

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Středisko ibero-amerických studií

Diplomová práce

Bc. Barbora Báčová

**Témata v povídkách z pralesa Horacia
Quirogy**

Main topics in the stories of the jungle by
Horacio Quiroga

Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucí mé diplomové práce Mgr. Doře Polákové, Ph.D., za její cenné rady, připomínky k textu a vždy pohotovou zpětnou vazbu. Dále patří moje poděkování mému blízkému okolí, které mě při psaní této práce podporovalo, a pracovnímu kolektivu, který mi dokončení této práce umožnil.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Všechny překlady jsou moje vlastní, není-li uvedeno jinak.

V Praze dne 1.8.2022

Barbora Báčová

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je poukázat na charakteristické rysy a hlavní témata v povídkách z pralesa Horacia Quiroga. První část práce se věnuje obecnému vývoji a teorii povídkového žánru se zaměřením na hispanoamerickou povídku, stěžejním je pak v této části Quirogovo teoretické pojetí povídky a výklad klíčových momentů v jeho životě. V druhé části práce jsou zkoumány charakteristické rysy povídek z pralesa a následně jsou analyzována jejich hlavní témata na základně teoretického konceptu *Desatera dokonalého povídkáře* a autobiografických dat. Hlavními třemi analyzovanými tématy jsou samota, šílenství a smrt, které jsou v určité míře přítomny napříč Quirogovou tvorbou. Každé téma je následně interpretováno v dvou vybraných povídkách.

Klíčová slova:

Horacio Quiroga, povídka, *Desatero dokonalého povídkáře*, hispanoamerická literatura, Uruguay, Misiones, téma smrti, prales, zvířata

Abstract

The aim of this diploma thesis is to point out the characteristic features and main themes in the Horacio Quiroga's stories of the jungle. The first part of the thesis is devoted to the general overview and theory of the short story with a focus on the Hispanic American short story, the key part is Quiroga's theoretical concept of the short story and the interpretation of key moments in his life. In the second part, the characteristic features of the short stories from the jungle are examined and the main topics are analyzed on the basis of the theoretical concept of the *Ten Rules for the Perfect Storyteller* and the author's autobiographical data. The three main topics analyzed are solitude, madness and death, which are presented to a large extent throughout Quiroga's work. The topics are subsequently interpreted in two selected short stories.

Key words:

Horacio Quiroga, short story, *Ten Rules for the Perfect Storyteller*, Hispanic American Literature, Uruguay, Misiones, topic of death, jungle, animals

Obsah

1 Úvod.....	7
2 Teorie povídky	8
2.1. Obecná charakteristika povídkového žánru.....	8
2.1.1 Historiografie povídky	12
2.2. Hispanoamerická povídka	14
2.2.1 Historiografie hispanoamerické povídky	15
3 Poetika povídky Horacia Quirogy.....	17
3.1 Teoretické pojetí	17
3.2 <i>Desatero dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)</i>	25
3 Život Horacia Quirogy	33
4 Charakteristické rysy povídek z pralesa.....	39
4.1 Prostředí pralesa	39
4.2 Ústřední postavy a zvířata	44
4.3 Hranice.....	56
5 Témata	61
5.1 Samota	61
5.1.1 <i>Pustina</i>	64
5.1.2 <i>Vyhoštěnci</i>	66
5.2 Šílenství	69
5.2.1. <i>Syn</i>	70
5.2.2. <i>Facka</i>	75
5.3 Smrt	80
5.3.1 Typologie smrti.....	82
5.3.2 <i>Po proudu</i>	89
5.3.3 <i>Mrtvý muž</i>	92
6 Závěr.....	95
7 Bibliografie.....	97
Primární literatura.....	97
Sekundární literatura.....	97

1 Úvod

Tato diplomová práce pojednává o spisovateli Horaciu Quirogovi, pocházejícím z oblasti Río de la Plata, který je považován za zakladatele moderní hispanoamerické povídky. Quiroga žil na přelomu devatenáctého a dvacátého století, narodil se v Uruguayi, avšak význačnou část svého života prožil v Argentině, kde publikoval většinu svých literárních děl. Spojení autora s laplatskou oblastí naznačuje jeho přesah do širšího povědomí v rámci amerického kontinentu, neboť jeho teorie povídky významně přispěla k rozvoji povídkového žánru v Latinské Americe.

První část práce se zaměřuje na obecnou charakteristiku povídkového žánru a teoretické pojetí povídky Horacia Quirogy. Seznámení s vývojem povídky jak v obecném, tak v hispanoamerickém kontextu slouží k lepšímu pochopení Quirogova teoretického konceptu povídky, pomocí něhož se snažil posunout potenciál povídkového žánru na jinou úroveň. Jeho stěžejním teoretickým pojednáním je *Desatero dokonalého povídkáře*, z jehož zásad vycházíme v druhé části práce při interpretaci témat v Quirogových povídkách. Kapitola věnující se životu Quirogy nastiňuje důležitá fakta a události v životě autora, které měly zásadní vliv na jeho literární tvorbu a tematiku povídek z pralesa.

Druhá část práce se zaměřuje na praktické ukázky hlavních charakteristických rysů povídek, které prohlubují poznání osobitosti Quirogových povídek z pralesa, a dále tří příznačných témat - samoty, šílenství a smrti, které jsou protkány jeho povídkami. Každé téma je následně interpretováno ve dvou vybraných povídkách z pralesa ve vztahu s Quirogovým teoretickým konceptem povídky, zejména principy *Desatera dokonalého povídkáře*, a jeho životem.

Na Horacia Quirogu je pohlíženo se záměrem podtrhnout jeho originalitu a autenticitu, s níž se navzdory kritickému názoru, že se pouze inspiroval u jiných autorů, dostal na výsluní hispanoamerického písemnictví, zatímco se věnoval radě jiných profesí a poznával specifičnost jihoamerického pralesa, kterou přenesl i do svých povídek.

2 Teorie povídky

2.1. Obecná charakteristika povídkového žánru

Kritické studie zabývající se povídkou zkoumají zpravidla tři aspekty: historii, žánr a definici (Brescia 2011, s. 16). Na následujících stranách se zaměříme na všechny tyto aspekty, zejména na teoretický kontext, charakteristické rysy povídky a různé pohledy na povídkový žánr. Nahlédneme do historie povídkové tvorby, její základní vývoj a pokusíme se charakteristiku povídky také obohatit o to, jak se liší od podobných žánrů, zejména románu.

Na začátek je nutno podotknout, že je těžké uchopit povídku jako žánr. Každý autor ji popisuje vlastními slovy, nemá žádnou přesnou definici a ani přesný počátek. Pupo-Walker (1995, s. 13) dokonce říká, že povídka byla od svých počátků proti definicím a nepodléhala tradici, která pro každou literární tvorbu vyžaduje historiografickou schematizaci.

V historii povídky bychom podle Anderson Imberta (2021, s. 23) měli rozlišit dvě období. Prvním je období, ve kterém se povídka mísí s jinými narativními formami (např. dějiny, epopěj, drama, poezie aj.) a druhým obdobím je moment, kdy si je vypravěč vědom toho, že píše povídku jakožto samostatný žánr.

Z hlediska definice povídkového žánru se autoři obecně shodují v tom, že povídka je starobylým a zároveň mladým žánrem, vycházejícím z ústní tradice. Je krátkým vyprávěním, které má jinou strukturu než román, je méně komplexní než román a používá jednodušší postupy.

Jedním z hlavního historického rysu povídky je, že její počátky sahají až do doby ústní tradice, protože mezi první lidské aktivity patří právě vyprávění příběhů:

Jako jednoduché krátké vyprávění existuje již od dávných časů, jako to dokládají magické nebo kosmogonické příběhy dávných národů příbuzných s Indý, Řeky, Skandinávci a předkolumbovskými národy: vyprávět vymyšlené příběhy (obecně, s touhou vysvětlit svůj původ nebo, jak již několikrát vzpomenu Borges, také kvůli prostému potěšení z vyvolání

překvapení) je přirozeným zvykem všech lidí.¹

Eva Lukavská (2008, s. 11-12) vznik povídky spojuje s mýtem a doplňuje, že moderní povídka je spojena s rozvojem periodického tisku v období realismu:

Historicky vzato je povídka starobylý žánr, který nalézáme ve všech kulturách, zejména v podobě ústní tradice. Je úzce spojen s mýtem (...). Moderní literární povídka se utváří v období realismu spolu s rozvojem periodického tisku. Ten se stal jejím největším šířitelem. Povídka je tedy současně velmi starobylý a velmi moderní žánr, který dobře odpovídá lidské potřebě vyprávět a poslouchat příběhy.

Povídání tedy existovalo dříve než literatura, ale jako literární žánr se povídka ustanovila později (Juan Valera in Brescia, 2011, s. 16). Paradoxně je povídka proto nejstarším a zároveň nejmladším žánrem, shodují se Brescia (2011, s. 16) spolu s Lukavskou (2008, s. 12).

Krátké příběhy anekdot předávané ústně či psanou formou byly nejranějšími a nejprimitivnějšími poetickými nálezy lidstva, ale jejich uznání jako samostatné literární formy, uměleckého žánru, které má vlastní pravidla utváření, je jednou z nejnovějších událostí v poetické teorii a tvůrčí činnosti (Jaime Rest in Brescia, 2011, s. 16).

„Povídka je vyprávění, z části zcela vymyšlené, vytvořené autorem, které lze přečíst přibližně do hodiny a jehož prvky přispívají k vytvoření jedinečného efektu.“² (Menton, 1964, s. 8) Toto tvrzení se váže k délce příběhu, které syntetizoval severoamerický autor Edgar Allan Poe, jehož zájmem kromě psaní povídek byla analýza a teorie povídkového žánru. Zdůrazňoval hodnotu stručnosti, která umožňuje vypravěči vytvořit jedinečný efekt bez přerušení během jedné hodiny. Umění povídky spočívá v jednotnosti a originalitě umění vytvoření a zintenzivnění významu pomocí minimálního počtu zápletek (Anderson Imbert, 2021, s. 22). Pro povídku je tedy charakteristický krátký rozsah, který – ačkoliv by se mohlo zdát, že je nevýhodou – umožňuje bez odboček zapůsobit na čtenáře.

O povídce doposud víme, že se zrodila jako slovo předávané dál. První fyzicky

¹ „Como simple narración breve, existe desde tiempos remotos, como lo prueban los relatos mágicos o cosmogónicos de pueblos antiguos que eran familiares a los hindúes, los griegos, los escandinavos o a los precolombinos: contar historias ficticias (generalmente, con el afán de explicarse los propios orígenes pero también, como ha recordado tantas veces Borges, por el simple placer de producir asombro) es una costumbre natural de los hombres de cualquier latitud.“ (Oviedo, 1989, s. 7)

² „El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto.“ (Menton, 1964, s. 8)

dochovaným příběhem je *Epos o Gilgamešovi* napsaný přibližně před čtyřmi tisíci lety (odhadováno 2100 př. n. l.). V Antice jsou příběhy spojeny s mýty a ústní tradicí, existují krátké příběhy vložené mezi jinými. Dalo by se tedy říct, že praxe i teorie povídky se dají vypátrat až v Antice. Mimo to vznikají epické básně Homéra (*Ilias a Odysea*, odhadováno 8. st. př. n. l.) a Virgilia (*Eneida*, odhadováno 19 př. n. l.) a také začínají kolovat příběhy zvířat a náboženské paraboly, odvozené z Bible. Z hlediska literární historiografie je epos považován za základní prostředek, z něhož se odvíjí mnohočetné narativní formy, které převzala povídka (Brescia, 2011, s. 16, 18).

Ve středověku se povídka odděluje od strukturálních principů mýtu a získává odlišnou funkci, méně zakladatelskou a vysvětlující, a spíše poučující, moralizující či dokonce zábavnou. Orientální a španělské sbírky začínají ovlivňovat evropskou literaturu a začnou vznikat díla, která jsou známá dodnes, jako je *Hrabě Lucanor (El Conde Lucanor o Libro de Patronio, 1335)* ve Španělsku, *Dekameron (Il Decamerone, odhadováno 1353)* v Itálii nebo *Canterburské povídky (The Canterbury Tales, 1387)* v Anglii. Vzniká inovativní vyprávění s uměleckým účelem, které bude vzkvétat v následujících staletích: „Stručně řečeno: středověké sbírky povídek pokládají základy budoucího upevnování literární tradice.“³ (Tamtéž, s. 18-19)

O několik století později v 19. století se povídka etabluje jako samostatný žánr. V rámci romantického literárního proudu, který se vzpírá normativním pravidlům literární tvorby a hlásá absolutní svobodu v tvůrčí činnosti, se pokouší definovat sama sebe:

Povídka se pokouší vymezit nejen na základě fikce, ale také na základě kritiky vlastní práce. Teorie a praxe se spojují v novém hledání aspektů pro tento žánr. Příběh se pokouší odlišit jak od ústního, populárního a anonymního příběhu, tak i od středověkých narativních předchůdců, které spojovaly historiky víceméně jednotnou zápletkou (...).⁴

Zde můžeme začít hovořit o vzniku povídky a o teorii povídky. Do této doby je i terminologie zavádějící, nicméně od 19. století se povídka jasně vymezuje vůči folklorním a

³ „En suma: las colecciones de cuentos de la Edad Media sientan las bases para la futura solidificación de una tradición literaria.“ (Brescia, 2011, s. 19)

⁴ „El cuento intenta definirse no sólo desde la ficción, sino también a partir de la crítica sobre su propio quehacer. Teoría y práctica se aúnan en una nueva búsqueda de coordenadas para el género. El cuento intenta distinguirse así tanto del relato oral, popular y anónimo, como de los antecedentes narrativos medievales que reunían anécdotas más o menos unitarias en una trama con una finalidad exógena a los textos mismos.“ (Tamtéž, s. 21)

orálním příběhům a ztrácí didaktický, moralizující charakter.

Zavala (2019, s. 29-30) uvádí rozdělení povídky na klasickou, moderní a postmoderní:

Klasická literární povídka začíná v prvních desetiletích 19. století s Nathanielem Hawthornem a Edgarem Allanem Poem. Klasická tradice se vyvíjí v průběhu 19. století a sahá až do roku 1925 v několika jazycích, např. francouzštině (Maupassant, Daudet atd.); angličtině (O. Henry, Henry James atd.); ruštině (Čechov, Dostojevskij atd.); japonštině (Akutagawa atd.) a španělštině (Darío, Quiroga, Reyes atd.). (...) Klasický příběh má kataforický začátek, sekvenční čas, průhledný prostor, vševědoucího a spolehlivého vypravěče, paroxysmální postavy, doslovný jazyk, pedagogickou ideologii a epifanský konec. Ten řeší narativní napětí, rozpouští rozpory a řeší záhady.⁵

Moderní povídka je pak podle Zaval (Tamtéž, s. 30) opakem klasické povídky. Vznikla s Čechovem na konci 19. století a rozšířila se v průběhu 20. století o vypravěče jako James Joyce, Virginia Woolfová, William Faulkner, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan José Arreola a mnoho dalších.

Moderní povídky mají anaforický začátek, alegorický čas, metaforický prostor, nespolehlivého vypravěče, rozporuplné postavy, ironický jazyk, explicitní intertextualitu, morálně nejednoznačnou ideologii a otevřený konec. Moderní povídka je reprezentována jako meandry řeky, stromový labyrint nebo turbulence náhlého prasknutí balónu.⁶

Moderní povídka směřuje k vytvoření další samostatné podskupiny – postmoderní povídky, která má řadu společných prvků s moderní a jejíž delimitace je diskutabilní. Zavala (Tamtéž, s. 30) postmoderní povídku uvádí samostatně a říká, že se skládá z klasických a moderních prvků přítomných současně. Jedná se tak prý o paradoxní psaní, které začíná být nějakým způsobem uznáváno v 60. letech dvacátého století a rozšiřuje se až do současnosti,

⁵ „El cuento literario clásico se inicia en las primeras décadas del siglo XIX con Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe. La tradición clásica se desarrolla a lo largo del siglo XIX y llega hasta 1925 en varias lenguas, como el francés (Maupassant, Daudet, etc.); inglés (O. Henry, Henry James, etc.); ruso (Chéjov, Dostoievsky, etc.); japonés (Akutagawa, etc.) y español (Darío, Quiroga, Reyes, etc.). (...) El cuento clásico tiene inicio catafórico, tiempo secuencial, espacio transpa-rente, narrador omnisciente y confiable, personajes paroxísticos, lenguaje literal, ideología pedagógica y final epifánico. Este último resuelve la tensión narrativa, disuelve las contradicciones y resuelve los enigmas.“ (Zavala, 2019, s. 29-30)

⁶ „Los cuentos modernos tienen inicio anafórico, tiempo alegórico, espacio metafórico, narrador poco confiable, personajes contradictorios, lenguaje irónico, intertextualidad explícita, ideología moralmente ambigua y final abierto. El cuento moderno se representa como los meandros de un río, un laberinto arbóreo o la turbulencia del súbito estallido de un globo.“ (Zavala, 2019, s. 30)

nicméně její definice není zcela jasná. Dilem, který předznamenává toto psaní povídky, je pak podle autora *Ficciones* (1944) od Jorge Luise Borgese a zahrnuje spisovatele jako Julio Cortázar, Augusto Monterroso nebo například Eduardo Galeano. Postmoderní povídku teoretizovali Enrique Anderson Imbert či Lauro Zavala (Tamtéž, s. 30).

2.1.1 Historiografie povídky

Jak jsme již na začátku zmínili, uchopit povídku jako žánr je relativně obtížné, což je možné pozorovat i v některých antologiích, které povídku slučují dohromady například s románem, nebo používají různou schematizaci a periodizaci, což lze chápat tak, že chybí jednotné, jasné pojetí a žánr se formoval pozvolně a přirozeně. Kromě toho měla povídka do 19. století mnoho podob a měla moralizující charakter, kdežto později se od tohoto pojetí odklání. Podrobně se tomuto tématu věnoval Rosamel Benavides, který v jedné ze svých knih analyzuje vývoj a transformaci hispanoamerické povídky v 19. století.

Benavides (1995, s. 2) ve své knize kritizuje tři hlavní aspekty týkající se některých děl zabývajících se povídkou. Jako první problém vidí, že někteří autoři vytvořili antologie na základě osobních stylistických preferencí a postrádají tedy logické rozdělení. Zadruhé jsou to dějiny povídky, které shrnují na základě různých biologických modelů. Zatřetí jsou to dějiny povídky, které používají generační modely založené na periodizaci. Všechny tyto aspekty částečně přisuzuje nepochopení, že román a povídka jsou dva odlišné žánry, což má za následek publikování dějin a antologií povídek a románů v jednom celku.

Jedním z argumentů, proč nebyla povídka brána jako samostatný žánr, je možná fakt, že byla vnímána jako podřadný žánr, přesněji řečeno žánr, který vychází z románu (Leal in Benavides, 1995, s. 19). Nicméně autor této myšlenky je stejně jako Benavides a Menton (1964, s. 7) názoru, že povídku je nutné studovat jako samostatný žánr a tyto apely měly nakonec takový efekt, že od publikace studií Mentona a Leala v 60. letech 20. století se slovy Benavidese (1995, s. 19) již nikdo nepokusil dávat dohromady román a povídku a předpokládat, že měly stejný vývoj.

Za zásadní osobnost, která ovlivnila mnohé povídkáře a udala určitý směr ve vývoji povídky, je považován Edgar Allan Poe. Byl jedním z prvních teoretiků, kteří definovali

hlavní aspekty žánru povídky, ze kterých potom vycházeli pozdější autoři a teoretici. Pro Poea byl zásadní jazyk, jelikož se prostřednictvím něj snaží předat čtenáři emoci. Proto práce s jazykem podle něj musí být přesná a jasná od prvních řádků. Vnímá povídku jako rovnou linii či jako šíp s jasným cílem (Benavides, 1995, s. 36). Jak později uvidíme, Quiroga vytvoří definici žánru, která se odkazuje částečně právě na Poea.

Dále je v druhé polovině 19. století s teorií povídky nejvíce spojený Anton Čechov, který se ve svých korespondencích věnuje různým aspektům psaní a je proto považován za druhou stěžejní osobnost, co se týče tématu povídky. Jeho dopisy se nemohou nazývat teorií, protože postrádají potřebnou systematizaci, nicméně představuje cenné ideje ohledně charakteristiky povídek, např. objektivitu, popisu a počtu postav, struktury a efektu povídky nebo vztahu textu a čtenáře (Brescia, 2011, s. 22).

Důležitost dosáhnout nějakého objektivního stylu odráží podle Brescia (Tamtéž, s. 22) literární debaty tehdejší doby a je spojena s počátkem odmítnutí vševědoucího vypravěče (*narrador omnisciente*) v příběhu. Soustředěním se na objektivitu Čechov podle jednoho ze svých dopisů důvěřuje čtenáři, že subjektivní prvky, které v povídce chybí, si doplní sám (Čechov in Brescia, 2011, s. 23). Významné je, že je předchůdcem postojů k povídkem které zastávali Quiroga a Cortázar (Brescia, 2011, s. 22-23). Stejně jako Poe i Čechov patří mezi Quirogovy velké vzory.

Historie povídky a jeho studia jako literárního žánru je poznamenána tímto náhledem, který vznikl v polovině 19. století. Jakobson, coby druhý významný teoretik v historii teorie povídky, udává směr, který se zabývají literární debaty doby. Moderní literární povídka tak vzniká s posláním toho, co by Roman Jakobson nazval básnickou funkcí jazyka nebo literárností, protože se utváří jako autonomní umělecká forma, která reaguje na svá vlastní pravidla kompozice (Tamtéž, s. 22-23).

2.2. Hispanoamerická povídka

V Latinské Americe se povídka rozvíjela během téměř pěti století a je slovy Pupo-Walkera (1995, s. 11) „mimořádně bohatá“. Ačkoliv má hispanoamerická povídka dlouhou historii, zažívá velký rozmach zejména ke konci 19. století a z počátku 20. století v období modernismu. Rubén Darío a Manuel Gutiérrez Nájera a mnozí další patří mezi tvůrce moderní hispanoamerické povídky. Ale již předtím v období romantismu 19. století vzniká fantastická povídka. Proto je zajímavé, že Benavides (1995, s. 15) ve své antologii hispanoamerické povídky říká, že „je velmi málo autorů v 19. století, zatímco většina povídkářů je z počátku 20. století nebo přelomu století“⁷. Nutno říci, že toto tvrzení považujeme za nepřesné.

V prehispánské společnosti před conquistou existovaly různé formy ústní tradice, podobné již dříve zmíněným, které popisovaly počátek civilizací, přírodních fenoménů a jiné. Během kulturního střetu v období conquisty zůstaly některé indiánské mýty a legendy zachované misionáři, kteří evangelizovali Nový svět a dostaly se k nám ve sbírkách jako je *Popol-Vuh* a *Chilam Balam*, které jsou velmi důležité z hlediska kulturní identity kontinentu a z hlediska dějin hispanoamerické povídky představují její počátky, které se později mimo jiné staly i ústředním tématem některých vypravěčů 19. a 20. století (Brescia, 2011, s. 24).

S koloniálním obdobím potom přišel vliv evropské literární a kulturní tradice. Povídka v podobě literárního žánru, jako ji známe dnes v době kolonie, moc není, resp. koloniální období pro studium povídky není podle Brescii (Tamtéž, s. 24) ideální. Existují různé formy vyprávění, ale jsou to spíše dopisy, kroniky a historie. Nicméně nelze opomenout, že i tyto formy, přestože se *a priori* prezentují jako pravdivé vyprávění, často mají co dočinění s představivostí a kreativitou. Jinými slovy studium povídky v koloniální době by se mohlo týkat studia trajektorie různých forem vyprávění v sociokulturním kontextu (Tamtéž, s. 24).

Slovy Brescia (Tamtéž, s. 24) tedy kronikáři Indií byli svým způsobem předchůdci povídkářů. Mezi nejznámější příklady patří diář Kryštofa Kolumba z konce 15. století, *Ztroskotání* (1542) od Álvara Núñeze Cabeza de Vaca a *O zemí indijských pustošení a vyliďňování zpráva nejstručnější* (v originále *Historia de las Indias*, 1527-1559) od

⁷ „Hay poquísimos autores del siglo XIX, siendo la mayoría cuentistas de principios del siglo XX o de entre siglos.“ (Benavides, 1995, s. 15)

Bartolomé de las Casase. Největším předchůdcem povídky z hlediska umělecké imaginace je příběh *Ztroskotání Pedra Serrana* (v originále *El naufragio de Pedro Serrano*) v *Comentarios Reales* (1609-1616) od Inca Garcilaso de la Vegy (Tamtéž, s. 24).

Kritika však spojuje nástup literární povídky v Hispánské Americe až s obdobím nezávislosti a romantismem, tedy jak s politickým kontextem, tak literárním, kdy umělec je oddaný umění a literatura je povýšena na činnost, která funguje v sociokulturním kontextu s vlastními pravidly (Tamtéž, s. 26). Je to doba, kdy se povídka etabluje jako nezávislý literární žánr i v evropských literaturách.

Považujeme za důležité také zmínit otázku terminologie hispanoamerický vs. latinskoamerický. Ačkoliv můžeme pozorovat, že někteří odborníci mluví o latinskoamerické povídce či střídají pojem latinskoamerická a hispanoamerická (např. Pupo-Walker nebo Menton), jak dokládá většina historiografií, je namíste používat spíše termín hispanoamerická povídka, tedy pocházející z Hispánské Ameriky. Pro upřesnění, definice Hispánské Ameriky je podle *Diccionario panhispánico de dudas* (2005) následující: „Název daný skupině španělsky mluvících amerických zemí (...). Z tohoto označení jsou tedy vyloučeny země Ameriky, kde úředním jazykem není španělština. Jeho obyvatelské jméno hispanoamerický odkazuje striktně na to, co patří nebo souvisí se španělskou Amerikou, a proto nezahrnuje to, co patří nebo souvisí se Španělskem.“⁸

2.2.1 Historiografie hispanoamerické povídky

Co se týče samotné historiografie hispanoamerické povídky, jednou z prvních antologií, která se snaží zařadit a obsáhnout částečně toto téma je *Autores americanos: sus mejores cuentos* od argentinského autora Alberta Ghiralda z roku 1917 a věnuje se hispanoamerické povídce pouze od modernismu dále (Benavides: 1995, s. 12). Další publikací je *Cuentos de la América Española* od severoamerického autora Alfreda Coestera publikovaná o tři roky později, která používá geografické rozdělení podle hispanoamerických zemí, protože kulturní

⁸ „Nombre que recibe el conjunto de países americanos de lengua española (...). Quedan, pues, excluidos de esta denominación los países de América en los que la lengua oficial no es el español. Su gentilicio, *hispanoamericano*, se refiere estrictamente a lo perteneciente o relativo a la América española y no incluye, por tanto, lo perteneciente o relativo a España (...).“ (*Diccionario panhispánico de dudas*, 2005)

rozdíly mezi jednotlivými zeměmi jsou „až moc velké“ a má pomoci pochopit lépe hispanoamerickou kulturu a regionální kulturu (Tamtéž, s. 13). Podle Benavidese (Tamtéž, s. 14) však autorům ze Severní Ameriky chybí vize, co je to Hispánská Amerika a uchylují se k stereotypizaci. Poukazuje na to, že Coester ve své knize vysvětluje, že zahrnuje několik povídek z města, aby čtenář viděl, že i v Hispánské Americe existují civilizovaná města.

Další z prvních antologií hispanoamerické povídky publikované v Hispánské Americe je *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos* z roku 1923 od Salvadora Nova, u něhož Benavides (Tamtéž, s. 14-15) kritizuje že dílo není ucelené z hlediska kritérií výběru povídek, protože autor upřednostňuje vlastní stylistické hledisko, a ačkoliv si autor zadává chronologické kritérium, několikrát ho porušuje.

Za první dějiny hispanoamerické povídky považuje Benavides (Tamtéž, s. 16-17) *La novela y el cuento en Hispanoamérica* z roku 1947 od Hugo D. Barbagelaty, nicméně jak si můžeme všimnout již z názvu, tato publikace kombinuje dva žánry a slovy samotného autora jde spíše o dějiny novely, povídky nejsou nijak předem uvedeny a jsou pouze zmíněny (Barbagelata in Benavides 1995, s. 17).

Menton (1964, s. 7) ve své publikaci *El cuento hispanoamericano* z roku 1964 dokonce říká, že neexistuje žádný odborník, který by obsáhl hispanoamerickou povídku od jejích počátků až po současnost, a upozorňuje, že někteří nepovažují povídku za samostatný žánr, natož aby přispěli nějakou opravdovou kritikou.

3 Poetika povídky Horacia Quirogy

3.1 Teoretické pojetí

Horacio Quiroga, autor, jemuž se přezdívá „zakladatel“ či „otec hispanoamerické povídky“ (Castillo, 1993, s. 31), byl pravděpodobně prvním spisovatelem, který se žánru povídky věnoval téměř výlučně (kromě toho psal poezii a napsal dva romány) a který se věnoval rovněž teoretickému pojetí, zatímco pro ostatní autory byla povídka spíše druhotnou oblastí zájmu (Smith a Editor, 1997, s. 1283).

Podle Castilla (1993, s. 31) byl Quiroga stejně jako Poe ve Spojených Státech prvním autorem, který povídku systematizoval a pozdvihl ji na úroveň samostatného žánru. Každá jeho povídka je uzavřeným světem a ukázkou, že povídka má svůj vlastní styl a strukturální normy. Přispěl k vymezení povídkového žánru, jemuž věnoval několik teoretických pojednání.

Jeho povídkovou tvorbu bychom obecně mohli rozdělit na dvě hlavní skupiny, fantastické povídky a povídky z pralesa. V prvních Quirogových dílech se protínají všechny hlavní literární a myšlenkové tendence a proudy přelomu století, v povídkách z pralesa potom zejména realistické a regionalistické prvky. Modernistické vlivy, zejména poezie Lugonesova a Daríoova, poznamenaly jeho sbírku básnických próz (*Korálové útesy (Los arrecifes de corral*, 1901)) (Vydrová, 1996, s. 440). Zároveň se inspiroval modely evropské dekadentní prózy, které jsou patrné ve značné části povídek ze souboru *Zločin toho druhého (El crimen del otro*, 1904) a v ostatních je zřetelný vliv Poea, kterého celý život obdivoval. Byl fascinován Francií, zejména Paříží, která byla kulturní metropolí světa (Rausch, 1978, s. 11). Vzhledem k jeho zálibě ve vědě, dobovém scientismu, zájmu o psychologii, psychiatrii a lékařskou vědu obecně jeho fantastické povídky silně vycházejí z estetiky přelomu 19. a 20. století (zpochybňování vědy, záliba v okultismu, apod.) (Vydrová, 1996, s. 440). Kromě toho Castillo (1993, s. 30) dodává, že v některých povídkách, např. *Mensúové (Los mensú*, 1914) jsou patrné prvky indigenismu či kreolismu. Quiroga se také netajil oblibou děl Kiplinga, francouzských a ruských realistů a naturalistů (Maupassant, Čechov, Dostojevskij)

Matamoro (1919, s. 58) říká, že lze Quirogu zařadit do historie literatury na místo, kde „pozdní naturalismus a jeho záliba pro vyšetřování anomálií a nemocí se mísí s různorodým modernismem, žízňivým po dalekých a exotických hranicích, spasitelském primitivismu, temném byzantismu a podobných dobách ztracených mezi historickou pamětí a legendou.“

Snažit se zařadit Horacia Quirogu do jednoho literárního směru je však podle Castilla (1993, s. 30) „zbytečný akademismus“, stejně jako je nepřesné říct, že patřil do všech. Ačkoliv druhá varianta je vzhledem k vývoji díla Quirogy blíže k pravdě, toto tvrzení nepřispívá k pochopení jeho tvorby. Nelze jej řadit do žádné generace, pochopitelně byl ovlivněn různými autory a směry, nicméně jeho literární tvorba ho činila velmi jedinečným Castillo (Tamtéž, s. 30).

Mezi jeho literární vzory, ke kterým se otevřeně hlásil, patřili Poe, Kipling, Čechov a Maupassant. Všem zůstal věrný do konce svého života a, jak uvidíme v následující podkapitole, zařadil je dokonce do prvního přikázání v jeho *Desateru dokonalého povídkáře* (*Decálogo del perfecto cuentista*, 1927). Mezi další silné inspirace patřili např. Ibsen a Dostojevskij, o kterém pověděl, že je nejoriginálnějším autorem v Rusku (Castillo, 1993, s. 31).

Za jisté ovlivnění literárními vzory, které sám nepopíral, bývá někdy kritizován. Někteří kritici jako Revol (in Salgado, 1971, s. 24) jsou toho názoru, že Quiroga nebyl ničím jiným než jen poněkud nedbalým žákem Poea, Maupassanta a Kiplinga. Tato kritika se vztahuje zejména k povídce *Na onom světě* (*Más allá*, 1935), která podle Revola nejlépe představuje Horacia Quirogu.

Odpůrci této kritiky však zdůrazňují, že Quiroga těmito autory byl ovlivněn pouze v rané marginální fázi své tvorby, kdy ještě hledal vlastní styl a pracoval na své literární technice (Salgado, 1971, s. 24). Záhy totiž zjistil, že imitace je nepřirozená a vytvořil si vlastní jedinečný styl, kterým se neodmyslitelně zařadil mezi nejvýznamnější autory hispanoamerické literatury. „Stopy cizích vlivů se tak postupně stírají a Quirogův rukopis nabývá na jistotě a originalitě.“, dodává Vydrová (1996, s. 440).

Většinou se setkáváme spíše s názorem, že Horacio Quiroga patří nejenom k vynikajícím spisovatelům Latinské Ameriky, ale že je zakladatelem moderní hispanoamerické povídky. Rozdíl mezi oběma názorovými tábory přisuzuje Salgado (Tamtéž, s. 24) pouze znalosti nebo naopak neznalosti díla Quirogy:

Chvála přichází od kritiků, kteří znají a chápou jeho přínos literatury Španělské Ameriky (...). Útoky odhalují povrchní znalost jeho děl nebo tendenci zdůrazňovat jeho ranou a okrajovou tvorbu, napsanou pod vlivem Čechova, Maupassanta nebo Poea, kdy Quiroga ještě nenašel svůj pravý styl a kdy jeho literární technika nebyla plně rozvinuta. Chybí pochopení klíčové role, kterou Horacio Quiroga hraje v historii literatury Španělské Ameriky.⁹

Podle Zavaly (2019, s. 29) a Piglii (2000, s. 17) spadá Quiroga (spolu s Poem) do povídkářů tzv. klasické povídky, ve kterém vypráví jeden příběh v popředí a tajně buduje druhý příběh v mezerách příběhu prvního: „Viditelný příběh skrývá tajný příběh vyprávěný elipticky a útržkovitě.“¹⁰ (Piglia, 2000, s. 17) Mezi rysy klasické povídky patří kataforický začátek, tedy začátek, který odkazuje k něčemu, co bude teprve následovat¹¹, vševědoucí vypravěč, doslovný jazyk a epifanický konec, tedy konec s nějakým zjevením (Tamtéž, s. 17).

Quiroga byl ovlivněn různými tendencemi a kombinoval odlišné směry, stejně jako je to podle Fleming (1997, s. 43) přirozeným vývojem u každého spisovatele:

A každý spisovatel je ve svém tvůrčím životě nutně nomádem, mužem proměn. Quiroga v tomto není výjimkou. Vyšel z modernismu, z něhož si uchoval mimo jiné i zálibu v krutosti a sklony k anarchii. Deterministické vlivy vycházejí z vědeckého naturalismu konce století: prostředí podmiňující chování způsobuje, že v přehnané přírodě budou také degradované charaktery postav. Jeho nejrepresentativnější dílo je zasazeno do síly realismu a téměř v současném období se orientuje rovněž na regionalistickou prózu. Na druhou stranu je pozorný k estetice své doby, lehce proniká do aspektů – spíše konceptuálních než formálních – avantgardy, praporu mladé generace, která ho přišla nahradit; lehce se nechá pokoušet expresionismem a sporadicky si pohrává s hravým, hyperbolickým barokem, sotva naznačeným, které by možná nebylo chybně označit za raného předchůdce magického realismu.¹²

⁹ „The praise has come from the critics who know and understand his contribution to the literature of Spanish America (...). The attacks reveal a superficial knowledge of his works or a tendency to emphasize his early and marginal productions, written under the influence of Chekhov, Maupassant, or Poe, when Quiroga had not yet found his true style and when his literary technique was not fully developed. There is a lack of understanding of the key role which Horacio Quiroga plays in the literary history of Spanish American letters.“ (Salgado, 1971, s. 24)

¹⁰ „1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.“ (Piglia, 2000, s. 17)

¹¹ Slovo *catáfora* je ve slovníku RAE definováno následovně: „Relación de identidad que se establece entre un elemento gramatical y una palabra o grupo de palabras que se nombran después en el discurso.“ (Real Academia Española, c2022b)

¹² „Y todo escritor, en su vida creativa, es necesariamente nómada, hombre de transiciones. Quiroga no es en esto una excepción. Transitó por el modernismo del que guardó, entre otras herencias, el gusto por la truculencia y una inclinación a la anarquía. Del naturalismo cientificista finisecular le llegaron reminiscencias deterministas: el

Můžeme tedy vidět, že Quiroga i jeho tvorba se postupem času měnila a autor byl ovlivněn mnoha proudy. Zatímco v rané fázi své tvorby obdivoval modernismus, v pozdějších obdobích se stal po důvěrném poznání prostředí jihoamerického pralesa a každodenního života jeho obyvatel spíše regionálním povídkářem (Rausch, 1978, s. 15). Doménou autora však byla lehkost, s níž tyto styly tak odlišných trendů mísil (Fleming, 1997, s. 43). Ačkoliv v jeho povídkách můžeme pozorovat různé styly, domníváme se, že nejsilnějším motivem je nádech realismu a věrohodnost, která dodává čtenáři dojem, že fiktivní příběh se stal v určité formě i ve skutečnosti.

Mezi jeho přínos také patří teorie povídky, s níž chtěl žánr posunout na jinou úroveň a ukázat jeho potenciál. Věnoval se teorii povídek a jejich problematiku obsáhl v několika odborných publikacích a esejích: *Desatero dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)*, *Triky dokonalého povídkáře (Los trucos del perfecto cuentista, 1925)*, *Příručka dokonalého povídkáře (El manual del perfecto cuentista, 1925)*, *Krise národní povídky (La crisis del cuento nacional, 1928)*, *Rétorika povídky (La retórica del cuento, 1928)*, *Před komisí (Ante el tribunal, 1930)*.

Nejslavnější z nich je *Desatero dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)* publikované v červenci roku 1927 a shrnující deset základních teoretických bodů či návrhů pro spisovatele, kteří se rozhodnou napsat povídku.

Později, když Quiroga zažívá svůj vlastní úpadek v době rozkvětu argentinské literatury na přelomu dvacátých a třicátých let, napíše další známou esej, která již ze svého názvu *Před soudem (Ante el tribunal, 1930)* naznačuje, že jde o spis se sebeobranným charakterem. Quiroga se v něm snaží zprostit viny tím, že ukazuje, že zcela vědomě ovládal svoje řemeslo a poznamenává:

Bojoval jsem za povídku (...), aby měla jedinou linii, načrtnutou pevnou rukou od začátku do konce. Žádná překážka, žádné zdobené nebo odbočení by nemělo přijít, aby se uvolnilo nit napětí. Povídka byla pro konec, který je pro ni stěžejním, pečlivě naměřeným šípem, který vystřelí z luku přímo do černého. Motýli, kteří se na něj snaží usadit, aby ozdobili jeho let, mu

condicionamiento del medio ambiente sobre la conducta hará que a una naturaleza excesiva correspondan caracteres también excesivamente degradados. En la fuerza del realismo se encuadra su obra más representativa que se orienta además hacia las literaturas de tierra, de gestación casi coetánea. Atento, por otra parte, a las direcciones estéticas de su época, hace alguna incursión parcial en aspectos -más bien conceptuales que formales- de la vanguardia, bandera de la joven generación que venía a desplazarlo; tienta algún recurso expresionista y ensaya esporádicamente en barroco jocoso e hiperbólico, apenas insinuado, que quizá no sería equivocado señalar como temprano, precedente del realismo mágico.“ (Fleming, 1997, s. 43)

budou jen bránit. To je to, co jsem se snažil ukázat, dát povídce to, co k povídce patří, a verši jeho základní ctnost.¹³

Klíčem k působivosti povídky Horacia Quirogy je konec, který má mít autor na paměti od samotného počátku. V mnoha prohlášeních, které Quiroga o povídce během svého života pronesl, se objevují opakované, až obsedantní obavy z konce příběhu (Pupo-Walker, 1995, s. 195). Tuto myšlenku zahrnuje v pátém přikázání nejslavnějšího eseje *Desatero dokonalého povídkáře*, kde komentuje důležitost začátku a konce.

Stejnou úvahu můžeme vyčíst z článku napsaného Quirogou o dva roky dříve *Manuál perfektního povídkáře* (*Manual del perfecto cuentista*, 1925), ve kterém uvedl: „Přesvědčil jsem se, že stejně jako u sonetu, příběh začíná u konce.“¹⁴ (Quiroga, 1993, s. 1189) Dodává, že pro ukončení povídky obsahující skrytou či potlačovanou emoci jsou nezbytné krátké a stručné věty jako je například: „Nikdy se znovu neviděli“, „Jen ona otočila tvář.“, „A tak žili dál.“, „To bylo to, co udělali.“ a jiné (Tamtéž, s. 1189-1190). Ačkoliv by se mohlo zdát, že nic na světě není nic jednoduššího než najít poslední větu pro příběh, který právě skončil, podle Quirogy není však nic těžšího a schopnost vymyslet vhodnou větu může být obtížné i pro excelentní povídkáře. Kromě finální věty také uvádí trik, který nazývá „leit-motif“, tedy jakýsi komentář na konec, který není nutně konečný, ale je vždy působivý: „Tam v dálce, za černou ohořelou pustinou, oheň uhasil poslední plameny.“¹⁵ (Tamtéž, s. 1189-1190)

Důležitým konceptem pro Quirogu byla také výrazová úspornost, neboli tzv. „ekonomická rétorika“, kterou sám Quiroga hlásal ve svých esejích a je patrný i v šestém, sedmém a osmém přikázání *Desatera dokonalého povídkáře*. Jde o poetiku zaměřenou na úsporný jazykový styl, která má pravděpodobně svůj původ podle náznaků autora v jeho první literární spolupráci s časopisem *Caras y Caretas*, kde byla přísná omezení na rozsah psaní (Pupo-Walker, 1995, s. 196). Šéfredaktor Luis Pardo po něm, jak lze vidět v *Krizi národní povídky* (*La crisis del cuento nacional*, 1928), vyžadoval maximální rozsah povídky na jednu

¹³ "Luché por que el cuento (...) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o disgresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas tratarán de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirán sino entorpecerlo. Esto es lo que empeñe en demostrar, dando al cuento lo que es del cuento, y al verso su virtud esencial." (Quiroga, 1993, s. 1207)

¹⁴ „Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por fin.“ (Quiroga, 1993, s. 1189)

¹⁵ „Allá a lo lejos, tras el negro páramo calcinado, el fuego apagaba sus últimas llamas.“ (Quiroga, 1993, s. 1190)

stranu:

Povídka by pak neměla přesáhnout jednu stránku včetně odpovídající ilustrace. Jediné, co vypravěči zbývalo, aby charakterizoval své postavy, zasadil je do prostředí, vytrhl čtenáře z navyklého klamu, zaujal ho, zapůsobil na něj a šokoval, byla jediná úzká stránka. Ještě lépe: 1256 slov. (...) Taková kázeň, stále uvalovaná na články, nepružná a brutální, byla nicméně velmi užitečná pro začínající spisovatele, vždy náchylné k natahování vět kvůli nezkušenosti a zbabělosti a pro povídkáře to byl zjevně kámen úrazu, který nezvládl jen tak někdo.¹⁶

Quiroga omezení ze strany šéfredaktora kritizoval zejména proto, že to podle něj vedlo k zničení mnoha povídek kvůli nedostatečnému rozsahu, ale zároveň uznával všechny, kteří si s tímto omezením dokázali poradit. Nicméně jazykovou střídmost si Quiroga během své praxe osvojil natolik, že se stala jedním z jeho základních elementů pro psaní povídky.

Brescia (2021, s. 601) kromě konce a narativní úspornosti vnímá jako třetí základní element Quirogova pojetí povídky soběstačnost (autarquía). Uvádí jej v souvislosti s jedním z příkázání Quirogova *Desatera dokonalého povídkáře* (1927), které doporučuje spisovateli psát pouze pro malý okruh jeho postav, jako by jednou z nich byl on sám, protože jediné tak se příběhu vnukne život. Nesprávně uvádí, že se jedná o deváté příkázání, ačkoliv se jedná o poslední, desáté.

V *Rétorice povídky* (1928) naznačuje kritiku vůči předchozí estetice a komentuje důležitost toho, aby se opětovně vyjádřil ohledně psaní povídky, nicméně tentokrát ještě důrazněji. Je podle něj třeba inovovat pojetí a psaní literární povídky. Neunavovat čtenáře a neztrácet jeho čas dlouhými příběhy a odbočkami od děje, ale jít k jádru věci stručně a intenzivně. Literární povídka se podle něj skládá ze stejných krátkých částí jako povídka ústní a je stejně jako ta ústní vyprávěním nějakého krátkého a dostatečně zajímavého příběhu, který nás musí zcela zaujmout. Touto definicí také odlišuje ostatní žánry, jako je esej nebo román, od povídky (Quiroga, 1993, s. 1195-1196).

Krátkost příběhu však není originální Quirogovou ideou, stejné postřehy ohledně pojetí

¹⁶ „El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1256 palabras. (...) Tal disciplina, impuesta aún a los artículos, inflexible y brutal, fue sin embargo utilísima para los escritores noveles, siempre propensos a diluir la frase por inexperiencia y por cobardía y para los cuentistas, obvio es decirlo, fue aquello una piedra de toque, que no todos pudieron asistir.“ (Quiroga, 1990, s. 388)

povídky lze vidět u Quirogova velkého oblíbence Edgara Allana Poea, který kladl důraz stejně jako Quiroga na jazykovou úspornost, která je nutná pro dosažení jedinečného efektu a na udržování napětí od začátku do konce. Poetika povídky je založena na momentu překvapení a zaskočení. Konec by měl být překvapivý, v němž se zároveň mísí „psychologický údiv“ (maximální efekt, který spisovatel chce zanechat ve čtenáři) a „estetický údiv“ (pochopení rétorické úspornosti, na které se zakládá struktura příběhu) (Pupo-Walker, 1995, s. 199). Quirogovy povídky často uchvacují právě překvapivým, až morbidním koncem, čímž se inspiroval zřejmě právě u Poea a Maupassanta (Monegal in Pupo-Walker, 1995, s. 199), avšak ne vždy se Quiroga tímto postupem řídil.

V některých případech naopak čtenář již od začátku ví, kam příběh směřuje a autorovo umění v tomto případě spočívá ve schopnosti udržet napětí až do konce: „Je mnohem těžší napsat konec, který čtenář již odhalil.“¹⁷ Například v povídkách *Mrtvý muž* (*El hombre muerto*) a *Po proudu* (*A la deriva*) dokáže čtenář již od začátku odušit, jak příběh skončí. Odhalením konce již na začátku Quiroga riskuje, že celé vyprávění bude nadbytečné a příběh se uzavře již s prvními slovy a poruší tak vlastní zásady pro psaní povídky (Pupo-Walker, 1995, s. 200).

V povídkách *Pěřový polštář* a *Lesní med* (*El almohadón de pluma* a *La miel silvestre*), které byly publikované ve sbírce *Povídky o lásce k smrti a šílenství* (*Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917), na konci vždy doplňuje vysvětlení či dodatek vědeckého charakteru, v prvním případě o odhalení hmyzu v polštáři, který vysával krev mladé ženě, a v druhém případě o zvláštní odrůdě lesního medu s narkotickými a paralyzujícími účinky, po jehož pozření mladý muž zemřel (Tamtéž, s. 201-202).

Dodatek je nejen věrohodný, ale vyvolává pocit, že se vyprávěná příhoda může stát i čtenáři. Dodává na reálnosti celého vyprávění. Kombinace fikce a logického vysvětlení budí ve čtenáři nejistotu a jsou nejlepším a nejnepokojivějším aspektem příběhu (Tamtéž, s. 202-203). Tyto finální dovětky skýtají však jisté úskalí v tom, aby nebyly nadbytečné a nebyly tak v rozporu s ekonomickou rétorikou, na kterou Quiroga tolik apeloval. Zřejmě proto Quiroga po čase vymazal z původní verze povídky *Pěřový polštář* posledních deset řádků, což znovu poukazuje na již zmíněnou obecnou tendenci redukovat prvky povídky a přepracovávat ji ve snaze o větší koncentraci (Quiroga, 1993, s. 101).

¹⁷ „Es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya.“ (Quiroga in Pupo-Walker, 1995, s. 200)

Publikace prvního knižního výběru *Povídky o lásce k smrti a šílenství* (*Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917) je považována za zlomový bod v jeho kariéře, jelikož výběr „otevřel období autorovy zralosti a získal mu pověst vynikajícího povídkáře i mimo laplatskou oblast“ (Vydrová, 1996, s. 440). Ve výboru lze najít dva okruhy povídek – příběhy s rysy romanticko-modernistické poetiky z městského prostředí, do kterých bychom zařadili *Pěřový polštář* (*El almohadón de pluma*), *Solitér* (*El solitario*), *Podříznutá slepice* (*La gallina degollada*), a příběhy s realisticko-naturalistickými rysy z pralesního prostředí, mezi které patří *Po proudu* (*A la deriva*), *Úžeh* (*La insolación*), *Mensúové* (*Los mensú*), *Yaguaí* (*Yaguaí*). Tyto povídky mimo jiné nesou stopy inspirované biografií samotného autora a předurčují všechny hlavní motivy, více či méně rozvinuté, jeho pozdější tvorby, jako jsou „divoká příroda a zápas člověka s ní, osudová předurčenost, zneužívání práce Indiánů, a námezdních dělníků, degradace a desintegrace lidské osobnosti v těžkých životních podmínkách“ (Tamtéž, s. 441).

3.2 *Desatero dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)*

Nejslavnější Quirogova teoretická esej se nazývá *Desatero dokonalého povídkáře*, byla publikována roku 1927¹⁸ a shrnuje nejenom autorovy důležité zásady pro psaní povídky, ale zejména Quirogovo teoretické pojetí povídkového žánru.

- 1) „Věř v nějakého mistra – Poea, Maupassanta, Kiplinga, Čechova – jako v Boha samého.“¹⁹

V prvním přikázání Quiroga otevřeně vyjmenovává své literární vzory, které jsou pro něho zdrojem inspirace, a doporučuje vzhlížet k nim jako k Bohovi. K tomuto tématu se vztahuje i druhé a třetí přikázání. Vliv Kiplinga je patrný ve sbírce *Povídky z pralesa (Cuentos de la selva, 1918)*, bajkách s morálním ponaučením a slavných povídkách *Anakonda (Anaconda, 1921)*, a *Návrat Anakondy (El regreso de Anaconda, 1925)*, ve kterých Quiroga propůjčil hlas a lidské vlastnosti zvířatům.

Nejzásadnější inspirací pro Quirogu byl Edgar Allan Poe, který ho přitahoval zálibou v šílenství, morbidnosti, smrti, také zvláštními imaginativními koncepcemi a rozdvojeným „já“ (Glantz, c2006). Ve sbírce *Zločin toho druhého (El crimen del otro, 1904)* je patrný vliv hned v několika povídkách a ve stejnojmenné povídce prostřednictvím jedné postavy rozpolcenou osobností okomentovává otevřeně ohromení právě Poem. Kromě toho problém nemocného já vykresluje jak skutečnost, tak fikci a mate tak čtenáře, co je realita a co je pouhé blouznění.

Jedním z dalších Quirogových předchůdců, jak jsme zmínili v druhé kapitole, je Čechov. Tento autor se zabýval konceptem objektivity v povídkách a jeho vliv na Quirogu podobně jako v případě Poea je patrný zejména v důrazu na jazykovou úspornost, kterou Quiroga zmiňuje v několika svých přikázáních. Čechovy dopisy ukazují, že funkční stručnost co se týče efektu nebo dojmu a pozornost čtenáře jsou pilíři jeho pojetí povídky. V roce 1888

¹⁸ (Quiroga, 1993, s. 1194-1995)

¹⁹ „Cree en un maestro – Poe, Maupassant, Kipling, Chejev – como en Dios mismo.“ (Quiroga, 1993, s. 1194)

napsal: „Nesmíš dát čtenáři možnost vzpamatovat se. Musíš ho udržet celou dobu v napětí.“²⁰ (Čechov in Brescia, 2011, s. 22) Tato zmínka souvisí s myšlenkou Zavalý, který řekl, že v povídkách je lepší být stručný než povědět příliš (Tamtéž, s. 23) a přístup je také shodný s přístupem Quirogy. Je patrný v šestém až osmém přikázání.

- 2) „Měj za to, že jeho umění je nedosažitelným vrcholem. Nesni o tom, že jej ovládneš. Až to budeš moci udělat, dosáhneš toho, aniž bys o tom sám věděl.“²¹

Autor tímto přikázáním naznačuje, že spisovatel by měl být pokorný, skromný a vytrvat v tom, co dělá. Pokud chce dosáhnout svého cíle, neměl by se primárně soustředit na ovládnutí svého umění, ale s pílí na něm pracovat.

- 3) „Odolávej imitování, co to jen jde, ale imituj, pokud je vliv příliš silný. Rozvoj osobnosti vyžaduje více trpělivosti než cokoli jiného.“²²

Z toho, co o Quirogovi a jeho literárních vzorech víme, lze usuzovat, že toto přikázání se týká těch, ke kterým vzhlížel, a to hlavně Poea, u kterého je prokazatelný vliv zejména v jeho raném díle. V první a převážně modernistické sbírce *Korálové útesy* (*Los arrecifes de coral*, 1901) jsou v některých textech, jak komentuje Glantz (c1980, s. 55), znatelné techniky a tematiky, které vycházejí z Poea. V časopise *Revista del Salto*, který vycházel v roce 1899 až 1900, identifikoval Monegal (in Glantz, c1980, s. 55) několik příběhů, které pracují s mysteriózní, morbidní atmosférou, což je příznačný prvek pro Poea.

Zásadní vliv však můžeme zaznamenat v povídce *Zločin toho druhého* (*El crimen del otro*) publikované v roce 1904, ve které se Quiroga prohlašuje za následovníka „toho prokletého blázna“ („maldito loco“) a přiznává, že zesnulý spisovatel má nad ním nadvládu,

²⁰ „No puedes darle la oportunidad al lector de recuperarse: Debes mantenerlo todo el tiempo en suspenso.“ (Čechov in Brescia, 2011, s. 22)

²¹ „Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.“ (Quiroga, 1993, s. 1194)

²² „Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.“ (Tamtéž, s. 1194)

což ukazuje, jak velký vliv na něj Poe ve vývoji jeho umění měl.

Co se týče významu povídky, někteří považují tuto povídku za slabší, konkrétně např. Monegal (in Glantz, c1980, s. 56) byl názoru, že zajímavé jsou pouze části bez vlivu Poea, které mu přijdou ve výsledku nezajímavé a jsou podle něj „blábol“. Názorově proti se staví Glantz (c1980, s. 56), která přiznává, že sice povídka nepatří mezi autorovy nejlepší, nicméně její hodnota se skrývá právě v tom, jak se Quiroga úmyslně snaží začlenit Poeovy metody do vlastní literární produkce. Povídka pojednává o problému rozpolceného, nemocného já a autor si pohrává dějem, a tak i s čtenářem, takže není jisté, co se opravdu stalo a co je fikce.

Mezi další povídky, které obklopuje výše zmíněná poeovská mysteriózní, hrozivá atmosféra, patří *Sebevražedné lodi* (*Los buques suicidantes*, 1906), *Jazyk* (*La lengua*, 1906) nebo *Pruhy* (*Las rayas*, 1907).

- 4) „Měj slepou víru, ne ve svou schopnost úspěchu, nýbrž v touhu, se kterou si to přeješ. Miluj své umění jako svou přítelkyni a oddej mu celé své srdce.“²³

Zde Quiroga vysvětluje, že psaní je třeba milovat, mít víru v sám sebe, nenechat se ovládat pouze touhou po úspěchu a hlavně se psaní zcela oddat. Dle jeho vlastních slov psal, když mohl, na začátku třebas s nechtutí, ale s uspokojením na konci (Fleming, 1997, s 27).

- 5) „Nezačínej psát, aniž bys od prvního slova věděl, kam směřuješ. V dobře zpracované povídce jsou první tři řádky skoro stejně tak důležité jako tři poslední.“²⁴

Toto přikázání apeluje na důležitost začátku a konce příběhu. Identickou myšlenku nacházíme v o dva roky dříve publikované *Příručce dokonalého povídkáře* (1925), ve které Quiroga klade důraz na to, že autor musí od začátku z 99 % vědět, kam děj směřuje: „Začít je

²³ „Ten fe ciega, no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.” (Quiroga, 1993, s. 1194)

²⁴ „No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.” (Tamtéž, s. 1194)

všechno. (...) Aby se mohlo začít, v 99 % případů je potřeba vědět, kam autor směřuje. První slovo povídky (...) musí být napsáno s výhledem na konec.“²⁵

Stejně tak v této eseji komentuje důležitost konce: „Přesvědčil jsem se, že stejně jako u sonetu, příběh začíná u konce.“ Dodává, že pro ukončení povídky obsahující skrytou či potlačovanou emoci jsou nezbytné krátké věty a jednou z nich je: „Nikdy se znovu neviděli“ (Quiroga, 1993, s. 1189). Pupo-Walker (1995, s. 195-196) dodává, že právě konec Quirogových povídek považuje za hlavní osu, kolem které se příběhy točí. Vyjadřuje se také ke konceptu tzv. „ekonomické rétoriky“, kterým vysvětluje úsporný jazykový styl Quirogy při psaní povídek, který Quiroga hlásal ve svých esejích a je doporučen i v šestém, sedmém a osmém přikázání.

Zajímavým faktem je, že podobnou myšlenku zmiňuje ve svém díle Poe, jehož byl Quiroga obdivovatelem: „Šikovný literární umělec vytvoří příběh. Je-li opatrný, nebude mít propracované myšlenky k umístění zápletky, ale pečlivě vymyslí nějaký jedinečný a výjimečný efekt, vytvoří zápletku a zkombinuje ji způsobem, který mu nejlépe pomůže dosáhnout předem vytvořeného efektu. Pokud vaše první věta již nevyvolává tento efekt, znamená to, že jste v prvním kroku selhali.“²⁶ (Poe in Brescia 2011, s. 21-22)

- 6) „Pokud chceš s přesností vyjádřit tuto situaci: „Od řeky foukal studený vítr,“ není v lidské řeči více slov, která by to vyjádřila lépe než tato. Jakmile ovládneš svá slova, nedělej si starosti s tím, jestli je mezi nimi souhlásková nebo samohlásková shoda.“²⁷

Narativní úspornost by podle Quirogy měla být jedním ze základních elementů povídky. V souvislosti s jeho doporučením používat krátké věty na konci povídek je nutné zmínit, že k jazykové úspornosti nabádal ve všech svých esejích. Jak jsme již zmínili, Pupo-Walker (1995, s. 196) tento koncept psaní nazývá tzv. „ekonomickou“ či „úspornou rétorikou“. Šesté

²⁵ „Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. La primera palabra de un cuento – se ha dicho – debe ya estar escrita con miras al final.” (Tamtéž, s. 1190)

²⁶ „Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso.“ (Poe in Brescia, 2011, s. 21-22)

²⁷ „Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: „Desde el río soplabla un viento frío“, no hay en lengua (sic) humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.” (Quiroga, 1993, s. 1194)

a sedmé přikázání odkazuje právě na onu úspornost a potřebu přesnosti při popisech. Quirogova próza je exaktní a podmětná, způsobilá vyprávět příběh surově bez okolků. Sám tento způsob vyprávění nazýval „a puño limpio“, tedy doslova jako by se chtěl porvat s někým holýma rukama (Fleming, 1997, s. 41).

- 7) „Nepoužívej nadbytek adjektiv. Veškerá květnatá rozvedení budou zbytečná, připojíš-li je na slabé substantivum. Pokud však nalezneš to správné slovo, bude samo o sobě jedinečné. Je však třeba ho nalézt.“²⁸

Jedno z Quirogových hesel zní: „Neunavit. To je podle mě základ dokonalého povídkáře.“²⁹ (Quiroga, 1993, s. 1190) Doporučuje nesnažit se prohlubovat intenzitu povídky nadbytečnými popisy a vyplňujícími dialogy. Podle jeho názoru bohatě stačí například dvě až tři věty, ale více než čtyři by už mohly čtenáře odradit. Jak sám říká: „Čas v tomto mizerném životě je příliš krátký na to, abychom jím plýtvali ještě mizernějším způsobem.“³⁰ (Tamtéž, 1993, s. 1190). Dialogy bývají často přímé a skromné, slovy Fleming (1997, s. 41) „osekané mačetou“ a jsou v souladu s drsností světa, kterou popisuje.

Stejně tak Quiroga (in Pupo-Walker, 1995, s. 196) praví: „Žádná překážka, žádné přikrášlení nebo odbočení by nemělo přijít, aby uvolnilo napětí dějové linie. Příběh byl pro svůj vlastní účel šíp, který pečlivě namířený vylétne z luku a zasáhne přímo cíl. To, kolik motýlů se na něj bude snažit usadit, aby ozdobili jeho let, mu jen překáží.“³¹ (Quiroga in Pupo-Walker, 1995, s. 196)

V rámci střídmosti, úspornosti a přesnosti výrazů Quiroga pojmenoval jednoslovnými názvy některé své sbírky, např. *Vyhoštěnci (Los desterrados)*, a povídky, např. *Syn (El hijo)*, *Yaguaí (Yaguaí)*, *Peón (Un peón)*, *Mensúové (Los mensú)*, *Pustina (El desierto)*. Tíhnul k

²⁸ „No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.“ (Quiroga, 1993, s. 1194)

²⁹ „No cansar. Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista.“ (Tamtéž, s. 1190)

³⁰ „El tiempo se demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de un modo más miserable aún.“ (Tamtéž, s. 1190)

³¹ „Ningún obstáculo, ningún adorno o disgresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirán sino entorpecerlo.“ (Quiroga in Pupo-Walker, 1995, s. 196)

perfekcionismu a přesnost vyjádření pro něj byla velmi důležitá, svědčí o tom jeho ustavičné přepracovávání textu, stylistické opravy a přejmenovávání některých povídek (Pereira Rodríguez, 1976, s. 183):

Když znovu čteme Quirogovy povídky a porovnáváme texty, které byly prvně zveřejněny v časopisech nebo denících Río de la Plata, se stránkami knih, které byly publikovány později (ne všechny), zaznamenáváme vážný zájem o dosažení dokonalosti z hlediska tematiky, literární výraznosti (...) Quiroga se horlivě snažil o jasnost, přesnost a výstižnost jazyka.³²

- 8) „Vezmi své postavy za ruku a pevně je ved’ až do konce, aniž bys viděl jinou věc než cestu, kterou jsi jim načrtl. Nerozptyluj se tím, že uvidíš to, co ony vidět nemohou. Nezneužívej čtenáře. Povídka je román, který je zbaven nadbytečné slovní vycpávky. Považuj to za absolutní pravdu, i kdyby tomu tak nebylo.“³³

Osmé přikázání doplňuje dvě předchozí a opět apeluje na jazykovou přesnost, úspornost a Pupo-Walkerem zvanou ekonomickou rétoriku. Spisovatel by se měl vyvarovat slovních vycpávek a nenechat se rozptylovat jinými vjemy, než si zavdává jeho příběh.

- 9) „Nepiš pod vlivem emoce. Nech ji umřít a vyvolej ji v sobě později. Pokud budeš schopný oživit ji takovou, jaká byla, i pak, dospěl jsi do půli cesty v umění povídky.“³⁴

V devátém přikázání Quiroga apeluje na to, že emoci je potřebné racionálně zpracovat.

³² „Cuando se releen los cuentos de Quiroga y se cotejan los textos de su primera publicación en revistas o diarios rioplatenses con las páginas duraderas de los libros en que - no en su totalidad - fueron recogidos más tarde, se advierte una seria preocupación por alcanzar el perfeccionamiento en el interés temático, en la expresión literaria (...) Quiroga persiguió con ahínco la claridad, a precisión, y la concisión en el lenguaje.” (Rodríguez Pereira in Baccino Ponce de León, s. 1993, s. 49-50)

³³ „Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden ver. No abuses al lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.“ (Quiroga, 1993, s. 1194)

³⁴ „No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual como fue, has llegado en arte a la mitad del camino.” (Tamtéž, s. 1195)

Odklání se tak od romantického mýtu psaní pod vlivem emocí (Quiroga, 1993, s. 1188). Příběh by měl být dobře promyšlený a jeho psaní by nemělo probíhat ukvapeně pod vlivem prvotní emoce, nýbrž rozvážně až po jejím opětovném vyvolání. Příběh by měl však být natolik silný, aby vyvolával v autorovi stejnou emoci i po určitém čase. Toto přikázání lze podle našeho názoru chápat také jako kontrolní mechanismus jak zajistit, aby byl příběh dostatečně zajímavý, což Quiroga nejednou ve svých teoretických pracích akcentoval. Tvůrčí akt je Quiroga chápán jako něco svobodného, ale promyšleného a uvědomělého.

Quiroga je sám příkladem tohoto přikázání, neboť v povídkách *Pustina* a *Syn* (*El desierto* a *El hijo*) otevírá téma strachů a halucinací, které prožíval, když ovdověl se svými dvěma dětmi:

Povídky jsou napsány mnoho let po události (či snu), který je [halucinace] spustil, až když jsou jeho děti velké a začnou se přirozeně oddělovat od jeho přísného a něžného vedení. Je to právě tento odstup (emoce vyvolaná v klidu, o které mluvil (...)), je to v oné smrti a vzkříšení emoce, které Quiroga doporučoval (...), kde se skrývá klíčový pocit, který předávají tak působivě obě povídky.³⁵

10) „Nemysli ani na své přátele, když píšeš, ani na dojem, jaký tvůj příběh udělá. Vyprávěj, jako by tvůj příběh nezajímal nikoho jiného než malý okruh tvých postav, ze kterých bys mohl být jednou i ty. Pouze takto se povídce vnukne život.“³⁶

V posledním přikázání Quiroga zdůrazňuje, aby spisovatel nepsal pro nikoho jiného než sebe, případně několik přátel, a nezaobíral se tím, jak zaujmout široké publikum, ale soustředil se především na autenticitu a na to, co chce předat dál.

Cortázar (1993, s. 399) z tohoto přikázání vychází ve své knize *Del cuento breve y sus alrededores* (1969) se slovy: „Poslední [přikázání] mi připadá dokonale bystré (...). Pojem malý okruh dává doporučení svůj nejhlubší význam tím, že definuje uzavřenou formu

³⁵ „Los relatos están escritos muchos años después del suceso (o sueño) que los originó, cuando ya sus hijos son grandes y empiezan a separarse naturalmente de su dura y tierna tutela. Pero es en esa distancia (la emoción evocada en la tranquilidad, de que hablaba (...)), es en esa muerte y resurrección de la emoción, que el mismo Quiroga aconsejaba (...), donde reside la clave del sentimiento que transmiten tan poderosamente ambos relatos.” (Rodríguez Monegal, 1976, s. 22)

³⁶ „No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento.” (Tamtéž, s. 1195)

povídky, což jsem již při jiné příležitosti nazval jeho sférickostí.³⁷ A dále pokračuje: „Vracím se k bratrovi Quirogo, abych připomněl, že říká: ‚(...) malý okruh postav, ze kterých bys mohl být jednou i ty‘. Pojem být jednou z postav se obecně převádí do vyprávění v první osobě, což nás přímo staví na vnitřní úroveň.“³⁸

³⁷ „El último [precepto] me parece de una lucidez impecable (...).La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad.“ (Cortázar, 1993, s. 399)

³⁸ „Vuelvo el hermano Quiroga para recordar que dice: ‚(...) el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste ser uno. La noción de ser uno de los personajes se traduce por lo general en el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno.“ (Cortázar, 1993, s. 400)

3 Život Horacia Quirogy

Horacio Quiroga měl mnoho povolání a výčet profesí, které zastával během života, je vskutku působivý: „Uruguayský básník, romanopisec a dramatik, zakladatel moderní hispanoamerické povídky. Novinář, středoškolský profesor, fotograf a filmař, diplomat a farmář.“ (Vydrová, 1966, s. 439) Ačkoliv se narodil v Uruguayi, podstatnou část života prožil v Argentině, a proto se o něm občas hovoří spíše jako o spisovateli z Río de la Plata.

Horacio Silvestre Quiroga se narodil 31. prosince 1878 v druhém největším uruguayském městě Salto, které se nachází asi 500 kilometrů od hlavního města Montevideo, do rodiny střední třídy (Param, 1972, s. 432) jakožto nejmladší ze čtyř sourozenců (Fleming, 1997, s. 68). Jeho matka pocházela z Uruguaye a jeho otec byl argentinským vicekonzulem, majitelem loděnice a naneštěstí zahynul ve velmi útlém věku Horacia., když při vystupování z člunu jeho puška nešťastnou náhodou vystřelila a trefila ho do hrudníku. Matka tehdy držela v náručí dvouměsíčního Horacia a úlekem ho upustila na zem. Jitrik (in Fleming, 1997, s. 69) se domnívá, že tento moment mohl mít za následek další útrapy: „Z hlediska psychoanalýzy (...) je tento okamžik zásadní; započne řetězec sebedestrukce a bolesti, jejichž externím projevem je osud smrti, která obklopuje jeho existenci.“³⁹ Horacio se upnul na svou matku, starší sestru a špatně nesl, když se obě provdaly za jiné muže a sestra se měla odstěhovat do Buenos Aires (Rausch, 1978, s. 7-8).

Horaciovo druhé jméno Silvestre, které v překladu znamená lesní či divoký, jako by předznamenalo charakteristiku jeho osobnosti a stalo se pro něj výstižným. Podle kritiků byl rebellem, nepředvídatelným člověkem a samotářem (Param, 1972, s. 432). Jako dítě byl prý agresivní, konflikty chtěl řešit pěstmi a spolužáci ani učitelé ho neměli rádi. Fleming (1997, s. 68) se domnívá, že má Quirogův charakter má původ rovněž ve výchově matky:

Jeho samotářský a zároveň rebelský charakter mladého studenta zapříčinila svobodná výchova, které se mu dostávalo od matky. Jeho extrémní citlivost se projevuje astmatem, žaludečními problémy a koktavostí, kterou bude trpět celý život. Raná záliba v nejrůznějších činnostech, která byla stálým rysem jeho osobnosti, se v průběhu let obrátila k cyklistice, fotografování,

³⁹ „Desde una perspectiva psicoanalítica (...) este episodio es fundamental; inicia una cadena de autodestrucción y de dolor cuya expresión exterior será el sino de muerte que rodea su existencia.“ (Jitrik in Fleming, 1997, s. 69)

chemii a řemeslné výrobě, které se učil v Giordanově dílně. V té době také zahájil svou konfrontaci s přílišným konformismem ospalého, provinčního a aristokratického prostředí, kterému se snaží vzdorovat svými nekonvenčními aktivitami a neukázněností.⁴⁰

Nevlastní otec Ascencio, za kterého se provdala matka, a se kterým měl Horacio velmi dobrý vztah, prodělal mozkovou mrtvici, zůstal ochrnutý a neschopný řeči. Horacio mu několik let pomáhal, dělal mu tlumočníka, ale navzdory tomu však Ascencio nesl svůj zdravotní stav špatně a zastřelil se (Fleming, 1997, s. 69). Sedmnáctiletý Horacio byl první, kdo Ascencia objevil a tento obraz se mu nesmazatelně vryl do paměti. Rausch (1978, s. 8) připouští teorii, že v naturalistické popisy mrtvol v Quirogově tvorbě mohou být právě popisy nevlastního otce.

Není proto překvapivé, že si Quiroga našel zálibu v nekonvenčních aktivitách jako požívání drog, různých fyzikálních nebo chemických pokusech. Zkoušel na sobě ze zvědavosti účinky omamných drog jako morfinu, chloroformu a hašiše (Collard, 1958, s. 279). Jednou se chloroformem přiotrávil, ale způsobil si i těžkou otravu hašišem (Rausch, 1978, s. 9). Rebelii projevoval v chování, ale také ve stylu oblékání (Orgambide in Param, 1972, s. 432).

Velmi rád četl, především Dumase, Scotta, Balzaca, Zolu, Maupassanta, Bécquera a Huga. V šestnácti spolu s přáteli začal psát verše, které ukládali do sešitu společně s ukázkami oblíbených autorů, mezi kterými vyčníval významný argentinský spisovatel Leopold Lugones. Quiroga. Byl velmi všestranným člověkem, hrál na kytaru, miloval italskou operu, šermoval a vynikal v již zmiňované cyklistice (Rausch, 1978, s. 9). Jedním z jeho největších koníčků však bylo fotografování, díky kterému se dostal do Misiones, prostředí, ve kterém se odehrává mnoho Quirogových povídek.

Okolo roku 1897 začal Quiroga publikovat své první texty v saltských časopisech *La Revista* a *Gil Blas*. V *Gil Blas* o rok později publikoval první uruguayské básně modernistického typu a téhož roku se seznámil s obdivovaným básníkem Leopoldem

⁴⁰ „Al gusto por la libertad educativa que recibió por su madre, se suma el carácter huraño y a la vez rebelde del joven estudiante. Su extrema sensibilidad se manifiesta en un asma nerviosa, problemas gástricos y una tartamudez que padecerá de por vida. La temprana afición por toda clase de actividades, rasgo permanente de su personalidad, por aquellos años se vuelca en el ciclismo, la fotografía, la química y las artesanías practicadas en el taller de Giordano. En esa época comienza también su precoz enfrentamiento con el excesivo conformismo de un medio adormecido, provinciano y aristocrático, al que se trata de oponerse con sus actividades no convencionales y su indisciplina.” (Fleming, 1997, s. 68)

Lugonesem. S přítelem Brignolem, který se stal jeho pozdějším životopiscem, navštívili Buenos Aires a taktéž spisovatelův dům. Následující rok jej Quiroga navštívil znovu a navázali tak spolu celoživotní přátelství (Tamtéž, s. 9).

Téhož roku začal vydávat vlastní časopis *Revista del Salto*, kde spolu s přáteli propagoval nové umělecké a myšlenkové směry (Vydrová, 1996, s. 439). Existence modernistického časopisu neměla dlouhého trvání, avšak tato epizoda mu přinesla zkušenosti a stala se jednou z epizod v hledání tvůrčí osobnosti (Rausch, 1978, s. 10).

Na jaře roku 1900 se rozhodl uskutečnit cestu do Paříže, destinace snů všech latinskoamerických literátů, kde navštívil Světovou výstavu. Cesta nakonec nenaplnila jeho očekávání. Zanedlouho se v evropské metropoli octl bez finančních prostředků a byl nucen vrátit se zpátky, značně rozčarovaný. Své zkušenosti popsal v *Deníku z cesty do Paříže* (*Diario de un viaje a París*, 1900), který byl vydán až posmrtně v roce 1949.

Po návratu se Quiroga usadil v Montevideu, kde založil modernistický spolek „Konzistoř radostného umění“ (Consistorio del Gay Saber), ve kterém přednášel své sonety i Leopoldo Lugones. Spolek byl trnem v oku odpůrcům modernismu, vyústil v slovní tahanice a nenávislné články mezi některými členy, které vedly až k nešťastnému konci. Federico Ferrando, jeho drahý přítel, se kterým sdílel svou vášeň pro literaturu, byl v důsledku těchto potyček vyzván k duelu. Quiroga mu jako věrný přítel chtěl pomoci připravit se na souboj a naučit ho zacházet se zbraní, avšak při manipulaci s ní svého přítele nešťastnou náhodou zastřelil. Horacio Quiroga byl po čtyřech dnech ve vězení zbaven obvinění (Fleming, 1997, s. 69), avšak zničený pocitem viny ze ztráty nejlepšího přítele zůstal i nadále. Nedokázal zůstat v Montevideu, utekl do Buenos Aires, kde našel útočiště v domě své sestry. Do Uruguaye už se nikdy nevrátil (Rodríguez Monegal, 1976, s. 12).

Ačkoliv se Konzistoř rozpadla a Quiroga opustil Montevideo, modernismus prozatím neopustil. V Buenos Aires měl nablízku svoji sestru, i blízkého přítele Leopolda Lugonese.

Hlavní díla prozrazující věrnost původnímu záměru – vyjadřovat prchavé, tékavé, neurčité, neobvyklé dojmy – měla totiž paradoxně vzniknout až později jako projev Quirogovy prohlubující se realistické vypravěčské techniky. Překročením La Platy vstoupil básník roku

1902 do sféry argentinského písemnictví a bývá dodnes označován za autora argentinského.⁴¹

Právě v Buenos Aires jeho život nabral odlišný směr. V roce 1903 byl jmenován fotografem vědecké expedice vedené Lugonesem do provincie Misiones, oblasti dřívějšího působení jezuitů. Navštívil zříceniny jezuitské redukce San Ignacio a poprvé se setkal s divokou přírodou na rozhraní pampy a pralesa, který ho ovlivnil po zbytek života (Vydrová, 1996, s. 439-440). Nepřestal snít o životě na venkově a v roce 1904 se rozhodl odstěhovat do oblasti Chaca, kde si vlastnoručně postavil dům, kolem něhož vysázel palmy a pěstoval bavlnu. Jeho snažení nakonec bylo neúspěšné, protože vyčerpal rodinné úspory a byl nucen se znovu odstěhovat do Buenos Aires. Odnášel si však cenné poznatky a podněty pro literární tvorbu (Rausch, 1978, s. 14).

Psal se rok 1906 a Lugones mu zajistil místo profesora španělského jazyka a literatury na ústavu v Buenos Aires. Fascinován pralesem si mezitím koupil pozemek v Misiones u San Ignacia a začal stavět farmu, kde vysázel banánovníky, pomerančovníky a maniok. Zprvu jezdil na svou usedlost pouze na prázdniny, zatímco spolupracoval s významným buenosaireským časopisem *Caras y Caretas*, opustil poezii a začal se věnovat povídkové tvorbě (Tamtéž, s. 14 a Vydrová, 1996, s. 440). Kromě toho se pokusil napsat román, zčásti autobiografickou novelu *Historia de un amor turbio* (1908), ve které je znatelná četba Dostojevského (Rodríguez Monegal, 1976, s. 14). Quiroga ruského autora nazývá „jedním z jeho bohů“ a jeho vliv v souvislosti s novelou přiznává v jednom ze svých dopisů Martínez Estradovi (1957, s. 71).

Poté se oženil se svou bývalou studentkou Anou Marií Cirés navzdory nesouhlasu jejich rodičů a odstěhoval se s ní zpět do Misiones (Fleming, 1997, s. 69). Narodily se mu dvě děti, dcera Eglé a syn Darío, vydělával na obživu rodiny prací smírčího soudce, matrikáře, obděláváním hospodářství a psal povídky. Mezitím Quirogu v roce 1910 potkala další ztráta - smrt dvou sourozenců, Pastory a Prudencia, zřejmě na následky tyfu v argentinském El Chaco (Fleming, 1997, s. 69).

Quirogoovo snažení udržet spokojený život rodiny v Misiones bylo však nedostatečné. Jeho žena se s venkovem nikdy nesžila, po šesti letech manželství spáchala sebevraždu a Quiroga zůstal s dětmi ve věku čtyř a pěti let sám. Incident se stal údajně po násilné výměně názorů (Salgado, 1971, s. 26), po kterém Quiroga zůstal osm dní v agonii, zoufalý. Se ztrátou

⁴¹ (Rausch, 1978, s. 13)

ženy se vyrovnal tak, že zničil všechny její osobní věci, fotografie, dopisy a oblečení. Nikdy nenavštívil její hrob. Vědomé popření události a rozhodnutí na ni zapomenout bylo obrannou psychologickou reakcí a pomohlo mu se přes ztrátu přenést (Fleming, 1997, s. 69).

Po všemožných pokusech zajistit obživu, mezi které patřila výroba dřevěného uhlí, vína, pálenky pomerančů a keramiky, se musel vrátit v roce 1917 do Buenos Aires, v té době již jako uznávaný spisovatel. Začal pracovat na uruguayském konzulátě a věnoval se psaní, filmu a publicistice (Rausch, 1978, s. 15 a Vydrová, 1996, s. 440).

Naposledy se vrátil do blízkosti pralesa se svojí druhou ženou. V roce 1927 si ve svých 49 letech vzal šestnáctiletou přítelkyni své dcery Marii Elenu (některé zdroje uvádějí věk dvacet let⁴²), se kterou měl dceru, a společně se o pět let později odstěhovali zpět na farmu (Vydrová, 1966, s. 440). Byl jmenován konzulem v San Ignaciu, psal hlavně kritiky a eseje a pokusil se o napsání druhého románu *Pasado amor* (1925), který byl však neúspěšný podobně jako jeho první román (Rausch, 1978, s. 17).

Další sebevraždu, která se stala v blízkém okolí Quirogy, spáchal tehdejší uruguayský prezident Baltasar Brum, který se odmítl roku 1933 vzdát po provedeném státním převratu. Brum pomohl Quirogovi získat povýšení v diplomatické kariéře a díky jeho vlivu si dokázal udržet určitou dobu finanční stabilitu. Po jeho smrti a nastolení nové vlády tímto skončilo Quirogovo období stability (Tamtéž, s. 69).

Postupem času se mu přestalo dařit, žena s dcerou se odstěhovaly pryč, a Quiroga vážně onemocněl. Musel opustit Misiones, aby vyhledal lékařskou pomoc v Buenos Aires. Trpěl onemocněním prostaty, podstoupil operaci a dlouhou rekonvalescenci. Po pěti měsících pobytu na klinice, kde ho navštívila jeho druhá žena María Elena a jeho blízcí přátelé, po promluvě s doktorem zjistil, že má rakovinu žaludku, a rozhodl se spáchat sebevraždu. Navštívil svého přítele, poté svoji nejstarší dceru Eglé, v lékárně si pořídil kyanid a ráno ho na nemocničním lůžku našli mrtvého (Fleming, 1997, s. 70-71).

Nutno zmínit, že nit tragédií tímto okamžikem neskončila a pokračovala i nadále. Obavy ze smrti svých dětí, kterými se Quiroga trápil za života jako ovdovělý otec, se naplnily zanedlouho po jeho smrti. Dcera Eglé spáchala sebevraždu několik měsíců po jeho smrti a několik let poté si vzal život také jeho syn Darío (Tamtéž, s. 71). Quiroga v jednom ze svých

⁴² Údaje o věku druhé ženy Quirogy v době jejich sňatku jsou nejasné. Zatímco Slovník spisovatelů Latinské Ameriky (Vydrová, 1966, s. 440) uvádí 16 let, Rausch (1978, s. 17) a Flores (1976, s. 281) uvádí 20 let.

dopisů Martínez Estradovi (1957, s. 30) zmiňuje, že Eglé měla neshody se svým manželem, se kterým si Quiroga moc nerozuměl. Zřejmě svoji ženu bil a Quiroga jakožto otec cítil, že selhal v roli otce.

Rok po Quirogově smrti si vzali život Quirogovi přátelé, se kterými sdílel vášně pro literaturu, Leopoldo Lugones a Alfonsina Storni. Ačkoliv Lugones vynesl kritický komentář na zvolený způsob smrti Quirogy, následoval v jeho stopách a rovněž se otrávil kyanidem (Fleming, 1997, s. 71-72).

Všechny tyto události výrazně ovlivnily nejenom Quirogov život, ale i jeho literární tvorbu. V následujících kapitole se proto podíváme podrobně na Quirogovu povídkovou tvorbu, charakteristické rysy povídek z pralesa a interpretaci jejích hlavních témat.

4 Charakteristické rysy povídek z pralesa

V této části práce bychom rádi zaměřili na charakteristické rysy povídkové tvorby Quirogy, jako je prostředí pralesa a pojetí hranice z hlediska postav, prostředí a jazyka. Dále se věnujeme ústředním tématům, které vystihují Quirogovy povídky. Jednotlivé rozebírané aspekty doplníme o konkrétní ukázky. Nakonec se budeme věnovat pozornost souvislostem Quirogova života s jeho povídkami a taktéž autorově teoretickému pojetí v souladu či nesouladu s jeho vlastní tvorbou.

4.1 Prostředí pralesa

Velmi typickým prostředím, ve kterém se odehrávají Quirogovy povídky v pozdní fázi jeho literární tvorby, patřící rovněž k jeho nejznámějším, je prales. Prales, tedy neprostupná džungle s vlastními pravidly a životem, nikoliv les, který známe v evropském či severoamerickém pojetí. Prales, který představuje smrtelné riziko pro své obyvatele v podobě jedovatých zvířat, divokého proudu řeky Paraná, náročných klimatických podmínek, přírodních katastrof a různých nemocí.

Prostředí pralesa, do kterého Quiroga umisťuje své příběhy a postavy, se nachází v oblasti Alto Paraná, hraničním území mezi Argentinou, Brazílií a Paraguají. Ačkoliv je tato oblast politicky, kulturně i lingvisticky rozdělena, základním spojujícím prvkem je indiánský jazyk guaraní. Vznikaly zde také jezuitské misie (Paraguay Iviraromí). Ale především se v této oblasti nachází bohatý prales, který je ohraničen na jedné straně Misiones a na druhé straně Amazonií, jak popisuje Quiroga v povídce *Bambusový dům (Tacuara-Mansión)* (Quiroga, 1978, s. 47): „Misiones, ležící na pokraji pralesa, který tam začíná a končí v Amazonii, pamatuje řadu chlapíků, jimž by logicky bylo možné kdeco vytknout, jen ne to, že jsou nudní.“

Misiones je provincií na severovýchodním území Argentiny, má přibližně 29 km², ve kterém vládne subtropické klima a ve kterém se nachází ohromné lesní bohatství, plantáže maté a čaje. Hlavním městem provincie je Posadas (Quiroga, 1990, s. 163). Většina povídek se odehrává právě v oblasti Misiones.

Protože se prales nachází na území tří států, je určitým tranzitním místem:

Prostor, do kterého jsou zasazeny příběhy, je centrem konfliktu mezi třemi mladými národy, které v důsledku přizpůsobování se po dosažení nezávislosti, přetékají jeden přes druhý nebo se stahují se v závislosti na sociopolitických okolnostech (...). Tato nestabilita spolu s dalšími faktory, jako je přírodní bohatství a drsné podnebí, činí z regionu tranzitní místo, kterým jeho původní obyvatelé, občané či cizinci, pouze procházejí, aniž by to tušili, oslabení nestálostí kolísající geografie a také jejich vlastními trajektoriemi.⁴³

Vývoj území po získání nezávislosti popisuje Quiroga i v jedné ze svých význačných povídek *Vyhoštěnci (Los desterrados)*:

Od Pequirí až po Paraná bylo všechno brazilské i jazyk, dokonce i Francouzi v Posadas. Nyní byla země jiná, nová, zvláštní a nevlídná. A Tirafogo a João Pedro už byli příliš staří na to, aby se v ní vyznali. (...) Často se teď navštěvovali a tiše popíjeli maté, umlčeni tou pozdní touhou po vlasti. Občas se jednomu z nich vynořila nějaká vzpomínka, obvykle bezvýznamná, vyvolaná teplem ohniště.⁴⁴

Dalším významným prvkem v Quirogových povídkách je řeka Paraná. Představuje přírodní rozdělení a zároveň významnou komunikační cestu. V povídce *Facka (Una bofetada)*, která je součástí souboru *Divoch (El salvaje, 1920)* hlavní postava, dělník mensú⁴⁵, se pomstí svému pánovi, který ho zfackoval. Lze si všimnout impozantního popisu horkého počasí, které panovalo těsně před opětovným shledáním mensúa se svým pánem, které metaforicky předurčuje tzv. ticho před bouří, tedy blížící se vyvrcholení zápletky.

Ten den bylo velmi horko. Na červené cestě mezi dvěma hradbami lesa se odráželo slunce. Zdálo se, že ticho pralesa v tu hodinu umocnilo závratné vibrace vzduchu nad sopečným pískem.

⁴³ “El espacio recreado en la ficción es el vértice de conflicto entre tres jóvenes naciones que, al acomodar sus cargas a partir de las independencias, desbordan unas sobre otras o se repliegan de acuerdo con las circunstancias sociopolíticas (...). Esta inestabilidad, junto a otros factores como la riqueza natural y la dureza del clima, hacen de la región un lugar de tránsito en el que sus primitivos pobladores pasan, sin saberlo, de propios a extranjeros, desestabilizados por los vaivenes de una geografía fluctuante y también por los de sus propias trayectorias.” (Fleming, 1997, s. 34)

⁴⁴ „Desde el Pequirí al Paraná, todo era Brasil y lengua materna –, hasta con los francés de Posadas. Ahora el país era distinto, nuevo extraño y difícil. Y ellos, Tirafogo y João Pedro, estaban ya muy viejos para reconocerse en él. (...) Visitábanse ahora con frecuencia, y tomaban mate en silencio, enmudecidos por aquella tardía sed de la patria. Algún recuerdo, nimio por lo común, subía a veces a los labios de alguno de ellos, suscitado por el calor del hogar.“ (Quiroga, 1990, s. 215)

⁴⁵ Ze španělského *mensal*, *mensualero* vznikl zkrácený pojem *mensú*, který označuje peóna (dělníka) pro příležitostnou práci zejména na plantážích yerba maté, placeného měsíčně (Fleming, 1997, 361).

Ani závan vzduchu, ani ptačí pípnutí. Po stezce letělo monotónně, pomalu z ospalosti a světla, hejno ovádů, kteří pod žhnoucím sluncem vypadali, jako by měli svatozáře.⁴⁶

Mensú svého bývalého pána zabije a na voru ho pošle po proudu řeky Paraná k paraguayskému pobřeží. Sám odpluje směrem k Brazílii, do vyhnanství, které je cenou za jeho činy: „Ztratím vlajku [argentinskou], zamumlal, když si vázal nit kolem unaveného zápěstí. A s chladným pohledem na vor, který směřoval k nevyhnutelné katastrofě, utrousil skrz zuby: Ale ten už nikomu nenařekuje, ďábelský gringo (...).“⁴⁷

V povídce *Po proudu (A la deriva)* se muž, kterého uštkne smrtelně jedovatá zmije, plaví po řece k brazilskému pobřeží s vidinou vyhledání pomoci, avšak než stihne kohokoliv uvědomit, pomalu umírá v agonii, natažený ve své loďce, plavíce se po proudu mezi argentinským a paraguayským pobřežím. Nad jeho hlavou poletují papoušci ara a představují symbolickým způsobem spojení mezi oběma pobřežími (Fleming, 1997, s. 36).

Paraná v těch místech protéká hlubokým kaňonem, jehož stometrové stěny smutně svírají její tok. Na březích, lemovaných černými čedičovými balvany, je tmavý les. A vpředu, po stranách i vzadu se klene neměnná chmurná hradba, u jejíž paty neustále víří bahnitá voda. Je to divoká končina, ale panuje v ní mrtvé ticho. Za soumraku je však její temná a tichá krása velkolepá.⁴⁸

Popis prostředí dále pokračuje: „Nebe na západě zářilo jako obrovský zlatý vějíř a pozlatilo i řeku. Z paraguayského břehu padal na řeku chladný stín zešeřelého pralesa, z něhož vycházela pronikavá vůně pomerančů a lesního medu. Ve výšce tiše přelétl pár papoušků směrem k Paraguayi.“ (Quiroga, 1978, s. 197)

Neproniknutelný a nelítostný prales má podle Correi (1976, s. 129) přímý vliv na postavy v Quirogových povídkách a jejich myšlení. Je hlavní součástí Quirogových povídek a představuje devastující vliv na člověka a zejména pracovníky, kteří jím trpí s menšími možnostmi obrany: „Prostředí se svými nevyhnutelnými důsledky se stává jednou z hlavních

⁴⁶ „Hacia ese día mucho calor. Entre la doble muralla de bosque, el camino rojo deslumbraba de sol. El silencio de la selva a esa hora parecía aumentar la mareante vibración del aire sobre la arena volcánica. Ni un soplo de aire, ni un pío de pájaro. Bajo el sol a plomo que enmudecía a las chicharras, la tropilla aureolada de tábanos avanzaba monótonamente por la picada, cabizbaja de modorra y luz.“ (Quiroga, 1981, s. 244)

⁴⁷ „Voy a perder la bandera murmuraba, mientras se ataba un hilo en la muñeca fatigada. Y con una fría mirada a la jangada que iba al desastre inevitable, concluyó entre los dientes: ¡Pero ése no va a sopapear más a nadie, gringo de un añá membuí!“ (Quiroga, 1997, s. 181)

⁴⁸ (Quiroga, 1978, s. 196)

postav příběhů a je základem všech situací a změn mentality. Prales, neprostupný, nemilosrdný vládne myšlení a jednání lidí.“⁴⁹

Žije-li člověk v harmonickém soužití s přírodou, musí se mít vzhledem k smrtelným hrozbám, které prostředí pralesa představuje, na pozoru. Pokud se nepřizpůsobí, naruší její pořádek, nebo se jí snaží ovládnout, je jen otázkou času, kdy člověka postihne nějaká pohroma. Příroda zde však nutně nemusí sloužit pouze jako nástroj ke komentování lidských slabostí, ale jako pozadí dotvářející příběh a umožňující vývoj postav (Param, 1972, s. 428). Má svůj určitý řád, který kontrastuje s civilizovaným životem člověka. Avšak není to jenom prales, který nese pro člověka rizika, nýbrž i sám člověk může být pro přírodu nebezpečným tvorem, a to zejména, použije-li proti ní sílu a zbraně. Obrácený pohled můžeme pozorovat například v *Pohádkách z pralesa* či v povídce *Návrat Anakondy* (*Cuentos de la selva, El regreso de Anaconda*), kde se střetávají právě lidé se zvířaty, někdy si vypomáhají (jako je to např. v povídkách *O veliké želvě, Oškubaný papoušek* nebo *Přechod přes řeku Yabebirí* (*La tortuga gigante, El loro pelado, El paso de Yabebirí*)) anebo naopak proti sobě bojují (jako např. ve *Válce kajmanů* s výjimkou bývalého válečníka, který kajmanům pomohl, nebo v *Návratu Anakondy* (*La guerra de los yacarés, El regreso de Anaconda*)).

Příroda přesahuje člověka ve všech rovinách. Přitahuje ho ne proto, aby ho přivítala, ale aby ho pohltila. Je připravena odrazit ho jako vetřelce, anebo k němu zůstává netečná (Fleming, 1997, s. 32). Velikost krajiny a křehkost individua jsou ve velkém nepoměru. Quiroga tento nepoměr považuje za základní konflikt, ke kterému v Americe dochází, a proto se stává nebezpečným podnětem pro postavy jeho povídek, kteří jsou její silou fascinováni a její přemírou zničeni (Fleming, 1997, s. 33).

Prvek pralesa v Quirogových povídkách bývá někdy přirovnáván ke Kiplingovým příběhům pralesa a jeho tvorba se stává přirozeně tématem diskuze známých spisovatelů tehdejší doby. Zatímco Julio Cortázar Quirogovu tvorbu obdivoval, Jorge Luis Borges okomentoval Rodríguez Monegalovi, že „Quiroga napsal povídky, které už lépe napsal Kipling.“ (Borges in Fleming, 1997, s. 54). Odpůrci této kritiky však zdůrazňují, že Quiroga byl Kiplingem ovlivněn pouze v rané marginální fázi jeho tvorby, kdy ještě hledal svůj vlastní styl a pracoval na své literární technice. Záhy totiž zjistil, že imitace je nepřirozená a vytvořil

⁴⁹ „El medio, con sus consecuencias inevitables, llega a ser uno de los personajes principales de los cuentos, y se encuentra en la base de todas las situaciones y cambios de mentalidades. La selva, impenetrable, despiadada, rige el pensamiento y la acción de los hombres.“ (Correa, 1976, s. 129)

si vlastní jedinečný styl, kterým se neodmyslitelně zařadil mezi nejvýznamnější autory hispanoamerické literatury (Salgado, 1971, s. 24).

Hlavním rozdílem, který ho od Kiplinga podle Monegala (in Salgado, 1971, s. 25) odlišuje, je v pojetí pralesa. Zatímco Quiroga, který se narodil ve městě, si vybral prales jako místo pro svůj život a zobrazuje jej ve světle každodenního života běžných lidí, pro Kiplinga, který se narodil v Indii, ale žil v Evropě, byl prales pouze literárním tématem, exotickým a zvláštním místem, ve kterém se odehrávají dobrodružné příběhy a pomocí nichž se toužil znovu připojit ke komunitě svého původu. Z tohoto důvodu vnímá Kipling prales a jeho obyvatele s hrdinskou perspektivou, zatímco Quiroga obvykle volí každodenní situace z prostředí, do kterého skutečně patří (s výjimkou pár povídek jako je *Anakonda* nebo *Válka kajmanů* (*Anaconda, La guerra de los yacarés*)) (Tamtéž, s. 25).

Není to jenom prales, který v Quirogových povídkách důležitou roli, ale i zvířata mají své nepostradatelné místo. Quiroga skloubil svůj cit pro přírodu a děti a napsal *Pohádky z pralesa* (*Cuentos de la selva*, 1918), které jsou bajkami pro děti, zpravidla ukončeny nějakým mravním ponaučením. Quiroga, jakožto milovník zvířat, viděl spojitost mezi neviností dětství a životní čistotou pralesa, která představuje panenství přírody a primární kontakt člověka s ní (Cvitanovic, 1976, s. 119).

4.2 Ústřední postavy a zvířata

Postavy

Quiroga si vybral pralesní region jak pro svoje povídky, tak pro svůj život. Sdílel se svými postavami tvrdou realitu, kterou představoval život tropického osadníka. Je to proto oblast Misiones nebo regiony jemu podobné či blízké, do kterých umisťuje své nejpozoruhodnější protagonisty. Zobrazuje muže v boji s pralesem a věnuje pozornost peónům, kteří trpí jak divokou přírodou, tak tvrdými pracovními podmínkami a utlačováním ze strany patronů. Je také první, kdo vypráví o životních podmínkách peónů v pralese v latinskoamerické literatuře (Correa, 1976, s. 129). V roce 1908 napsal *Spoluvinné bestie* (*Las fieras cómplices*), ve kterých podává svědectví o pracovních podmínkách peónů v pralese, o šest let dříve, než znovuotevře toto téma v povídce *Mensúové* (*Los mensú*) a šestnáct let předtím, než téma obdivuhodně zpracoval José Eustasio Rivera v knize *Vír* (česky 1955, dříve překládané jako *Zelené peklo* v roce 1930, španělsky *La Vorágine*).

Hubení, rozčuchání, v kalhotách, s košilí rozedranou na cáry, bosí jako většina z nich, špinaví jako ostatní, hltali oba mensúové očima hlavní město pralesa, jejich Jeruzalém i Golgotu. Devět měsíců tam nahoře! Rok a půl! Ale konečně se vraceli a rána sekerou, tak bolestivá v lesích, jim ve srovnání s požitky, které tušili, připadal jako škrábnutí třískou. Ze sta peónů se jen dva vraceli do Posadas s nějakým majetkem.⁵⁰

Quiroga komentuje chudý život peónů, kteří si sotva vydělají na živobytí a propadají touze vyrovnat těžkou práci alkoholem, hazardními hrami a rozhazováním malého výtěžku, který jim zbývá: „A tak po týdně soustavného rozhazování nových záloh – nepřekonatelné potřeby vyvážit týdnem velkopanského života bídu dřevorubeckých táborů – pluli opět mensúové na Sílexu proti proudu řeky.“ (Quiroga, 1978, s. 208) Opíjení jakožto způsob, jak zapomenout na realitu, je pro ně každodenním chlebem: „V dřevorubeckých táborech panuje

⁵⁰ (Quiroga, 1978, s. 206)

zášť a hořkost, které by neměly být přeneseny do paměti mensúů. Dvě hodiny v bojových podmínkách jsou obvykle zakončeny sta gramy alkoholu na hlavu.“⁵¹

Na společenském žebříčku se nacházejí takřka na dně. Jejich dluh má pro zaměstnavatele větší důležitost než jejich život: „Dobře víš, že tu musí zůstat, dokud účet nezaplatíš.“⁵², řekl majitel obchodu, jehož žádal o pomoc při malárii. Dále se dočítáme: „Správce dával přednost mrtvému muži před vzdáleným dlužníkem. (...) Tato nespravedlnost vůči němu vyvolala logicky okamžitou touhu uprchnout.“⁵³

Jejich pracovní morálka může někdy kolísat. Můžeme se jen domnívat, zda je to demotivujícími, tvrdými pracovními podmínkami nebo je to obecný neduh mezi dělníky: „Z deseti peónů, kteří přijdou hledat práci do Misiones, jen jeden začne pracovat hned, a to ten, který je s dohodnutými podmínkami opravdu spokojen. Ti, kteří odkládají práci na příští týden, se nevrátí, ať to sebevíc slibují.“ (Quiroga, 1978, s. 220)

Pro své povídky si vybírá zvláštní postavy, kterým hříčka osudu mění životy. U některých postav se dokonce inspiroval ve skutečném životě. Na bavlníkových plantážích, v dřevařských závodech a na plantážích yerba maté poznal různé typy mužů, kteří ho později inspirovali v jeho příbězích (León Denis, Juan Brun, Pablo Vanderdop) (Fleming, 1997. s. 37). Do mnoha postav vnesl kus sebe (např. vdovec s dvěma malými dětmi Subercasaux v povídce *Pustina (Desierto)*, pracovník matričního úřadu Orgaz z povídky *Cedrová střecha (El techo de incienso)*, který je alegorií k jeho neúspěšnému výkonu funkce delegáta, nebo jsou patrné jeho rysy, prožitky a koníčky pod závojem vypravěče (*Syn (El hijo)*, *Peón (Un peón)*, *Van-Houten*, *Bambusový dům (Tacuara-Mansión)*) (Tamtéž, s. 37). V některých povídkách se postavy věnují stejným aktivitám jako Quiroga: v *Pálence z pomerančů (Los destiladores de naranja)* vyrábí alkohol z pomerančů, v *Po proudu (A la deriva)* muž pluje na kánoji, pěstují yerba maté v *Peónovi (Un peón)* nebo bavlnu v *Úžehu (La insolación)*.

Autor zpravidla neholduje širokosáhlým popisům krajiny, avšak její blízkost je neustále zmiňována. Vykresluje bujnost rostlin, drsnost klimatu, nevyhnutelné obtěžování hmyzem nebo pronásledování zvířaty a vliv divokého prostředí na lidskou mysl. Postavy velmi přirozeně reagují na to, co je obklopuje: vegetace, nemoc, nespravedlnost, krása, smrt.

⁵¹ „En los obrajes hay resentimientos y amargura que no conviene traer a la memoria de los mensú. Cien gramos de alcohol por cabeza, concluirían en dos horas con el obraje más militarizado.“ (Quiroga, 1981, s. 239)

⁵² (Tamtéž, s. 213)

⁵³ (Tamtéž, s. 214)

Quiroga psal o peónech, kteří pracovali v těžkých podmínkách, měli životy poznamenané drsností a nespravedlností. Dostávali nejistý plat, pracovali v agresivním prostředí a měli barbarského pána, který jim život dělal o to bolestivějším. Tato mistrovská vyprávění, která mají blízko k tragédii a smrti, jsou pro Quirogu příležitostí k zachycení nepřátelského prostředí, které zakusil každý, kdo na jeho území vstoupil. A ačkoliv si jako autor zachovává určitý odstup a nestrannost, jsou z povídek cítit sympatie vůči peónům. Není pochyb o tom, že téma mensúů, jejich vykořisťování, nespravedlnosti a tragických osudů Quirogu přitahovalo díky své jedinečnosti a zvláštní, divoké atmosféře. Měl zaujetí pro lidskou opravdovost, hloubku a skutečné, ač mnohdy bolestné situace.

Pro peóny nebyly nejhorším nepřítelem pouze smrtelné hrozby a drsné prostředí, ale také pracovní podmínky, bída, despotismus s krutost patrona. Náročnost takových podmínek lze pozorovat u ambiciózních dobrodruhů, kteří se vydali do oblasti Alto Paraná s vidinou peněz a nachází smrt. V regionu vládne nejistota, jejich mentalita je utvářena determinismem pralesa se všemi jeho nástrahami, obrovskou řekou Paraná, horami a hady (Correa, 1976, s. 132). Náročnost a nebezpečí práce se objevuje v povídkách *Spoluvinné bestie* a *Mensúové* (*Las Fieras Cómplices* a *Los mensú*). Můžeme je pozorovat také ve *Facce* (*Una bofetada*) a příležitostně jsou naznačeny i v *Rybáři trámů* (*Los pescadores de vigas*).

V povídce *Spoluvinné bestie*, která má spíše podobu krátkého románu vzhledem k přesáhnutí rozsahu, kterou si autor zavedl pro psaní povídek, se děj odehrává v pralesi Matto Grosso. Povídka byla publikována poprvé v časopise *Caras y Caretas* v roce 1908. Mluví se o mensúovi, který je vystaven nepřízni klimatu, ničivému pustošení malárie, pronásledování divokými zvířaty, a zároveň trpí šéfovým despotismem. Muž se snaží bránit útokům pralesa. Jakmile útok zesílí, jeho odpor se zdvojnásobí a boj pokračuje, dokud člověk nepadne.

V povídce *Mensúové*, publikované v roce 1914, ve které se dočítáme o osudu Cayetana Maidany a Estebana Podeleye, kteří se zmatení opilostí rozhodnou společně uprchnout, jsou pronásledováni, ale daří se jim uniknout pralesem. Jeden nemocný malárií, oslabený horečkou nakonec umírá, druhému se podaří zachránit na lodi, která ho vyzvedne, poté přijme novou pracovní smlouvu v pralesi a po vylodění se opije.

A v témž rákosí, obklíčen sedm dní pralesem, řekou a deštěm, vyjedl ten, jenž přežil, všechny kořínky a červy, až mu došly síly a zůstal sedět s očima upřenými na Paraná, umíraje zimou a hladem. (...) Sílex, který tudy kvečerou projížděl, vzal už téměř umírajícího mensúa na palubu.

(...) Sílex se vrátil do Posadas s dosud navlhlým mensúem. Avšak deset minut poté, co vystoupil na pevninu, byl Cayé již opilý, měl novou smlouvu a vrávoravě si šel na nové voňavky.⁵⁴

Prostředí se svými účinky na zdraví a ducha mužů se ukazuje jako neúprosné. Muži utíkající z bídy, ničení nemocemi, mohou zemřít pod palbou kulek, nebo je pohlty prales při pokusu o útěk. Komu se podaří uprchnout, stejně se vrátí, a jedinou úlevou je mu nakonec alkohol.

Kromě domorodých obyvatel a chudých peónů se obyvatelé mísí s velmi zajímavými postavami, které Quiroga nazývá *ex-hombres*, tedy v překladu někdejší lidé či „exlidé“. Jedná se o muže, zpravidla cizince, kteří v minulosti byli kariéerně úspěšní. Jejich zářná vzdálená minulost však v hořké současnosti ztrácí význam a muži jsou známi pouze v jejich neúspěšné přítomnosti. Muže spojuje dohromady samota a alkohol v barech v San Ignacio a jeho okolí.

Mezi tyto postavy patří např. Juan Brown (Argentinec s britskými kořeny), doktor Else (Švéd), Van-Houten (Belgičan) a chemik Rivet (Francouz). Juan Brown byl vynikajícím studentem inženýrství v La Plata, Else byl významným biologem, kterého najala paraguayská vláda, aby navrhl reformu nemocnice, a Rivet byl skvělým chemikem a technickým ředitelem jedné palírny, který dle slov Quirogy byl perfektním příkladem *ex-hombre*:

Byl to dokonalý exčlověk, kterého do Ivararomí přivála poslední vlna jeho života. Poté, co před dvaceti lety přijel do země a později velmi brilantně vykonával vedoucí funkci technického ředitele v tucumánském lihovaru, postupně snižoval své intelektuální aktivity, až nakonec skončil v Ivararomí jako úplná lidská troska.⁵⁵

Zajímavým faktem je, že Quiroga si některé své postavy oblíbil natolik, že je přenáší do více povídek. Některé texty jsou tak mezi sebou provázané a odkazují na postavy či příhody popisované v jiných povídkách. Může to být proto, že autor měl k určitým postavám citový vztah, nebo mu to tak připadalo příhodné, protože „získávají takový charakter a autonomii, že odmítají zmizet, a tak jako hlavní protagonisté nebo komparzisté bloudí se svými rysy a

⁵⁴ (Quiroga, 1978, s. 217-218)

⁵⁵ „Era este un perfecto ex-hombre, arrojado a Ivararomí por la última oleada de su vida. Llegado al país veinte años atrás, y con muy brillante actuación luego en la dirección técnica de una destilería de Tucumán, redujo poco a poco el límite de sus actividades intelectuales, hasta encallar por fin en Iviraromí.“ (Quiroga, 1990, s. 232)

trápeními různými příběhy tak, jako museli putovat po barech San Ignacia ti výstřední a dramatičtí muži, kteří mu sloužili jako předloha.“⁵⁶ (Fleming, 1997, s. 55)

Ve sbírce *Vyhoštěnci (Los desterrados)* v povídce *Bambusový dům (Tacuara-Mansión)* tak můžeme najít protagonisty Juana Browna a chemika Riveta a taktéž zmínku jednorukého mechanika Luissera, zatímco v *Pálence z pomerančů (Los destiladores de naranja)* vystupuje jako hlavní postava doktor Else a okrajově Juan Brown a Rivet. Také zde figuruje Luisser, který je představen pouhým popisem a nepřímým odkázáním na první jmenovanou povídku.

Zvláštní zmínku si mezi postavami tohoto prostředí zaslouží Juan Brown. (...) Brown byl Argentinec a přes značnou britskou rezervovanost byl každým coulem pravý kreol. Dva nebo tři roky úspěšně studoval v La Platě inženýrství. Jednoho dne, aniž bychom věděli proč, zanechal studií a přijel do Misiones. Myslím, že jsem ho slyšel, jak říkal, že přijel do Iviraromí jen na několik hodin, podívat se na zříceniny. Později si poslal do Posadas pro zavazadla a chtěl se zdržet ještě dva dny, a pak jsem ho tam potkal o patnáct let později, aniž to místo za celý čas třeba jen na hodinu opustil.⁵⁷

Brown byl jednou z Quirogových oblíbených postav, která se setkává ve *Vyhoštěncích (Los desterrados)* s Quiroga zvaným „monsieur“ Rivet. Rivet kromě toho, že byl dokonalý exčlověk, měl kuriózní vzhled i charakter:

Monsieur Rivet byl drobný, velmi hubený mužík a v neděli si sčesával vlasy do dvou mastných vln po obou stranách čela. V jeho věčně neoholených, ale nikdy dlouhých vousích se neustále špulily rty v hlubokém opovržení všemi, a zejména doktory z Iviraromí. (...) Ve všech, nebo téměř ve všech ohledech byl náš člověk opačným pólem netečného Juana Browna.⁵⁸

Další pozoruhodnou postavou, která je protagonistou v *Pálence z pomerančů (Los destiladores de naranja)*, je Doktor Else, který „se objevil jednou v poledne a nikdo nevěděl jak a odkud. Bylo ho vidět ve všech hospodách v Iviraromí pít, jak to nedokázal nikdo před ním s výjimkou Riveta a Juana Browna. (...) Kromě pití nedělal ten člověk nic jiného, než pěl

⁵⁶ „(...) adquieren tal carácter y autonomía que se resisten a desaparecer; deambulan con sus rasgos y aflicciones por los distintos relatos, como debieron de haber deambulado por los bares de San Ignacio esos tipos pintorescos y dramáticos que les sirvieron de modelo.“ (Fleming, 1997, s. 55)

⁵⁷ (Quiroga, 1978, s. 47-48)

⁵⁸ (Tamtéž, s. 50)

chvály na svou hůl – oloupaný sukovitý klacek –, kterou nabízel všem peónům, aby ji zkusili zlomit.“ (Quiroga, 1978, s. 87)

Dle tohoto popisu bychom si asi stěží dokázali představit, že tato postava byla v minulosti úspěšným doktorem. Avšak jelikož měl Quiroga zálibu v kontrastech a věděl, jak zaujmout čtenáře, Else byl dříve víc než obyčejným alkoholikem:

Kolem roku 1800 uzavřela paraguayská vláda smlouvu s mnoha evropskými učiteli, méně s univerzitními profesory a více s průmyslovými odborníky. K zřízení nemocnic si Paraguay vyžádala služby doktora Elseho, jenž v nové zemi našel pro své schopnosti široké pole působnosti. Z pět let dal nemocnicím a jejich laboratořím víc než jiní profesionálové za dvacet let. Potom jeho zápal pomalu pohasíná. Slavný vědec platí tropům těžkou daň, která spaluje stejně jako alkohol schopnosti tolika cizinců, a úpadek je nezadržitelný. Pak se nakonec ve vojenských pumpkách a s naraženým baretem objeví v Misiones a dává všem vyzkoušet svou hůl, jako by to byl jediný a konečný smysl jeho života.⁵⁹

Podle Conterise (1976, s. 152-153) je selhání doktora Else symbolem selhání člověka obecně a ztělesňuje Quirogovu frustraci z lidské společnosti, zejména z lásky, existence a rozumu, což se odráží v jeho povídkách, které málokdy mají šťastný konec.

Poslední z ústředních postav povídky *Pálenka z pomerančů* (*Los destiladores de naranja*), je jednoruký mechanik Luisser, který byl chudý, ale vynalézavý a nevzdával se ve svých ambiciózních plánech na podnikání, ačkoliv téměř vždy dopadaly neúspěšně. Navzdory jedné ruce byl šťastný a pyšný:

Jednoruký, jehož jsme poznali s Rivetem v jiné povídce, nosil v hlavě současně tři projekty na zbohatnutí (...). Nikdy neměl ani centavo nebo nějaký zvláštní majetek a navíc mu chyběla ruka, o níž ho v Buenos Aires připravila klika automobilu. Ale s jednou paží, dvěma vařenými manioky a pájecí lampou pod pahýlem ruky si připadal jak nešťastnější člověk na světě. (...) Jeho pýcha se ve skutečnosti zakládala na více nebo méně důkladné znalosti všech umění a řemesel, na jeho asketické skromnosti a na dvou svazcích L'Encyclopédie.⁶⁰

Na rozdíl od exlidí se o Luisserovi nedozvídáme mnoho z jeho minulosti a jeho postava slouží spíše k dokreslení podivných typů v Misiones. Sám je chudý, naivní a jeho plánům

⁵⁹ (Tamtéž, s. 87-88)

⁶⁰ (Tamtéž, s. 88)

nikdo nevěří. Vzhlíží k bývalým specialistům Rivetovi a Elsemu, kteří ho ale nerespektují. Prostřednictvím jeho se dozvídáme o tom, že oni sami jsou terčem posměšků od ostatních lidí, kteří jsou sami analfabety:

Přes propast, do které se oba řítí, nemohl přívrženec velké Encyklopedie zapomenout, čím kdysi oba exlidé byli. Žádný z těch mnoha žertů, které si z jednorukého kvůli jeho exlidem dělali, ho nevyvedl z míry (a to žerty drsných analfabetů bývají pěkné ostré). „Zničila je kořalka,“ odpovídal vážně a pokyvoval hlavou. „Ale znají hodně...“⁶¹

Quiroga prostřednictvím postav skvěle vykresluje prostředí pralesa a čtenář je schopen představit si, jaké bylo pohraniční, tranzitní místo, jak jsme zmínili v podkapitole 4.1, v němž se mísili lidé různého druhu, jak běžní lidé, původní obyvatelé, tak cizinci, kteří mohou nějakým způsobem obohatit společnost (a Quirogovy povídky) svou jinakostí a odlišnými zkušenostmi.

Horacio Quiroga dbal na autenticitu jazykového projevu. Různí lidé mají různou mluvu, a tak se v jazyce povídek mísí španělština s výrazy domorodého jazyka guaraní, u některých postav je přítomný i jazykový jev *voseo* typický pro Argentinu a jiné regiony Ameriky. Quiroga používá také cizí slovíčka, názvy i slang, což vytváří prakticky v jeho povídkách multikulturní prostředí. Všechny tyto aspekty přispívají na reálnosti a autentičnosti příběhu a je více než patrné, že autor prostředí velmi dobře znal a povídky se zakládají na jeho hlubokých znalostech tematiky a vlastních zkušenostech. Získáváme tak vhled do syrového, pohraničního jazyka, pomocí kterého Quiroga charakterizuje své postavy.

Zvířata

Významnou roli v povídkách Quirogy hrají kromě lidí také zvířata. Stejně jako lidé prožívají své útrapy, může na ně cíhat nebezpečí, mají stejné vlastnosti jako lidé a také umí mluvit, dorozumívají se mezi sebou a často dokážou mluvit i s člověkem. Povídky, ve kterých vystupují zvířata jako hlavní postavy, můžeme najít ve sbírce *Pohádky z pralesa (Cuentos de la selva, 1918)*, v některých povídkách *Povídek o lásce k smrti a k šílenství (Cuentos de amor*

⁶¹ (Tamtéž, s. 92)

de locura y de muerte, 1917) v povídkách *Anakonda a Návrat Anakondy* (*Anaconda a El regreso de Anaconda*).

Struktura *Pohádek z pralesa* je zpravidla jednoduchá, aby příběhu mohly porozumět i děti, pro které jsou primárně určeny, ačkoliv mají nadčasový charakter i pro dospělé čtenáře. Morální a životní rozsah přesahují věkové hranice. Soubor je považován za průkopnické dílo hispanoamerické literatury pro děti, protože „autor v něm uplatnil zásadu, podle níž vychovával své vlastní děti, a sice, že dítěti nemají být skrývány temné a odpudivé stránky života, protože jim pak v dospělosti nedokáže čelit.“ (Vydrová, 1996, s. 441)

Děj pohádek bývá postaven na jednoduchých, menších či větších sporech, nepřátelství a závisti mezi zvířaty, a je ukončen mravním ponaučením, skrytým či výslovným, souvisejícím s lidským chováním. Fantastický děj pohádek se zakládá na vyjadřování a chování jako u lidí (Cvitanovic, 1976, s. 120).

Povídky jsou charakteristické tím, že jasně vyjadřují Quirogův postoj k životu založený na úctě a na tom, že práce je zdrojem života: „Mír, solidarita, ušlechtilost citů, které vyzařují z mnoha jeho stránek, jsou nezbytné pro každou komunitu, která si váží sama sebe prostřednictvím vzájemné úcty svých členů. Každé lidské společenství a každé zvířecí společenství.“⁶² (Cvitanovic, 1976, s. 124)

Jejich naučný charakter je také znát ve zdánlivě nepodstatných vysvětlivkách a poznámkách vyplývajících ze znalostí daného prostředí, jelikož znal prales velmi dobře a prožil v něm hodně let, jako je vidět např. v povídce *Přechod přes řeku Yabebirí* (*El paso de Yabebirí*): „Jednou se do těchto končin přistěhoval jakýsi muž a ten nechtěl, aby lidé házeli do řeky dynamit, protože mu malých rybiček bylo líto. Neměl nic proti tomu, aby si nachytali tolik ryb, kolik stačili sníst, nechtěl však dovolit, aby zabíjeli zbytečně miliony malých rybek.“ (Quiroga, 1960, s. 69) V povídce *Příběh o dvou lidských mlád'atech a o dvou mlád'atech medvídko koati* (*Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre*) najdeme také poučení o jedu chřestýšů: „Říká se, že medvíci koati dobře vzdorují uštknutí, že jim jed neublíží. Však jsou i jiná zvířátka, například šelma mangosta, kterým hadí jed nevadí. To

⁶² „La paz, la solidaridad, la nobleza de sentimientos, que emanan de muchas de sus páginas se hacen necesarias para toda comunidad que se respete a sí misma a través del respeto recíproco de sus integrantes. Toda comunidad humana y toda comunidad animal.“ (Cvitanovic, 1976, s. 124)

musel jistě chřestýš kousnout medvídka přímo do žíly, neboť pak jed okamžitě vnikne do celého těla a zvířátko zemře.“ (Tamtéž, s. 67)

Quiroga se snaží nenásilně vyjádřit své názory a hodnoty, které jsou pro něj důležité, a naučit děti správnému chování a empatii vůči zvířatům. Mít se na pozoru před divokými zvířaty a zároveň správně o zvířata pečovat. Proto v povídce *Příběh o dvou lidských mlád'atech a o dvou mlád'atech medvídka koati* (*Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre*) daruje do péče svých dvou dětí medvídka koati pod podmínkou, že se o něj budou dobře starat: „Připomínal jim to proto, aby se neopakovala smutná příhoda s divokým koťátkem, kterému děti co chvíli nosily maso z chladírny, ale nikdy mu nedaly napít vody, a proto zemřelo.“ (Quiroga, 1960, s. 64)

S ohledem na to, že jsou povídky určeny především pro děti, může se jeho styl zdát lehce surový až krutý. Autor si nebere skrupule a popisuje divokou přírodu jihoamerického pralesa tak, jak ji ve skutečnosti sám znal. Například děj *Oškubaného papouška* (*El loro pelado*) začíná tak, že hlavní postavu papouška sestřelí strážný čeledín pole, aby ozobával kukuřici, a jakmile se u farmáře uzdraví, je kvůli své zvědavosti a nevinnosti oškubán jaguárem tak, že mu nezbyde ani peříčko. Farmář s papouškem proto ušijí na jaguára past, nalákají ho a farmář jaguára zastřelí. Papoušek „skákal radostí, že se pomstil jaksepatří tomu šerednému zvířeti, které mu oškubalo všechna peříčka. Farmář byl také spokojen. Vždyť zastřelil jaguára, to není žádná maličkost, a navíc měl krásnou kůži před krb do jídelny.“ (Tamtéž, s. 31-32)

Nelítostný koloběh života číší téměř z každé povídky a ani v povídkách pro děti nechybí naturalistické popisy, zbraně a téma smrti. Uvedme příklad z povídky *O veliké želvě* (*La tortuga gigante*): „Ale když přišel blíž, poznal, že je želva zraněná. Měla chudinka téměř utrženou hlavu; visela jí sotva na dvou na třech vláčenkách.“ (Quiroga, 1960, s. 8) V povídce *Příběh o dvou lidských mlád'atech a o dvou mlád'atech medvídka koati* (*Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre*) medvídka, o kterého se starají dvě děti a chodí ho navštěvovat jeho medvědí rodina, uštkne chřestýš a jeho rodina ho pomstí:

Než bys do pěti napočítal, začali kolem chřestýše skákat sem a tam a docela ho popletli. A než bys napočítal do šesti, vrhli se na něj a roztrhali mu hlavu. Když vběhli do klece, medvídek tam opravdu ležel natažený, opuchlý, s třesoucíma se nožičkama. Umíral. Marně s ním hýbali, marně mu po celou čtvrt hodinu lízali tělíčko. Maličký nakonec otevřel tlamičku a přestal dýchat.

Byl mrtev.⁶³

Jazyk je důležitým způsobem vyjádření hluboké psychologie zvířat, kterou nabízí Quirogův barvitý prales (Tamtéž, s. 120). Jejich vlastnosti jsou mnohdy vyjádřeny prostřednictvím zdánlivě bezvýznamných detailů, které však nabývají na významu (např. kajmani, kteří mluvili pyšně ve *Válce kajmanů* (*La guerra de los yacarés*) a málem byli zabiti, nebo zvědavý a nebojácný papoušek, kterému vytrhl tygr všechno peří v *Oškubaném papouškovi* (*El loro pelado*)). Quiroga používá jazyk, který odhaluje a kritizuje závist, žárlivost, vychloubání, předstírání, limity a konflikty zvířecí říše.

„Hej kajmani!“ (...) „Dejte pryč tu přehradu!“ „Nedáme!“ „Tak ji vyhodíme do povětří jako tu minulou!“ „Vyhoďte... když si na to troufáte!“ Mluvili velmi sebevědomě, neboť byli přesvědčeni, že ani děla z celého světa by nedokázala rozstřílet jejich novou přehradu. (...) Další granát vybuchl hned vedle a zase pohřbil kus přehrady, až postupně zmizela celá. Nezbylo z ní nic, dočista nic. Válečná loď proplula pak kolem kajmanů a muži na palubě se smáli, až se za břicha popadali.

Zvířata z Quirogova pralesa mají stejné neřesti a slabosti jako lidé. Například v povídce *Líná včelka* (*La abeja haragana*) je vykreslena lenost, s kterou se potýká jedna včela. Neustále odkládá práci, kterou po ní ostatní včely požadují, aby ji považovali za plnohodnotnou členku komunity, a snaží se na práci jakkoliv chytře vyvrát. Quiroga tak jasně kritizuje lenost, vyjadřuje důležitost poctivé práce a v mravní ponaučení na konci shrnuje: „Není to náš rozum, nýbrž naše poctivá práce, která nás činí tak silnými. (...) Pracujte, moje milé družky. Nedbejte na únavu a mějte stále na paměti, že cílem všeho našeho snažení je šťastný život nás všech.“ (Quiroga, 1960, s. 94)

Quirogovo zaujetí pro přírodu a zvířata má velké opodstatnění:

Celý autorův život je zkoumáním okolního života a zvláště života vnitřního. V lidské niternosti, ve zvířecí niternosti se nachází fantastičnost, která jí přestává být, pokud patří k těžce niternosti, která je základní součástí života. Spojen se světem zvířat přímou sympatií, soužitím, identifikací, spojen s prací svých učitelů (stačí citovat Poea...), sám je zarytým znalcem a experimentátorem nevědomí, které spočívá právě v jeho vlastní intimitě – možná obětí stejného nevědomí, které ho dovedlo k sebevraždě a tragicky připoutalo jeho minulost a budoucnost k smrtelnému dědictví, které odkázal své rodině – každý fantastický prvek, který se uzavírá

⁶³ (Quiroga, 1960, s. 66-67)

v jeho díle, má mocný punc prožité reality.⁶⁴

Tento úryvek nepopisuje pouze Quirogův úzký vztah a zaujetí pro bohatý vnější i vnitřní svět lidí a zvířat, ale váže se také k fantastickému prvku, který je v *Pohádkách z pralesa* (*Cuentos de la selva*, 1918) přítomen. Autor toho článku poukazuje na to, že ačkoliv je děj fantastický, vždy má v sobě znaky reality a mnohdy i prožitých okamžiků. Tuto zajímavou tezi dále doplňuje:

V Quirogovi je vědomí fantastičnosti, které je zásadně dáno jeho vlastním lidským bytím. Fantastičnost by zde neměla být chápána jako protiklad skutečného, nýbrž jednoduše jako charakteristika bystrých, hlubokých a aktivních psychických schopností autora, který se často vydává hledat to nejskrytější na člověku a nejskrytější na zvířeti.⁶⁵

Z článku Boule-Christoufrou (1976, s. 126-127) je patrné, že Quiroga byl nesmírně citlivým jedincem a zvláštní lásku choval právě k zvířatům. Miloval je, byl jejich vášnivým chovatelem a jeho láska se znásobila v dospělosti okolo padesáti let poté, co se zklamal v lidech, a uchýlil se opět k chování zvířat a pěstování rostlin. Choval asi dvacet papoušků a neúrodnou půdu přeměnil trpělivě vlastníma rukama v sad plný stromů a ptáků. Věřil, že každá bytost na tomto světě má stejné právo na život, a vyhýbal se zabíjení, pokud to nebylo zcela nevyhnutelné (např. v případě kultivování zahrady nebo výskytu nebezpečných zvířat). Těžce nesl a oplakával, když některé z jeho zvířat zemřelo a vyčítal si, když musel usmrtit zvířata, aby zachránil jiné životy. Hluboce věřil, že každé stvoření je svobodné a že chovem zvířat do jisté míry popírá jejich právo na svobodu. Takovou vinu se snažil kompenzovat tím, že projevoval extrémní zájem o všechny obyvatele své malé zoologické zahrady, kterými obvykle byli nosálové, jeleni, opice, papoušci a dokonce kajmani. Věřil, že jedině s velkou láskou si zaslouží odpuštění za „zotročování svobodných bytostí“.

⁶⁴ „Toda la vida del autor ha sido una indagación en la vida circundante y particularmente en la vida interior. En la interioridad humana, en la interioridad animal, se encuentra lo fantástico que deja de ser tal en tanto pertenece a esa misma interioridad que es parte fundamental de la vida. Vinculado al mundo animal por simpatía directa, por cohabitación, identificación, vinculado a la obra de sus maestros (baste citar a Poe...), siendo él mismo un conocedor y experimentador empedernido de lo inconsciente que subyace precisamente en la propia intimidad – quizá víctima de este mismo inconsciente que lo llevó al suicidio y encadenó de manera trágica su pasado y su porvenir a través de la herencia mortal que legó a los suyos–, todo elemento fantástico que concluye en su obra tiene el sello potente de una realidad vivida.“ (Cvitanovic, 1976, s. 123)

⁶⁵ „Existe en Quiroga una conciencia de lo fantástico que está dada fundamentalmente por su propia condición humana. Lo fantástico no debe entenderse aquí como opuesto a lo real, sino simplemente como la caracterización de la aguda, profunda y activa aptitud psíquica del autor que a menudo va en busca de lo más recóndito del hombre y de lo más recóndito del animal.“ (Cvitanovic, 1976, s. 123)

V povídkách *Anakonda* a *Návrat Anakondy* (*Anaconda* a *El regreso de Anaconda*) je hlavní postavou had Anakonda, která je královnou všech zvířat a snaží se spolu s ostatními zvířaty znovunastolit pořádek, který narušila přítomnost lidí. Člověk nemá jméno a je anonymním protagonistou nazvaným obecně Člověk (*Hombre*) s velkým počátečním písmenem. Indikuje obecně lidskou rasu a vystupuje jako barbar ničící prales a nebere v potaz, že prales je domovem pro zvířata. Nechápe, že prales je živlem a světem, který má nějaký řád a funkci. V těchto povídkách můžeme pozorovat obrácený úhel pohledu Quirogových povídek, jelikož zvířata se chovají lidé, mluví, myslí a mají city a jakkoliv mohou být pro člověka nebezpečnými, ve skutečnosti jsou lidštějšími stvořeními, než je sám člověk. Mají některé lidské rysy, ale dívají se na svět v souladu s jinými hodnotami (Fleming, 1997, s 58). Člověk se řídí pouze svými vlastními zájmy, nerespektuje přirozený řád životního prostředí a stává se pro něj nebezpečným nepřítelem. V *Anakondě* vstupuje do přírodního království, aby ho ukořistil, a v *Návratu Anakondy* napadnou zvířata z důvodu pomsty civilizované území na příkaz své vůdkyně Anakondy.

Jak jsme již výše zmínili, Quiroga měl zálibu opakovat některé své postavy ve vícero povídkách. To se týká také Anakondy, se objevuje v obou povídkách. V *Anakondě* vystupuje jako jedna z členek kongresu hadů, kteří rozhodují o důležitých záležitostech, mají vlastní jména a také různé atributy. V *Návratu Anakondy* je protagonistkou příběhu a vůdkyní všech zvířat, která zorganizuje pomstychtivou rebelii proti Člověku.

4.3 Hranice

Quiroga o sobě sám napsal v jednom z dopisů Césarovi Tiempo: „Nejsem Uruguayec ani Argentinec (...) Uruguayský výbor musí náležitě ocenit ulovení vzácného ptáka, jako jsem já.“⁶⁶ (Rocca, 1994, s. 270) Syn argentinského otce a uruguayské matky žil na území obou zemí a velmi dobře znal pocit příslušnosti k oběma zemím, které jsou však odděleny hranicí. Z počátku svého života žil ve velkých městech. Narodil se v druhém největším uruguayském městě Salto, nějakou dobu žil v Buenos Aires, avšak v určité fázi svého života začal toužit po životě na venkově blízko přírody. Zavrhl život v metropoli a začal žít intenzivní a znepokojený život právě na hranicích obou zemí. Jeho dílo odráží toto hledání: volil si periferní prostředí, konflikty i postavy a vytvořil tak marginální, nepřátelský a násilný svět (Fleming, 1997, s. 33).

Výstřednost v Quirogově díle lze pozorovat již v rané fázi, ve které měl zálibu v mysteriózní modernistické atmosféře a během jeho života narůstá v jeho díle zaujetí tématem periferie či hranic. Nejsilněji je tato tendence realizována v pozdních povídkách, přičemž nejvíce charakteristická je v tomto ohledu sbírka *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*, 1926) (Tamtéž, s.33). Jak již z názvu vyplývá, jedná se o postavy bez vlasti, bez původu a bez vazeb. Přicházejí do pralesa, aby vytvořili nové vazby, ale ne vždy nacházejí to, co hledají. Quiroga ve stejnojmenné povídce *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*) popisuje postavy na hranici důvtipným způsobem: „Misiones, jako každý pohraniční region, je bohatý na podivné typy. Bývají výjimeční a narodili se s cestou podobnou kulečnickovým koulím. Rozehrávají hru a vydávají se nejneočekávanějšími směry.“⁶⁷ (Quiroga, 1990, s. 207) Náhodou osudu jsou stejně jako zmiňované kulečnickové koule, když se srazí, nuceni kompletně změnit běh svého života a uchýlit se do ztracených končin.

Quiroga vnáší lehce do povídek tzv. hraniční psychologii (*psicología del fronterizo*), to jest chování, které je příznačné tím, že jeho postavy žijí v cizím prostředí, ve kterém jsou přijaty, ale zůstává pro ně cizím, a dokáží v něm žít jen s velkou dávkou tvrdohlavého

⁶⁶ „Yo no soy uruguayo ni argentino (...) La selección uruguay debe apreciar como es debido la conquista de un raro pájaro como yo.“ (Rocca, 1994, s. 270)

⁶⁷ „Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente, aquellos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados.“ (Quiroga, 1990, s. 207)

skepticismu (Fleming, 1997, s. 39): „Ta země ho nijak zvlášť nezajímala; zůstal tam, protože dělat něco jiného prostě nemělo cenu.“⁶⁸ (Quiroga, 1990, s. 231) Tyto postavy spojuje chování typické pro poražené, rezignované osoby. Vytvořili si tvrdou skořápku v podobě pohrdavého přístupu ke všemu a ke všem, a proto žijí také na okraji společnosti: „Prázdní, morálně i fyzicky zlomení sirotci mají jen alkohol a nedobytný pohrdavý charakter, který lze chápat jako poslední láskyplné gesto trosečníka, který se snaží distancovat, obrnit se krunýřem, ochránit zbytky ublížených citů.“⁶⁹ Pohrdavé a rezignované chování vykazují všechny postavy, které Quiroga nazýval exlidmi, vystupující ve sbírce *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*) a jimž jsme se věnovali v podkapitole 4.2.

Quiroga čtenářům nechává zakusit okrajový svět Misiones prostřednictvím svých postav, prostředí i jazyka. Pojem hranice je patrný taktéž v toponymech použitých v příbězích. Španělská jména (Misiones, San Ignacio, Posadas, Santa Ana, Candelaria) se prolínají s domorodými názvy a výrazy guaraní (Iviraromí, Yabebirí, Iguazú, Garupá, Paraná) nebo se objevují smíšená jména jako Santo Pipó. Jsou zmíněna různá argentinská města (La Plata, Buenos Aires, Tucumán) či cizí země (Francie, Itálie, Švédsko, Polsko, Jugoslávie), které poukazují na vzdálený původ cizinců, kteří se v oblasti usazovali a kteří pozoruhodným způsobem sjednocovali roztroušené území. Ve *Vyhoštěncích* (*Los desterrados*) brazilský statkář João Pedro nazývá svého italského patrona „o francéis“ a všechny cizince označuje za Francouze (Fleming, 1997, s. 35): „Statkář byl Ital; ale na tom nezáleželo, obecnou národnost připisoval João Pedro všem cizincům.“⁷⁰ (Quiroga, 1990, s. 209) Toto označení bylo pro oblast typické a „francéis“ se říkalo všem cizincům (Quiroga, 1990, s. 215).

V povídkách můžeme pozorovat značnou jazykovou diverzitu. Autor používá cizí výrazy z různých jazyků a taktéž různé varianty jazyka: anglická slovíčka (stromboot, barman, breeches, winchester aj.), neotesanou španělštinu mensúů (*Mensúové* (*Los Mensú*)), úryvky a výrazy v guaraní (nepř. *Facka* (*Una bofetada*)), v portugalštině (*Vyhoštěnci* (*Los desterrados*)) a slang cizinců (*Ostnatý drát* (*El alambre de púa*)).

⁶⁸ „No le interesaba mayormente el país; se quedaba allí por no valer sin duda la pena hacer otra cosa.“ (Quiroga, 1990, s. 231)

⁶⁹ „Vacíos, huérfanos quebrados moral y físicamente, sólo les queda el alcohol y un irreductible carácter despectivo que puede ser entendido como el último gesto del naufrago afectivo que intenta poner distancia, armarse una coraza, para proteger los despojos de una sensibilidad muy castigada.“ (Fleming, 1997, s. 39)

⁷⁰ „El propietario era italiano; pero lo mismo daba, pues la nacionalidad atribuida por João Pedro era entonces genérica para todos los extranjeros.“ (Quiroga, 1990, s. 209)

Pro zachování autenticity jazyka postav lesních dělníků, který Quiroga záměrně volil, zachováváme v ukázkách i originální text:

¡Otra vez vos! –lo recibió el mayordomo.– Eso no anda bien... ¿No tomaste quinina?
Tomé... No me hallo con esta fiebre... No puedo trabajar. Si querés darme para mi pasaje, te voy a cumplir en cuanto me sane...⁷¹

„Zase ty!“ přivítal ho správce. „To nevypadá dobře... Copak jsi neužíval chinin?“
„Užíval... Tahle zimnice mě zmáhá... Nemůžu dělat. Jestli chcete, dejte mi na cestu, zaplatím vám, až se uzdravím.“⁷²

Tato ukázka z povídky *Mensúové (Los mensú)* je názorným příkladem pohraničního, omezeného jazyka peónů. „Si querés... te voy a cumplir“ je příklad *voseo*, které z úst peóna zní neomaleně, protože za normálních okolností by v případě oslovení nadřízeného mělo být použito *usted* (Fleming, 1997, s. 171).

Kromě španělštiny používají taktéž peóni výrazy pocházející z jazyka guaraní:

–Che amigo! –le gritaban los peones–. ¡No te gusta más tu hacha! ¡Te gusta la bailanta, che amigo! (...) Un día, sin embargo, levantó vivamente la cabeza y la volvió, toda oídos, a los conchabadores que ofrecían espléndidos anticipos a una tropa de mensús recién desembarcados. (...) No fue poca la sorpresa de los peones al ver al buen mozo entre ellos. –Opama la fiesta, che amigo! –le gritaban–. ¡Otra vez la hacha, añá-mb!...⁷³

„Příteli!“ pokřikovali na něj peóni. „Už se ti nelíbí práce sekerou! Líbí se ti víc tancovačky, příteli!“ (...) Jednoho dne však zvedl hlavu s nastraženými ušima směrem k zaměstnavatelům, kteří nabízeli štědrú zálohu skupině mensúů, kteří sem právě dopluli. (...) Mensúové byli nemálo překvapeni, když mezi sebou spatřili mladíka. „Oslava skončila, příteli!“ volali na něj. „Zase tě čeká sekera, zatraceně!“

Che podle Fleming (1997, s. 176-177) znamená v Paraguaji a v oblastech, kde se stále mluví jazykem guaraní, domácké označení „můj“. V Argentině, Bolívii a Chile slouží spíše jako citoslovce zvolání. Původ slova *che* jako takového není zcela ověřený, ale existují tři různé teorie, první z nich připouští původ ze španělského *ce* užívaného v období španělského

⁷¹ (Quiroga, 2009, s. 77)

⁷² (Quiroga, 1978, s. 213)

⁷³ (Quiroga, 1981, s. 242-243)

Siglo de Oro, druhá teorie vychází z valencijského slova *xe* a poslední teorie se zakládá na původu z jazyka guaraní, které se do oblasti Río de la Plata dostalo prostřednictvím sluhů a lesních dělníků guaraní, kteří umisťují *che* před všechna zvolání (šéfe - *che patrón*, přáteli - *che amigo*) (Tamtéž, s. 177).

Opama a añá-mb taktéž pocházejí z jazyka guaraní, první znamenající „konec, skončilo to“ a druhý je zkráceninou *añá-membuí*, které slouží jako pejorativní označení, nadávka či klení, v překladu „syn d'ábla, posedlý d'áblem“ (Tamtéž, s. 177).

Portugalské úryvky najdeme v povídce *Vyhoštěnci (Los desterrados)*, v dialozích João Pedra a Tirafooga. Citujme poslední věty povídky z konce jejich výpravy do rodné Brazílie:

Durante largo tiempo Tirafoogo quedó tendido de cara contra el suelo mojado, removiendo de tarde en tarde los labios. Al fin abrió los ojos, y sus facciones se agrandaron de pronto en una expresión de infantil alborozo:

–¡Ya cheguei, mamae!... O Jõo Pedro tinha razão... ¡Vou con ele!...⁷⁴

Dlouho zůstal Tirafoogo ležet obličejem na mokré zemi a jeho rty se občas pohnuly. Konečně otevřel oči a jeho rysy se náhle zjasnily výrazem téměř dětinské radosti:

„Já jsem došel, maminko!... João Pedro měl pravdu... Jdu s ním!⁷⁵

Quiroga usiloval o perfektní vyprávěcí styl a přesné vyjádření. Chtěl prostředí Misiones vystihnout v jeho autentičnosti takové, jaké bylo, aniž by jej nějak přibarvoval:

Jeho obsedantní touha po pravdě, popisné nebo vypravěčské, v závislosti na realitě v příběhu, nabízí nezpochybnitelné důkazy, často překvapivé, že neustále pracoval na stylistických opravách a trvale odolával pokušení přibarvovat si uměle faunu, která naplňuje jeho příběhy.⁷⁶

V povídce *Ostnatý drát (El alambre de púa)* Quiroga zařadil nedokonalou, lehce nesrozumitelnou, španělštinu Poláka, majitele býka, který stále utíká, ničí dráty a pase se na cizích pozemcích.

⁷⁴ (Quiroga, 1990, s. 219)

⁷⁵ (Quiroga, 1978, s. 35)

⁷⁶ „Su afán obsesivo por la verdad, descriptiva o narrativa, en función de la realidad motivadora en el relato ofrece evidencias inobjetables, muchas veces sorprendentes, en esa incesante labor de corrección estilística y en su persistente resistencia a la tentación de decorar, artificiosamente, la fauna que puebla sus relatos.“ (Pereira Rodríguez, 1976, s. 183)

–¡Ah, toro, malo! ¡Mí no puede! ¡Mí ata, escapa! ¡Vaca tiene culpa! ¡Toro sigue vaca!
–¡Yo no tengo vacas, usted bien sabe!
–¡No, no! ¡Vaca Ramírez! ¡Mí queda loco, toro!
–¡Y lo peor es que afloja todos los hilos, usted lo sabe también!
–¡Sí, sí, alambre! ¡Ah, mí no sabe!⁷⁷

„Juj, mizerný býk! Já nemůže (sic) za to! Já váže (sic), on utíká! Kráva má vinu. Býk sleduje (sic) kráva!“

„Víte dobře, že nemám krávy!“

„Nene! Kráva Ramírez! Já zůstane (sic) bláznivý býk!“

„A nejhorší je, že mi uvolní všechny dráty, to víte taky!“

„Ano, ano, drát! Juj, já neví (sic)!...“⁷⁸

Quirogův perfekcionismus o věrný obraz prostředí pralesa číší z každé povídky. Podle Martíneze Estrady (1964, s. 9) Quiroga se nejprve pečlivě připravoval, zkoumal detailně Misiones a poznamenával si do notesu dojmy z prostředí, postřehy, události, pozorování přírody, místní zvyky, malebné fráze a další, které dále zpracovával do svých povídek. Nejdřív si promyslel, co chtěl psát a až měl obrázek skoro celý v hlavě, napsal povídku. Jeho povídky obsahují „svědectví o sociální otázce v Misiones, a je to také obdivuhodný příklad toho, jak používat žargon, aniž by upadl do temnoty nářečí“ (Rodríguez Monegal, 1976, 21). Vystihl tak skvěle prostředí regionu Misiones, pomocí svých postav a jazyka, čímž jsou jeho povídky autentické.

⁷⁷ (Quiroga, 2009, s. 68)

⁷⁸ (Quiroga, 1978, s. 145)

5 Témata

5.1 Samota

Téma samoty je Quirogovi velmi blízké. Byl samotářem, rád si dělal věci po svém, avšak neměl rád osamělost. „Quiroga nebyl člověk stvořený Bohem pro samotu. Miloval ji ve fyzické a duchovní izolaci, ale bál se emocionální osamělosti. Trpěl tím, když nemiloval, a ne, když byl sám.“⁷⁹ (Martínez Estrada, 1957, s. 84) Ve svém svědectví o Quirogovi Martínez Estrada popisuje, že „samota, která tížila Quirogovu duši, se v něm kumulovala od dětství (...).⁸⁰ (Martínez Estrada, 1957, s. 84)

Není tedy překvapující, že toto téma je přirozeně přítomno i v jeho povídkách, vyjádřené prostřednictvím Quirogových postav. Typické pro jeho postavy je fyzická samota, odříznutí od civilizace uprostřed pralesa, samota v rodičovské péči (častým modelem je postava ovdovělého otce či žijícího odděleně, korelující s rodinnými vazbami Quirogy) a často také umírají samy. Osamělost, která prochází jeho povídkami má podobný ráz jako tituly jeho sbírek *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*, 1926), *Pustina* (*El desierto*, 1924), *Divoch* (*El salvaje*, 1920).

Většina tématu samoty pramení zřejmě z životních zkušeností, které Quiroga během života zakusil. Mnohokrát se setkal se smrtí, odstěhoval se z civilizace na samotu uprostřed pralesa. „Quiroga miluje a zná přírodu jako soupeření sám se sebou a ne jako příjemný nebo mystický objev.“⁸¹ (Jitrik, 1967, s. 102) Znamenalo to odhodit společenskou masku a položit se do svého nitra, aby pochopil zvláštní povahu své osamělosti. Přibližoval se přírodě a paralelně tomu se vzdaloval od lidí.

Tragická atmosféra, která obklopuje jeho povídky, vyplývá z onoho sžíravého pocitu, který ho přiměl izolovat se, sebrat se dohromady a vykřesat co nejvíc ze své přítomnosti na světě. Tato samota doplňuje téma, které v jeho povídkách produkuje strach a moc obyčejného člověka najít

⁷⁹ „Quiroga no era hombre creado por Dios para la soledad. La amaba en el aislamiento físico y espiritual pero le daba miedo la soledad afectiva. Sufría de no amar y no de estar solo.“ (Martínez Estrada, 1957, s. 84)

⁸⁰ „La soledad que pesaba sobre el alma de Quiroga venía se condensando desde la niñez (...).“ (Tamtéž, s.84)

⁸¹ „Quiroga ama y conoce la naturaleza como por un desafío hecho contra sí mismo y no por un descubrimiento placentero o místico.“ (Jitrik, 1967, s. 102)

v sobě sílu, k níž dokáže dospět jen díky své úzkosti a bezmocnosti.“⁸²

Se svým strachem z osamělosti a smrti se vyrovnává pomocí svých povídek, projektuje je do četných povídek včetně pocitů zranitelnosti, které v reálném životě nedával tolik najevo. „Při psaní tak vyčerpává prožitek strachu a dokáže předvídat děsivé události jejich odvozením k obrazu sebe sama dříve, než ho tyto události dostihnou.“⁸³ (Jitrik, 1967, s. 99)

Téma samoty v povídkách z pralesa bychom mohli rozdělit do tří skupin. První skupinou jsou postavy, které trpí pocitem vyhoštění a ztrátou domova.

Je to osamělost, která nastává v důsledku vyhnanství, ztráty vlasti, definitivního odcizení od domova. To vše je nenapravitelné, a přesto se vyhnaní a ztracení nemohou vyhnout nekontrolovatelné nostalgii, která se maskuje méně naléháním na návrat než na strašlivých těžkostech současné situace. Vyhoštění vládne nad Quirogovým dílem stejně jako nad jeho životem.⁸⁴

To je případ všech Quirogových vyhoštěnců: João Pedro a Tirafofo ve *Vyhoštěncích* (*Los desterrados*), kteří se nostalgicky chtějí vrátit do své země; Van-Houten, který měl pouze jednoho přítele, se kterým se sporadicky opíjel a opilý se také jednoho dne utopil; Brown, Else, Rivet, kteří nemají blízké přátele, nezapadli do společnosti a taktéž se oddávali ve své osamělosti alkoholu. Pocit vyhoštění ale pocítil i pes Yaguaí, který byl ponechán na výcvik jinému pánovi a chtěl se vrátit do svého domova, Cayé a Podeley v *Mensúech* (*Los mensú*), kteří opustili své domovy, aby našli lepší život, nebo mensú, který ve *Facce* (*Una bofetada*) prchá do vyhnanství.

A pokud postavy ještě vyhoštěné nebyly, obávají se ho. Strach ze samoty a ztráty domova tak mají např. v povídce *Úžeh* (*La insolación*) psi, kteří se obávají ztráty pána. Pohled na postavu Smrti je rozruší a snaží se ji odvrátit tím, že neustále zůstávají v blízkosti pána Mr. Jonese, vyjí a pláčou. „Na psy ještě víc dolehla blížící se změna pána, a tak, opuštění u spícího

⁸² „La trágica atmósfera que envuelve sus cuentos resulta de esa corrosiva contradicción que lo hacía aislarse, recogerse y extremar las pruebas de su eficiente presencia en el mundo. Esa soledad es complementaria de la actividad que en sus cuentos implica un ansia y un poder de descubrimiento del hombre común, sólo que llega a la actividad a cosa de su angustia y su impotencia.“ (Jitrik, 1967, s. 101-102)

⁸³ „Desde esta manera agota al escribirla la experiencia del temor, y logra anticiparse a los hechos temibles derivándolos hacia una imagen de sí mismo, antes de que los hechos lleguen a alcanzarlo.“ (Jitrik, 1967, s. 99)

⁸⁴ „Es la soledad que sobreviene como consecuencia del destierro, la pérdida de la patria, el alejamiento definitivo del hogar. Todo eso es irreparable y, sin embargo, el desterrado y el perdido no pueden evitar una nostalgia incontrollable que se disfraza insistiendo menos en el regreso que en la terrible penuria de la situación presente. El destierro señorea por la obra de Quiroga tanto como por su vida.“ (Tamtéž, s. 112)

domu, začali naříkat. Jejich temné, křečovitě, úsečné vzlyky splývaly v bezútěšné vytí (...).“ (Quiroga, 1978, s. 167) Smrt pána pro ně znamenala změnu, nouzi a násilí, proto jej doprovázeli „zasmušilí a ostražití“: „Psi vyšli za ním, ale ve stínu prvního rohovníku se zastavili: bylo příliš horko. A odtud nehnutě, zachmuřeně a soustředěně pozorovali, jak se vzdaluje. Strach ze samoty je však přemohl a unaveně vyběhli za pánem.“ (Tamtéž, s. 168-169) Jakmile se Mr. Jones ocitne sám, nikdo nemůže zabránit jeho smrti.

Spojitosť s Quirogovým životem této skupiny je nepopíratelná. Sám odjel do Misiones, bezprostředně po tragické události s jeho přítelem Ferrandem utekl ze své domoviny a odkázal se k vlastnímu vyhoštění.

Quirogova osamělost byla mnohem starší než on (...) a musím dodat, byla mu cizí; pocházející z mnoha příčin a okolností, skrývajících se v jeho vášnivém a divokém temperamentu. Být sám se pro něj stalo rozkošnou nutností, dlouho poté, co to byla vynucená taktika v zoufalém boji o život. Kdo se dobrovolně vyhostí? (...) Unikál před sebou samým a před svými hroznými vzpomínkami a našel balzám zapomnění v pralesní přírodě na severu.“⁸⁵ (Martínez Estrada, 1957, s. 86)

Quiroga si vždy udržoval stejně jako jeho vyhoštěnci odstup, který tvořil nepřekonatelnou bariéru mezi ním a ostatními (Jitrik, 1967, s. 113). V jednom ze svých dopisů Martínez Estradovi napsal: „Dobře vím, že oba, mezi snad miliony falešně podobných, tančíme na laně se stejnou dějovou linkou, i když možná jinak utkanou a namalovanou. Vy a já jsme na hranici určitého propastného stavu, zářícího jako peklo. To si myslím.“⁸⁶ (Quiroga in Jitrik, 1967, s. 112)

Druhou skupinou jsou postavy, které umírají samy. Ať už je to Paulino, umírající sám v kánoji na následky uštknutí (*Po proudu (A la deriva)*), muž umírající na banánové plantáži bez naděje na pomoc (*Mrtvý muž (El hombre muerto)*), Subercasaux umírající na následky podcenění infekce v *Pustině (El desierto)*), Benincasa, který je ohlodán mravenci v lese (*Lesní med (La miel silvestre)*), Yaguai, který zemřel rukou svého pána u studně, kam se chodíval

⁸⁵ „La soledad de Quiroga era mucho más antigua que él (...) y debo agregar, y ajena a él; proveniente de múltiples causas y circunstancias, concentradas en su temperamento apasionado y agreste. Hallarse solo llegó a ser para él una deleitosa necesidad, hasta mucho después de haber sido una forzosa táctica en la desesperada lucha por la vida. ¿Quién se destierra voluntariamente? (...) Escapando de sí mismo y de sus recuerdos terribles, halló en la naturaleza salvática del norte un bálsamo de olvido.“ (Rodríguez Monegal, 1957, s. 86)

⁸⁶ „Bien sé que ambos, entre tal vez millones de pseudo semejantes, andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pintada acaso de diferente manera. Somos Ud. y yo fronterizos de un estado particular abismal, luminoso, como el infierno. Tal creo.“ (Quiroga in Jitrik, 1967, s. 112)

koupat, či Anakonda, která se vzdálí od ostatních zvířat, opustí své hodnoty ze soucitu a umírá sama při kladení vajec (*Návrat Anakondy (El regreso de Anaconda)*). „Všichni trpí vyhnanstvím a jako oběti jsou jím pohlceni.“⁸⁷ (Jitrik, 1967, s. 113)

Do třetí skupiny bychom mohli zařadit postavy, u kterých se odráží téma samoty z hlediska vztahů a fyzických vazeb, které jsou paralelou ke Quirogově životu, jako můžeme pozorovat např. v *Pustině (El desierto)* a *Synovi (El hijo)*.

5.1.1 *Pustina*

V *Pustině (El desierto)* žije Subercasaux sám se svými dětmi, na samotě daleko od civilizace. Jeho obavy, které byly podobné Quirogovým skutečným obavám, v povídce nabývají reálného obrazu a smrt hlavního hrdiny, který za sebou zanechá dvě malé děti uprostřed pustiny je definicí toho, čeho se Quiroga obával a co vnímal jako osamělost. „Ale ani k nim nedoléhal žádný zvuk ze sousední místnosti, kde již tři hodiny ležel ve světle lampy jejich otec pod nepromokavým pláštěm, oblečený a obutý, mrtvý.“ (Quiroga, 1978, s. 261)

Povídka byla publikována roku 1923 v časopise *Atlántida* a je taktéž součástí stejnojmenného souboru *Pustina (El Desierto)*, 1924). Téma samoty je protkáno celou touto povídkou a obklopuje její postavy v různých situacích. Protagonistou je Subercasaux, čerstvě ovdovělý otec, který vychovává své děti tak, že je nechává často samotné, a když jednoho dne zemře, odkáže je k fatální osamělosti.

Pustina je jednou z povídek, ve které Quiroga podrobně popisuje prostřednictvím Subercasauxe, jak se jako vdovec cítil. „Je to právě v této povídce, jako v jedné z mála příležitostí, kdy Quiroga uvolňuje své potlačované pocity ohledně dramatické smrti své ženy (...).“⁸⁸ (Fleming, 1997, s. 98)

Náhle, jak už přicházejí věci nepochopitelné svou strašnou nespravedlností, ztratil Subercasaux ženu. Pojednou zůstal sám s dvěma dětmi, které ho téměř neznaly, v domě, který on postavil a

⁸⁷ „Todos padecen el destierron y caen víctimas de su hechizo.“ (Jitrik, 1967, s. 113)

⁸⁸ „En este mismo cuento, una de las pocas ocasiones en que Quiroga levanta su propia represión sobre el hecho dramático de la muerte de su mujer (...).“ (Fleming, 1997, s. 98)

ona zařídila, kde každý hřebík, každý tah štětkou na stěně mu bolestně připomínal společné štěstí. (...) Poznal naléhavou a nevyhnutelnou nutnost, že chce-li dál žít, musí do poslední stopy zahladit minulost, a s upřeným tvrdým pohledem spálil dopisy, které ženě kdysi psal a jež si ona od svatby schovávala s větší láskou než své městské šaty.⁸⁹

Subercasaux zažívá samotu jako otec samoživitel. Vychovává děti sám podle toho, jak mu to přijde přirozené, a učí děti samostatnosti prostřednictvím samoty, kterou sám důvěrně znal. V útlém věku je nechával samotné doma, mohly se samy procházet v pralese, přibližovat se nebezpečným místům jako jsou srázy a seznamoval je s nebezpečími, které na ně mohou v přírodě číhat. Proto „malý chlapec dělal samé hady“ z keramiky, děti chodily k útesu, „posadili se a kývaly sandály nad propastí“, zatímco Subercasaux sem tam pochyboval o svých metodách („Jednou se mi některé dítě zabije,“ říkával si. „A do konce života se budu ptát, jestli bylo správné je takhle vychovávat.“ (Quiroga, 1978, s. 246)) Stejně praktiky byly známy i o Quirogovi. Za samotu, kterou mohl strávit se svými dětmi, protagonista zaplatil tvrdou daň, avšak bylo v ní i jisté potěšení, podobně jako popsal Quirogu zálibu v samotě Martínez Estrada. „Ano, bylo to správné. Vždyť otec, jenž zůstane se sirotky sám, užije málo radostí, ale možnost vychovávat děti podle jedné povahové linie mu poskytuje radost největší.“ (Quiroga, 1978, s. 247). Nemoc a následnou smrt otce prožívaly postavy každý ve své osamělosti. Subercasaux, rozjímaje o budoucnosti svých dětí, a děti, ponechány bez rodiče.

V této povídce nacházíme autenticitu, kterou Quiroga popisoval v desátém přikázání *Desatera dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)*. Jako by Quiroga vyprávěl jen pro malý okruh svých postav, z nichž jednou je on, odhalil zranitelnou část života, o které takřka nemluvil, a promítl ji do své povídky. Oddává svému psaní srdce, jako to pravil ve čtvrtém přikázání, a oživuje emoce dlouho po tom, co v něm umřely, v souladu s devátou zásadou (povídka byla napsána, až když děti vyrostly). Konec této povídky je jednoznačně působivý, jak je to u Quirogy zvykem a jak apeloval na jeho důležitost ve většině svých teoretických pracích (závěrečná scéna popisuje malé děti, které již tři hodiny čekají bez vydání hlásky, zatímco v sousední místnosti leží mrtvý jejich otec). Podle jeho slov však jsou první tři řádky v dobře zpracované povídce stejně tak důležité.

„Kánoe klouzala podél pobřeží pralesa nebo toho, co se ve tmě zdálo jako prales. Spíše pomocí instinktu než nějakým náznakem cítil Subercasaux jeho blízkost, protože temnota byla

⁸⁹ (Quiroga, 1978, s. 245)

jediným neprůchodným blokem, který začínal u veslařových rukou a stoupal až k zenitu.“⁹⁰
(vlastní doslovný překlad pro zachování autenticity původního textu)

Začátek povídky nemá takový akční náboj v porovnání např. s povídkami *Po proudu* nebo *Mrtvý muž*, nicméně povídka si neklade za cíl rychlý dějový spád. Jedná se spíše o příběh založený na rodinných vazbách a nelze začátku upřít, že vzbuzuje dále čtenářovu zvědavost.

5.1.2 *Vyhoštěnci*

Povídka *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*) byla publikována v časopise *Caras y Caretas* a je součástí stejnojmenného souboru *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*, 1926). Vypráví příběh dvou vyhoštěnců brazilského původu, Joãa Pedra a Tirafoğa, jejich život v Misiones a cestu, kterou podniknou ve stáří zpátky do své vlasti.

Oblast se během jejich života změnila a protagonisté se v důsledku stáří nejsou schopni přizpůsobit. Quiroga umocňuje jejich zakořeněný pocit samoty vykreslením krajiny, která jim připadala cizí a nepřátelská.

Teď byla země jiná, nová, nezvyklá a nevlídná. A Tirafoğa i João Pedro byli už příliš staří na to, aby se v ní vyznali. (...) Prokřehlost, jež prvního chladného dne zahrnala jednoho z nich pálit si kolena a ruce u ohně, a ztuhlé klouby, které trápily druhého, jim v tom nepřátelském prostředí vyvolaly vzpomínky na sladké teplo otčiny. „Jo, jsme od naší země daleko, Tirá,“ říkal João Pedro svému krajanovi a oba rozháněli kouř rukama.⁹¹

Téma samoty je zde vyjádřeno pomocí stesku po vlasti, který Joãa Pedra a Tirafoğa spojuje v jejich osamělosti, již nikdo jiný nedokáže porozumět. Jako dva starci se v nostalgických vzpomínkách se vracejí do dětství, vzpomínají „na maminku, když byla mladá“, na hru „s tatínkovými psy“, nebo jak byl nemocen „nejmladší bratr“.

Oba dva vedli samotářské životy i dříve. João Pedro se do Misiones dostal v době, kdy

⁹⁰ „La canoa sse deslizaba costenando el bosque o lo que podía parecer bosque en aquella oscuridad. Más por instinto que por indicio alguno Subercasaux sentía su proximidad, pues las tinieblas eran un solo bloque infranqueable, que comenzaban en las manos del remero y subían hasta el cenit.“ (Quiroga, 1951, s. 7)

⁹¹ (Quiroga, 1978, s. 32)

velel jako generál skupině Brazilců během revoluce. Jediné, co krajany spojovalo, byl boj za jejich vlast. Jakmile však o ni přišli, „nic už je nespojovalo, a tak se rozešli.“⁹² (Quiroga, 1978, s. 27) Naproti tomu o Tirafoгови toho mnoho nevíme, svou minulost zapírá a není nám známo ani jeho druhé jméno.

Quiroga popisuje, jak strastiplný život João Pedro jako cizinec zakusil. Jako bývalý voják se ale drsným podmínkám snadno přizpůsobil a když bylo nutné se bránit, byl schopen i zabít, což vyjadřuje opakující se fráze: „I tentokrát se ze dvou mužů vrátil jen jeden.“ (Quiroga, 1978, s. 29)

Znalost a podřízení se samotě je podstatou jeho nejcharakterističtějších postojů, které se přenáší do svých povídek, dodává jim auru, jakou má jen velmi málo děl naší literatury. (...) Quiroga hluboce chápal samotu, což vedlo ke krutosti a naprosté bezcitnosti, aniž by existovala jiná cesta než zoufalá a bouřlivá, která ho téměř vždy pronásledovala.⁹³

Ve stáří se prohloubí jejich sentimentalita, idealistický obraz domova, který ztratili, a „stvrdí své uplakané stáří v projektu, který potvrzuje vykořenění a osamělost.“⁹⁴ (Jitrik, 1967, s. 110) „Žádný křižák se nevypravoval na tažení s větší vírou a nadšením než tito dva zchátralí vyhoštěnci na cestu do rodné země. Přípravy byly krátké, protože málo toho opouštěli a málo mohli vzít s sebou.“ (Quiroga, 1978, s. 34)

Když si João Pedro a Tirafoگو uvědomí, že se blíží jejich konec, rozhodnou se vrátit do své vlasti. Tuto duševní pohnutku lze vysvětlit určitým steskem po jejich zemi, ale jde o něco víc: opuštěná země je jen záminkou, stejně jako je záminkou jejich cesta. Brazilci při překročení hranice, která země odděluje, zemřou, protože nelze navrátit ztracenou vlast.⁹⁵

Symbolické vyjádření smrti, ve kterém oba starci umírají na hranici s Brazílií se slovy „Došel jsem...“, „Já jsem došel, maminko!“, dodává povídce emocionální náboj a potřebnou

⁹² „Sin motivos de unión ya, los hombres se desbandaron.“ (Quiroga, 1990, s. 209)

⁹³ „El sometimiento y el conocimiento de la soledad es lo que está en el fondo de sus actitudes más características y se transporta a sus cuentos dándoles un aura como muy pocas obras de nuestra literatura poseen. (...) Quiroga tenía una acendrada comprensión de la soledad, que llevaba hasta la crueldad y la total insensibilidad, sin que hubiera ninguna aceptación más que la desesperante y tormentosa que casi siempre lo acució.“ (Jitrik, 1967, s. 101)

⁹⁴ „Unen su lloriqueante vejez en un proyecto que certifica el desarraigo y la soledad.“ (Tamtéž, s. 110)

⁹⁵ „Cuando João Pedro y Tirafoگو advierten que se acerca el final, deciden regresar a la patria. Este movimiento del espíritu puede tal vez ubicarse en la concreta nostalgia del país, pero es más que eso: el país abandonado es sólo un pretexto como lo es una etapa en un camino. Los brasileños atraviesan la frontera que los separa y mueren, porque la patria perdida no se recobra nunca.“ (Tamtéž, s. 113)

sevřenost povídky, která je podstatou Quirogovy originality. Zásada důležitosti konce, kterou Quiroga uvedl v pátém přikázání *Desatera dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)* i jiných teoretických esejích, je zde splněna, rovněž jako osmé přikázání: „Vezmi své postavy za ruku a pevně je ved’ až do konce, aniž bys viděl jinou věc než cestu, kterou jsi jim načrtl.“⁹⁶ (Quiroga, 1993, s. 1194) V souladu s desátou zásadou je patrné, že Quiroga vypráví tento příběh za účel zaznamenat určité prožitky či aspekty poznané v Misiones. Následující citace, vztahující se k celému souboru *Vyhoštěnci*, je výstižná i v rámci této povídky:

Účelem Vyhoštěnců (...) je snaha probudit v nás pocit, že každý z jeho příběhů (...) vychází z prostředí, které existovalo před a bude dlouho existovat i po těchto příbězích, že je naprosto skutečné a nejenom věrohodné. Že prostředí, kterým tyto osoby putují a pokračují ve svém dobrodružství, které stojí za vyprávění, je vždy oslnivé a ohromné. Nejednou je zde explicitní zmínka prostředí – se zjevně dokumentárním účelem, ne za účelem fikce – která všechny tyto postavy ve společném odkazu podivnosti (...).⁹⁷

⁹⁶ „Toma a tus personajes de la mano y lléalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden ver.“ (Quiroga, 1993, s. 1194)

⁹⁷ „Los desterrados (...) se esfuerza por hacernos sentir que cada una de sus historias (...) brotan de un ámbito que existe antes y más allá de los relatos mismos, que es absolutamente real y no sólo verosímil, y por el cual esos seres ambulan sobrellevando su aventura, una aventura que por siempre deslumbrante y tremenda vale la pena contar. Más de una vez se da la referencia explícita a ese ámbito -con intención evidentemente documentadora y no fictiva-, que unifica a todos esos seres en una nota común de extrañeza (...).“ (Bratosevich, 1976, s. 254)

5.2 Šílenství

Velmi zajímavým tématem, které je jedním z častých témat v Quirogově tvorbě, je šílenství. Šílenství je zahrnuto v názvu souboru *Povídky o lásce k smrti a k šílenství (Cuentos de amor de locura y de muerte, 1917)*, avšak je zde spíše spojováno s Quirogovou ranější tvorbou, silně ovlivněnou Edgarem Allanem Poem. Nicméně v samotném výboru najdeme jak povídky tíhnoucí k poeovskému fantasknu, tak jsou v něm obsaženy povídky z pralesa.

Ale je to právě v povídkách z Misiones, které jsou svým prostorem tak odlišné od těch Poeových, kde si Jihoameričan dělá to své a znovu objevuje dvě velké lekce Poeovy originality: věrnost sobě samému a formální preciznost. (...) Quiroga, usazený v pralese, tvaruje zárodky strachu jako přesné teoremy šílenství, aniž by si uvědomoval své formální dovednosti.⁹⁸

Zatímco v počáteční tvorbě Horacia Quirogy je šílenství spojováno spíše s nezdravou psychikou, ve vyzrálé etapě, kdy se přesouvá jeho tvorba do prostředí pralesa, hovoříme podle Conterise (1976, s. 153) spíše o šílenství jakožto vypjatých stavech každodenního života v pralese, které odporují naší logice. Šílenství, které je podmíněno strachem či momentálním potlačením rozumu.

Téma šílenství přesahuje to, co lze z klinického hlediska chápat jako šílenství. (...) Pod pojmem „šílenství“ by se při odkazu na Quirogovo dílo mělo rozumět jako něco, co je blíže „normálnosti“, co je přítomno v lidské povaze. Ve skutečnosti potřeba, kterou Quiroga zažívá, spočívá v dotknutí se limitů této podstaty.⁹⁹

Romano (in Lafforgue, 1990, s. 89) říká, že Quirogova výjimečnost spočívá ve vystihnutí složité lidské psychiky na základě překračování hranic toho, co je lidské a co je zvířecí, pomocí dvojího úhlu pohledu - „zdivočení člověka“ (animalización del hombre) a „zlidštění zvířete“ (humanización de los animales) (Lafforgue, 1990, s. 89). „Objevuje skrytou tvář člověka a to

⁹⁸ „Pero es precisamente en los cuentos misioneros, tan diferentes por su ámbito de los de Poe, donde el sudamericano hace propia y reinventa las dos grandes lecciones de la originalidad poeniana: la fidelidad a uno mismo y el rigor formal. (...) Instalado en la selva, Quiroga da forma a las larvas del miedo como exactos teoremas de la locura, ya casi sin tener conciencia de su destreza formal.“ (Castillo, 1993, s. 32)

⁹⁹ „El tema de la locura excede a lo que puede entenderse clínicamente como locura. (...) Por "locura", al referirnos a la obra de Quiroga, debe entenderse algo más inclusivo, más próximo a la "normalidad" de la naturaleza humana. En realidad, la necesidad que experimenta Quiroga es la de tocar los límites de esta naturaleza.“ (Conteris, 1976, s. 153)

zvířecí, hovoříme o iracionalitě, se odhaluje v Quirogově tvorbě prostřednictvím forem, kterých nabývá šílenství: alkoholismus, meningitida, vysoké horečky, atd.“¹⁰⁰ (Lafforgue, 1990, s. 89)

Šílenství se tak projevuje často u vyhoštěnců, exčlověků, kdysi moudrých, nyní jako lidských trosek, kteří jsou vyvrženi do pohraniční oblasti, kde prožívají závěrečné etapy svých životů. Jednají nelogicky, opustili své civilizované životy a vědecké prostředí, aby se z nich stali neteční podivíni (Tamtéž, s. 89). Poháněni alkoholismem spolu inženýr Juan Brown a chemik Rivet v *Bambusovém domě (Tacuara-Mansión)* vypijí denaturovaný líh a přiotráveni, neschopni najít cestu domů, stráví noc v mrazu, při níž Rivet zemře. V *Pálenice pomerančů (Los destiladores de naranja)* Else zabije v alkoholovém deliriu svoji dceru.

Quiroga ukazuje stavy na pokraji šílenství také u mensůů a běžných lidí. Ve *Facce (Una bofetada)* mensů, který byl dříve pouze obyčejným dělníkem, dovede pomstychtivost k zabití svého bývalého zaměstnavatele a Podeley, blouznící horečkou, se v rámci pudu sebezáchovy chvilkově poblázní a namíří na svého přítele revolver. V povídce *Syn (El hijo)* je pak šílenství podmíněno strachem v podobě halucinací.

5.2.1. *Syn*

Téma šílenství v povídkách z pralesa můžeme pozorovat v jedné z nejznámějších Quirogových povídek *Syn*, publikované roku 1928 v časopise *La Nación* (pod původním názvem *Otec (El padre)* (Quiroga, 1990, s. 172) a zahrnuté ve výběru *Na onom světě (Más allá, 1935)*. Šílenství se zde objevuje jen na okamžik a to v prchavých halucinacích, jako výsledek paralyzujícího strachu o syna.

Povídka *Syn* začíná idylickým vykreslením krásného, letního rána v Misiones. Otec se loučí se svým mladým synem a vysílá ho samotného na lov do pralesa. Překonává svůj obvyklý strach o potomky a šťastný, klidný, se vrací k práci ve své dílně, dokud neuslyší v dáli výstřel. Otec se začne o syna obávat a nepřestane si výstřel spojovat s jistou smrtí svého syna. Avšak jakmile začíná tušit pravdu, jeho mysl odmítá tento fakt přijmout a po řadě falešných vodítek a

¹⁰⁰ „Emergencia de la faz oculta del hombre, lo animal (en cuanto irracional) se revela en Quiroga a través de las formas que asume la locura: el alcoholismo, la meningitis, determinadas fiebres, etc.“ (Lafforgue, 1990, s. 89)

polopравd, které jeho mozek vnímá, uniká do světa halucinací.

Quiroga prozíravým způsobem probouzí čtenářovy emoce, jen aby ho uvedl v omyl. Na začátku příběhu zmiňuje, že otec měl již reálné úzkostné stavy a halucinace dříve:

(...) Musel překonávat nejen své srdce, ale i morální muka; k otcovým zažívacím potížím a špatnému zraku se od jisté doby přidaly ještě halucinace. Svě štěstí vídal deformované v drásavých výjevech, jež neměly reálný podklad v jeho osamělém životě. V těchto mukách nechyběl ani obraz vlastního syna. Jednou ho viděl zalitého krví, když chlapec ve svěráku prorazil náboj do pistole, ale on zatím ve skutečnosti piloval sponu svého loveckého opasku. Strašné věci...¹⁰¹

Jako počáteční projev šílenství v povídce (kromě zmínky o předchozích halucinacích) můžeme zaznamenat první otcovy obavy o syna: „Vtom se polední slunce, tropické bzučení i otcovo srdce naráz zastaví z toho, co otce napadlo: jeho syn nehybně odpočívá...“ Jednou z jeho představ, které ho opakovaně mučí, je obraz náhodné smrti syna.

Autor dále zmiňuje otcovu práci a ráno poklidně pokračuje dál, dokud si nezačne uvědomovat, že se jeho syn nevrátil, jak slíbil. Od této chvíle nabírá povídka velmi rychlý spád a myšlenky na smrt pronikají celou otcovou bytostí, když ho Quiroga vyobrazuje, jak marně hledá svého chlapce v pralese. „Ach statečná povaha a slepá důvěra v synovu výchovu nestačí zaplašit přízrak neštěstí, jež nemocný zrak vidí někde v pralese.“ (Quiroga, 1978, s. 265) Otec se zcela poddává svým strachům.

Je to strašné, nemá si co vyčítat. Jen chladná skutečnost, strašná a konečná: jeho syn zemřel, když přelézal...

Ale kde? Kde se to stalo? Je tu tolik ohrad a prales tak hustý. Ach, velmi hustý!... Stačí trochu nepozornosti při přelézání drátů s puškou v ruce...

Otec potlačuje výkřik. Uviděl, jak se ve vzduchu zvedá... Ach, to není jeho syn, ne!... A dává se jinudy, jinudy a ještě jinudy...¹⁰²

Těsně předtím, než otec najde svého syna, autor opět již po několikáté zmiňuje, že otec trpí halucinacemi:

¹⁰¹ (Quiroga, 1978, s. 263-264)

¹⁰² (Tamtéž, s. 265-266)

Již dříve, ještě zcela spokojený a klidný, mívával otec přelud, v němž viděl svého syna vrávorat s čelem proraženým pochromovanou střelou. A nyní vidí v každém stinném zákoutí pralesa záblesky drátu; a u jednoho kůlu, s vypálenou puškou po boku, vidí svého...

„Chlapečku!... Můj synu...!“

Síly, jež ubohého blouznícího otce vydávají na pospas nejstrašnějším představám, nejsou neomezené. A otec cítí, že ho opouštějí, když tu náhle spatří, jak jeho syn vychází z boční stezky.¹⁰³

V tomto momentu je čtenář lapen do pasti, kterou Quiroga nastražil. Otec, který trpí halucinacemi, věří, že našel svého syna, a čtenář mu věří. Uleví se mu stejně jako protagonistovi a věří, že následující scény jsou pravdivé stejně jako otec. Scéna totiž nenaznačuje nic, co by mělo vyvolat podezření.

Čas pokročil. Budou už tři hodiny. Otec a syn se vydávají na cestu domů.

„Copak jsi neviděl podle slunce, kolik je hodin...?“ šeptá ještě otec.

„Viděl, tatínku... Ale když jsem se chtěl vrátit, uviděl jsem ty Juanovy volavky a pustil jsem se za nimi...“

„Tos mi dal, chlapče!“

„Tatínku...“ šeptá chlapec.

„A co volavky, zabils je?“ zeptá se otec po delším mlčení.

„Ne...“

Není to nakonec ani podstatné. V rozpáleném vzduchu pod žhavou oblohou se objevili v průseku esparta; muž se vrací domů se synem a ruku má otcovsky položenou na jeho ramenou, jež jsou téměř stejně vysoko jako jeho vlastní. Vrací se zalit potem, a ačkoliv je otřesen na těle i na duchu, usmívá se štěstím.¹⁰⁴

Na konci Quiroga překvapí nečekanou pravdou: „Usmívá se pomyslým štěstím... Protože otec jde sám. Nikoho nepotkal a jeho paže se opírá do prázdna. Za ním, u kůlu s nohama zapletenýma nahoře v ostatých drátech, leží na slunci jeho milovaný syn, mrtvý od deseti hodin ráno.“ (Quiroga, 1978, s. 267)

„Jeho pečlivá příprava výsledného efektu (...); oné vykalkulované hry očekávání a oklik, v níž se osudové zakončení přibližuje a oddaluje, až přemůže cit čtenáře.“¹⁰⁵ (Rodríguez

¹⁰³ (Quiroga, 1978, s. 266)

¹⁰⁴ (Tamtéž, s. 267)

¹⁰⁵ „Su cuidadosa preparación del efecto final (...); ese juego calculado de anticipaciones y desvíos en que el fatal

Monegal, 1976, s. 22) Quiroga v souladu s pátým přikázáním *Desatera dokonalého povídkáře* (*Decálogo del perfecto cuentista*) vede čtenáře od začátku k jasnému konci. Poskytuje čtenáři všechny nápovědy, které potřebuje, aby odhalil pravdu, aby ho nakonec zcela zmátl a překvapil. Všechno se jeví tak zřejmé a logické, že preferujeme věřit příjemnější variantě a přehlédnout možné důsledky, přestože nás Quiroga opakovaně varuje (Salgado, 1971, s. 27).

V souladu s osmým přikázáním *Desatera dokonalého povídkáře* Quiroga nerozptýluje čtenáře nadbytečnými informacemi a popisy o postavách. Veškeré informace o hlavní postavě se dozvídáme v průběhu povídky prostřednictvím vypravěčova popisu vztahu otce a syna, kteří vystupují anonymně. Jména pro akci a efekt povídky nejsou nutná, čtenář se velmi snadno dokáže naladit na dějovou linii s minimálním množstvím informací o postavách a hlavní úlohu v povídce hrají emoce.

S ohledem na krátký rozsah autor uplatňuje také šesté a sedmé přikázání, vztahující se k vyprávěcí úspornosti. Quiroga jakožto mistr slova poskytuje čtenáři pouze minimální množství informací a navzdory tomu vynikajícím způsobem vykresluje obavy otce o mladého syna, se kterými se čtenář dokáže snadno ztotožnit.

Povídka *Syn* je také perfektním příkladem devátého přikázání, doporučující psát až po opětovném vzkříšení emoce. Povídka byla publikována až mnoho let poté, co Quiroga ovdověl. Rodríguez Monegal (1976, s. 22) přiznal, že Horacio Quiroga prožíval v oné době obdobné halucinace, avšak povídku publikoval až mnoho let poté, když děti byly velké.

Vzhledem k znalostem o autorově životě lze pozorovat v povídce jisté autobiografické prvky, reference, podobající se důvěrně jeho vlastním prožitkům a odrážející jeho vlastní obavy (Salgado, 1971, s. 29). Když Quiroga ovdověl, zůstal se svými malými dětmi, čtyřletou dcerou Eglé a tříletým synem Dariem, uprostřed pralesa zcela sám. Choval se k nim „střídavě s něžnou náklonností a s hrubostí či lehkomyšlností“ (Fleming, 1997, s. 225). O Quirogovi také víme, že byl profesorem v Buenos Aires, proto vychovával své děti sám a věnoval jim „extravagantní, ale vytrvalou výchovu“ (Tamtéž, s. 225).

„Později, již jako vdovec, zasvěcuje své malé děti ve věku dvou a tří let do pochybných naučných praktik, jako například nechávat je samotné několik hodin v horách nebo nechat je

desenlace es acercado y alejado hasta que se vuelca abrumador sobre la sensibilidad del lector.“ (Rodríguez Monegal, 1976, s. 22)

sedět na srázu vodopádu s nohama visícíma do prázdna (...).“¹⁰⁶ (Tamtéž, s. 24). Scénu dětí posazených nad propastí spolu s dalšími informacemi o životě Quirogy jako vdovce najdeme explicitněji v povídce *Pustina (El desierto)*. Hlavní postava Subercasaux nechává své malé děti často samotné, zlikviduje všechny osobní věci zesnulé ženy, to vše stejně jako to udělal Quiroga v reálném životě. Tyto autobiografické prvky se shodují s informacemi, které o Quirogovi máme.

Quiroga hluboce a pevně věřil ve výchovu svých dětí pomocí stejné techniky, jakou používají divoká zvířata: musí se naučit, jaká jsou nebezpečí pralesa, zrádné země a zvířat, a pak se musí naučit chránit, aby přežili. V důsledku jeho teorií byly jeho děti vychovány v naprosté svobodě; nebáli se temnoty ani samoty a byli schopni posuzovat svou sílu se stejnou jistotou, jakou projevovala mladá divoká zvířata.¹⁰⁷

Velmi podobnou zmínku o výchově najdeme mimo jiné v *Synovi* prostřednictvím slov protagonisty:

Ví, že jeho syn byl od nejtělejšího dětství vychováván tak, aby uměl čelit nebezpečí, že umí zacházet s puškou a ulovit cokoliv. (...) Pro ovdovělého otce, který nemá v životě jinou víru ani naději než život svého syna, není jistě lehké vychovat ho tak, jako to udělal on: aby si byl jistý ve svém malém království, mohl už od čtyř let spoléhat na své malé nohy i ruce a uvědomit si velikost některých nebezpečí a nedostatečnost vlastních sil.¹⁰⁸

Quiroga prožíval podobné obavy jako otec v *Synovi* a jako Subercasaux v *Pustině*. Přemýšlel, zda jsou jeho metody správné. „Jednou se mi některé dítě zabije,“ říkával si. „A do konce života se budu ptát, jestli bylo správné je takhle vychovávat.“ (Quiroga, 1978, s. 246) Je tak více než zřejmé, že do těchto povídek vnesl kus sebe a stávají se tak jedinečnou zповědí o jeho vlastním životě.

Nikde jinde než v *Poušti* (...) a v *Synovi* (...) nedosáhl lépe Quiroga velmi obtížné rovnováhy

¹⁰⁶ „Más tarde, ya viudo, inicia a sus hijos pequeños, de dos y tres años, en cuestionables aprendizajes, como dejarlos horas solos en el monte o setarlos al borde de un acantilado on los pies colgando en el vacío (...).“ (Fleming, 1997, s. 24)

¹⁰⁷ „Quiroga believed deeply and firmly in bringing up his children with the same technique used by the wild animals: they must be taught about the perils of the jungle, the treacherous land and animals, but then they must learn to protect themselves in order to survive. As a result of his theories his children were brought up in complete freedom; they did not fear darkness or solitude, and they were able to judge their strength with the same security exhibited by the young animals of the wild.“ (Salgado, 1971, s. 29)

¹⁰⁸ (Quiroga, 1978, s. 262)

mezi vyprávěním a zpovědí, která tvoří jeho nejzralejší tvorbu. Muž, který nikdy nechtěl mluvit o sebevraždě své první ženy, ten silný a neprůbojný muž, se čtenáři oddává při vyprávění o svých halucinacích v roli otce.¹⁰⁹

5.2.2. *Facka*

„Quiroga se nepovyšuje nad své stvoření (člověka nebo zvíře) jako netolerantní bůh, ale jako jasný a přísný společník. Ví, jak odhalit jejich slabosti. Ale umí také nenápadně tleskat jeho šílenství, jeho nutné vzpouře proti přírodě, proti bezpráví.“¹¹⁰ (Rodríguez Monegal, 2004, s. 20) Tato citace od Rodríguez Monegala se vztahuje ke k postavám, které jsou okolnostmi, bezprávím či přírodou, donuceni k zoufalým činům, jako je zabití nebo útěk do nehostinné přírody. Jedná se zejména o postavy peónů, kteří se potýkají s velmi těžkými pracovními podmínkami.

Ukázkou vzniku tohoto typu šílenství jsou povídky *Facka (Una bofetada)* a *Mensúové (Los mensú)*. Ve *Facce (Una bofetada)*, která byla publikována roku 1916 v časopise *Fray Mocho* a která je součástí výboru *Divoch (El salvaje, 1920)*. Povídka vypráví příběh mensúa, který se pomstí svému pánovi za přivázání ke kůlu a facku, kterou mu vlepil jako trest za nedovolenou veselku se skupinou mensúů. V této povídce můžeme vidět, jak pocit ponížení vyvolá pomstychtivé období trávající tři roky, které vyvrcholí smrtí útočníka. Mensú nikdy na facku, při které se neměl jak bránit, nezapomněl a jakmile se mu naskytne dlouho očekávaná příležitost, pomstí se.

Projevem šílenství je zde pomsta, kterou mensú dotáhne do konce, i když ví, že ho to bude stát všechno a bude muset utéct ze své země. Quiroga volí metaforické vyjádření „ztratím vlajku“ (Fleming, 1997, s. 181), které je poukázáním na to, že se mensú odkázal k vlastnímu

¹⁰⁹ „En ningún lado mejor que en “El desierto” (...), y en “El hijo” (...) ha alcanzado Quiroga ese difícilísimo equilibrio entre la narración y la confesión que constituye su más sazónada obra. Allí el hombre que nunca quiso hablar del suicidio de su primera mujer, ese hombre duro e impenetrable, se entrega al lector en el recuento de sus alucinaciones de padre.“ (Rodríguez Monegal, 2004, s. 20)

¹¹⁰ „No como un dios intolerante se alza Quiroga sobre sus criaturas (hombre o animal), sino como un compañero lúcido y severo. Sabe denunciar sus flaquezas. Pero sabe también aplaudir sutilmente su locura, su necesaria rebelión, contra la Naturaleza, contra la injusticia.“ (Rodríguez Monegal in Correa, 1976, s. 142)

vyhoštění ze země.

Počátek šílenství, které v něm tato nespravedlnost vyvolá, můžeme pozorovat v reakci na samotnou facku, která je příslibem do budoucna: „Mensú zbledl a podíval se upřeně na Kornera, který uslyšel výhrůžku: – Jednoho dne...“¹¹¹ (Quiroga, 1981, s. 241) Nedlouho poté se rozhodl začít pašovat kořalku z cukrové třtiny, která byla všude zakázaná, protože věděl, že tím patrona rozhněvá.

„Co udělat, abych Kornera rozpálil do ruda, jeho červený obličej, proříznutý jazyk a jeho zatracený tábor? Netrvalo dlouho a našel řešení. Při další cestě nahoru zajistil tajné zásobování jednoho nebo dvou demižonů kořalky prostřednictvím peonů, kteří jeli zpátky dolů do Kornerova přístavu Puerto Profundidad.“¹¹² (Tamtéž, s. 241) Lesní dělník byl vykázán z dřevorubeckého tábora a do Puerto de Profundidad se již nesměl vrátit. Po třech letech se mu podařilo sehnat práci v jiném přístavu pro společnost, kterou řídil Korner. Naskytla se mu tak perfektní příležitost pro krvežíznivou pomstu.

Mensú, který silou držel Kornera na zemi, odhodil pryč jeho nůž a vyskočil na nohy. V ruce svíral bič svého pána vyrobený z tapíří kůže.

–Vstávej –řekl mu.

Korner vstal, promáčený krví a urážkami a pokusil se o výpad. Bič mu ale dopadl tak prudce na obličej, že ho odhodil na zem.

–Vstávej –zopakoval mensú.

Korner znovu vstal.

–Běž.¹¹³

Mensú donutil svého pána pochodovat pět hodin ve spalujícím horku, zraněného a poníženého. Když se Korner snažil vzdorovat, dostal tolik ran bičem, že raději pokračoval

¹¹¹ „El mensú se puso lívido, y miró fijamente a Korner, quien oyó algunas palabras: – Algún día...“ (Quiroga, 1981, s. 241)

¹¹² „Qué hacer para molestar en el fondo a Korner, su cara colorada, su lengua larga, y su maldito obraje? No tardó en hallar el medio. Desde el siguiente viaje de subida, tuvo buen cuidado de surtir a escondidas a los peones que bajaban en Puerto Profundidad (el puerto de Korner) de una o dos damajuanas de caña.“ (Quiroga, 1981, s. 241)

¹¹³ „El mensú, entonces siempre conteniendo a Korner contra el suelo, tiró lejos el cuchillo de éste, y de un salto se puso de pie. Tenía en la mano el rebenque de su patrón, de cuero de anta.

–Levántate –le dijo.

Korner se levantó, empapado en sangre e insultos, e intentó una embestida. Pero el látigo cayó tan violentamente sobre su cara que lo lanzó a tierra.

–Levántate –repitió el mensú.

Korner tornó a levantarse.

–Caminá.“ (Tamtéž, s. 245)

nadále v cestě. Finální pomsta proběhne v řece Paraná, do které svého pána zažene a uštedří mu finální ránu do týlu.

–Tak tedy –konečně promluvil– tohle je za to, jak mluvíš s lidmi... A za to, že lidi fackuješ...

A bič se strašlivou a monotónní silou nemilosrdně dopadl na Kornerovu hlavu a krk a trhal krvavé prameny vlasů.

Korner se už nehýbal.¹¹⁴

Odhodlání a vytrvalost dělníka je velmi silná a můžeme se jenom domnívat, zda se v něm probudily příznaky šílenství v momentě, když byl ponížen, nebo měl k němu předpoklady již dříve. Podrobnější informace o dělníkovi nemáme, z čehož lze usuzovat, že pro Quirogu nebyly relevantní (vzpomeňme si na osmé přikázání „Povídka je román, který je zbaven nadbytečné slovní vycpávky.“¹¹⁵). Jeví se jako pravděpodobné, že šílenství ve formě touhy po pomstě se v něm vyvinulo, protože se dočítáme, že z dříve pracujícího dělníka „staré neshody s Kornerem a epizoda s kůlem udělaly z malého Indiána osobu, která nerespektuje správu. Mensú ovlivněný laxností domorodců strávil dlouhou dobu poflakováním v Posadas (...)“¹¹⁶ (Quiroga, s. 1981, s. 241)

Není se čemu divit, podmínky dřevorubeckých táborů byly náročné nejenom fyzicky, ale zejména psychicky. Majoritní zásluhu na tom podle Correi (1976, s. 141) mají pánové, kteří zneužívají svou moc.

Tak jsou líčení šéfové, nenasytní vykořisťovatelé lidské práce, kteří podvádějí a okrádají mensúy, aby dokázali své kruté barbarství.

Stává se, že z důvodu pasivity nebo spoluviny nadřízených pracovníků jsou ponižování a šikanování peóni nuceni vzít spravedlnost do vlastních rukou, pokud mohou. Tato pomsta, přirozená forma divoké spravedlnosti, se jeví v otřesných podmínkách prostředí, které panuje v regionu, jako logická, a není Quiroga odsuzována. Naopak, chápe ji a odůvodňuje ji.¹¹⁷

¹¹⁴ „–Ahora –habló por fin– esto es para que saludés a la gente... Y esto para que sopapeés a la gente...

Y el rebenque, con terrible y monótona violencia, cayó sin tregua sobre la cabeza y la nuca de Korner, arrancándole mechones sanguinolentos de pelo.

Korner no se movía más.“ (Tamtéž, s. 246)

¹¹⁵ „Un cuento es una novela depurada de ripios.“ (Quiroga, 1993, s. 1194)

¹¹⁶ „(...) el antiguo disgusto con Korner y el episodio del palo mayor, habían convertido al indiecito en persona poco grata a la administración. El mensú, entre tanto, invadido por la molicie aborígen, quedaba largas temporadas en Posadas, vagando (...)“ (Quiroga, 1981, s. 241)

¹¹⁷ „Es así que lo patrones, insaciable explotadores del trabajo humano, que engañan y roban a los mensú son retratados con el propósito de evidenciar su cruel barbarie. Y acontece que, ante la pasividad o complicidad de las

V povídce můžeme pozorovat vyjadřovací úspornost, pro Quirogu typickou, obsaženou v šestém a sedmém přikázání *Desatera dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)*. Castillo (1993, s. 26) poukazuje na to, že Quiroga uvádí do praxe Hemingwayovu teorii ledovce (teoría del iceberg), kterou Piglia (2000, s. 18) pojmenovává „moderní verzi povídky, která pochází od Čechova, Katherine Mansfield, Sherwood Andersona (...), opouští překvapivý konec (...), rozvíjí napětí mezi dvěma příběhy, aniž by jej rozuzlil.“¹¹⁸ A dále pokračuje: „Moderní povídka vypráví dva příběhy, jako by byly jeden. (...) Hemingwayova teorie ledovce je první syntézou tohoto transformačního procesu: to nejdůležitější se nikdy neříká.“¹¹⁹ (Tamtéž, s. 18) Piglia staví do opozice tento model s klasickou povídkou, do které zařadil Poea spolu s Quirogou, je proto zajímavé, že Castillo je názoru, že Quiroga reprezentuje i moderní verzi povídky, konkrétně teorii ledovce. V souladu s tímto tvrzením si můžeme dovolit říci, že povídky z pralesa jsou známkou období autorovy zralosti a že Quiroga předznamenal období moderní hispanoamerické povídky. Konkrétně uvedeme příklad skrytého příběhu na úryvku z povídky *Facka*.

Quiroga čtenáři explicitně neprozradí, že mensú zmrzačil Kornerovi ruku. Řekne pouze: „Korner vytáhl revolver a vystřelil. K výstřelu došlo, ale šíleným způsobem: rána mačetou vymrštila revolver do vzduchu s ukazováčkem přilepeným na spoušť.“¹²⁰ (Quiroga, 1981, s. 244) Quiroga tak informuje o surové scéně pomocí významu mezi řádky. „Nyní vidíme, co se stalo předtím: v prostoru mezi slovy, předměty a činy se přetvoří jako by z ničeho, nabydou formy a význam se odhalí.“¹²¹ (Castillo, 1993, s. 26)

Vrátíme-li se k tématu šílenství, jak jsme mohli vidět v povídce *Facka*, hlavní postava uchopila „spravedlnost“ (jak tento čin nazval Correa (1976, s. 141)) doslova do vlastních rukou. V porovnání s povídkou *Mensúové* ji dohnalo bezpráví k aktivnímu činu ve formě pomsty, zatímco v *Mensúech* se rozhodnou hlavní postavy k pasivnímu činu v podobě útěku do pralesa,

autoridades civiles, los peones, humillados y acosados, se ven obligados, cuando pueden, a hacerse justicia con sus propias manos. Esta venganza, forma natural de justicia salvaje, resulta lógica dentro de las espantosas condiciones del ambiente imperante en la región, y no es vista por Quiroga con mirada condenatoria. Por el contrario, la comprende y la justifica.“ (Correa, s. 1976, s. 141)

¹¹⁸ „La versión moderna del cuento que viene de Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson (...), abandona el final sorpresivo (...), trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca.“

¹¹⁹ „El cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola. (...) La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.“ (Piglia, 2000, s. 18)

¹²⁰ „Korner sacó el revólver e hizo fuego. El tiro tuvo tiempo de salir, pero a la loca: un revés de machete había lanzado al aire el revólver, con el índice adherido al gatillo.“ (Quiroga, 1981, s. 244)

¹²¹ „Vemos ahora lo que sucedió antes: en el hueco de las palabras, los objetos y los actos de reorganizan como desde la nada y adquieren la forma y el sentido de una revelación.“ (Castillo, 1993, s. 26)

keré je motivováno pudem sebezáchovy. Cayé a Podeley se rozhodnou utéct od šikany a neúnosných pracovních podmínek, přestože jeden z nich má vysokou horečku a přestože ví, že je to beznadějný pokus. To lze vnímat jako další druh šílenství, kdy jsou peóni dohnáni k zoufalému činu, který nakonec skončí pro jednoho tragicky a pro druhého se nic nezmění, protože je nucen se vrátit ke stejné práci.

Quiroga v této povídce opět poukazuje na vykořisťování a pro život nehostinné pracovní podmínky peónů, jejich špatně ohodnocenou práci a časté dluhy. Dokonce ani vážná nemoc jej nezastaví, protože jeho život nemá pro správce dřevorubeckých táborů žádnou cenu kromě vydělaných peněz, proto když peóni utečou, správce se neostýchá uprchlíky postřílet.

„Quiroga si byl dobře vědom životních podmínek mensúů; vody Paraná, které protékaly poblíž jeho farmy v San Ignacio v Misiones, mu několikrát ukázaly mrtvoly mensúů zavražděných „capangy“¹²² v přístavech Alto Paraná (...).“¹²³ (Selva Andrade in Correa, 1976, s. 144) Quiroga, obeznámený podrobně o vykořisťování peónů, však nikdy jejich trápení nenahlásil, což se u některých kritiků stalo předmětem zájmu proč; odpověď na tuto otázku ale nemáme (Correa, 1976, s. 144).

¹²² Ve slovníku RAE je slovo *capanga* (z brazilské portugalštiny) definováno jako osoba, která plní funkci správce a která používá v některých případech násilí. („Persona que cumple las funciones de capataz, conduciéndose, a veces, con violencia.“) (Real Academia Española, c2022b)

¹²³ „Quiroga estaba al tanto de las condiciones de vida de los mensú; que las aguas del Paraná, que corrían cerca de su chacra de san Ignacio de Misiones, le mostraron varias veces "los cadáveres de los mensú asesinados por los "capangas" en los puertos de Alto Paraná.“ (Selva Andrade in Correa, 1976, s. 144)

5.3 Smrt

Vzhledem k fatalitě v Quirogově životě je málo překvapivé, že oblíbeným a jedním z nejčastějších témat autora je smrt. Celá Quirogova tvorba je protkána tímto tématem, avšak v ranější fázi, kdy psal fantastické povídky, se smrt pojí s hledáním něčeho patologického, hrozivého a abnormálního (Collard, 1958, s. 278), zatímco v povídkách z pralesa má smrt přirozenější ráz, avšak neméně krutý, jako součást života v pralesi.

Není tedy přehnané tvrdit, že Quiroga zacházel se smrtí nejen ve všech jejích podobách, ale ve všech jejích aspektech, zejména ve vztahu k „abnormálnímu“. Pro nás, civilizované lidi, krutá smrt většiny jeho postav není běžná, ale v jeho vlastních podmínkách, v extrémně zrádném prostředí území Misiones v Argentině, získává autentickou kvalitu, která zapadá do přírody.¹²⁴

Dle Collarda (1958, s. 278) z počátku Quiroga považoval smrt pouze za materiál pro psaní literatury a imitoval svého oblíbence Poea, kdežto později poznal smrt jako běžnou součást života v pralesi. Toto vyjádření je lehce nepřesné, protože to nebyl pouze Poe, kterým byl Quiroga v rané fázi ovlivněn, ale jisté podobnosti v pojetí smrti lze pozorovat u autorů, jako je Maupassant, Kipling, Dostojevskij a Pirandello (Jitrik, 1967, s. 121). Jitrik (Tamtéž, s. 123, 129) tyto dvě roviny pojetí smrti v Quirogově tvorbě nazýval „tradiční smrt“ (muertes tradicionales – smrt jako téma psané pro efekt) a „osobitá smrt“ (muertes propias – smrt jako téma jemu vlastní).

Nehledě na onu „známost“ se smrtí, na kterou většina jeho kritiků upozornila, Quiroga znal smrt i nestranným a přirozeným způsobem. V pralesi Misiones, kde zabíjet, aby člověk nebyl zabit nebo aby se najedl, bylo běžným jevem, zákonem přežití, událostí nikoli ohromující, ale každodenní a kauzální, se Quiroga naučí další velkou lekci o smrti. Smrt je univerzální skutečností, je to neúprosný zákon, který si příroda vytvořila, a samotné umírání je možná totální odcizení, ale není to definitivní samota, je to akt, pomocí kterého se stáváme jedno s úplností

¹²⁴ “No es exagerado, pues, afirmar que la muerte ha sido tratada por Quiroga no sólo en todas sus formas, sino en todos sus aspectos, particularmente relacionada con lo anormal. Para nosotros, civilizados, la muerte atroz de la mayoría de sus personajes escapa el cuadro normal, pero, tomada dentro de sus propias circunstancias, dentro del medio-ambiente sumamente traicionador (sic) del territorio de Misiones en la Argentina, adquiere una cualidad auténtica que cabe en lo natural.” (Collard, 1958, s. 258)

vesmíru.¹²⁵

Je to možná tento fakt, který naučil Quirogu nebát se smrti. Začal vnímat smrt jako „odpočinek, zapomenutí na bolest, nevděk a ztrátu iluzí“, jak napsal svému příteli Martínez Estradovi (1957, s. 92-93) v jednom ze svých dopisů rok předtím, než zemřel. „Naděje na život pro mladý strom má stejnou podstatu jako jeho očekávání, že zemře, až vyplodí ovoce. Oba jsou diametrálně odlišné poloměry stejné koule.“¹²⁶ (Quiroga in Martínez Estrada, 1957, s. 93)

Ačkoliv téma smrti v pralesě většinou vychází spíše z běžných situací, Quiroga nenechává své postavy zemřít v klidu. Smrt je zpravidla doprovázena bezmocí umírajícího, je servírována surově a intenzivně.

V příbězích z Misiones má smrt větší sílu, možná proto, že je pravdivější a objevuje se v rozmanitějších, intenzivnějších podobách. Ačkoliv Quiroga nadále zaujímá postoj pozorovatele, chladného a matematického typu, začíná být podbarven jistými sympatiemi k jeho postavám. V této druhé fázi jsou lidé a zvířata loutkami v rukou osudu. Protagonistou se stává prales, proti němuž bojují tvrdě a téměř vždy marně, protože proti divokému a nespoutanému živlu nic nezmůžou.¹²⁷

Smrt v Quirogových povídkách figuruje v mnoha podobách téměř jako posedlost (Fleming, 1997, s. 47) – jako hlavní zápletky, konec či vedlejší okolnost, doprovázející většinu povídek. Hojnost náhodných úmrtí je vysvětlena podmínkami prostředí pralesa, které tvoří pozadí jeho příběhů (Alazraki, 1976, s. 157). „Jedinou a základní jistotou v Quirogově fiktivním světě, násilném a bez pomoci na dosah, je smrt. Smrt, která přichází jako rána osudu nebo jako další nevyhnutelný krok nenasytného koloběhu přírody.“¹²⁸ (Tamtéž, s. 46)

¹²⁵ „Aparte de esa "familiaridad", con la muerte, que la generalidad de sus críticos han destacado, Quiroga conocía la muerte de un modo más objetivo y natural. En la selva misionera, donde el matar para no ser muerto o para alimentarse era un hecho corriente, una ley de supervivencia, un acontecimiento no sobreacogedor, sino cotidiano y causal, Quiroga aprende la otra gran lección sobre la muerte. Ella es un acontecimiento universal, es una ley inexorable que la naturaleza se ha impuesto a sí misma, y el hecho de morir es, tal vez la enajenación total, no es la soledad definitiva, es el acto por cual comulgamos con la totalidad del universo.“ (Conteris, 1976, s. 154-155)

¹²⁶ „La esperanza de vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera del morir cuando ya dé sus frutos. Ambos son radios diametrales de la misma esfera.“ (Quiroga in Martínez Estrada, 1957, s. 93)

¹²⁷ „En los cuentos misioneros, la muerte alcanza más fuerza, quizá porque reviste más veracidad, y aparece con formas más variadas, más intensas. Aunque todavía observadora, de tipo frío y matemático, la actitud de Quiroga comienza a matizarse de cierta simpatía hacia sus personajes. En esta segunda fase, hombres y animales son títeres en manos del destino. La selva se vuelve protagonista; contra ella luchan áspera y casi siempre vanamente, pues nada pueden hacer contra los elementos feroces y desencadenados.“ (Collard, 1958, s. 279)

¹²⁸ „En este mundo de ficción desasistido y violento, la función cardinal es la certeza de la muerte, como una irrupción del azar o como un paso más, ineludible, del ciclo voraz de la naturaleza.“ (Fleming, 1997, s. 46)

Vzhledem k četnosti tématu smrti v Quirogových povídkách napříč celé jeho tvorbě se někteří kritici pokusili o vytvoření typologie tématu smrti, ke kterému bychom chtěli při interpretaci tohoto tématu přihlídnout. Lafforgue (1990, s. 93) vytvořil klasifikaci o pěti kategoriích na základě toho, co smrt v příběhu spustí. Fleming (1997, s. 46-54) vytvořila podrobnější typologii o šesti kategoriích podle typu smrti a „technicko-stylistického“ prostředku, který je u každého typu smrti použit.

V této podkapitole jsme se rozhodli vycházet z typologie podle Fleming, kterou lze považovat vzhledem k pozdější publikaci a podrobnějšímu rozpracování za aktuálnější, avšak naším cílem je její interpretace v porovnání rovněž s klasifikací podle Lafforgueho, protože se jejich pohledy v některých aspektech liší.

Jelikož se tyto typologie smrti snaží obsáhnout celou Quirogovu povídkovou tvorbu, což pro detailnější zpracování v rámci jedné podkapitoly není naším záměrem, v druhé části podkapitoly se poté zaměříme na podrobnější interpretaci smrti konkrétně v povídkách *Po proudu* a *Mrtvý muž*.

5.3.1 Typologie smrti

Dvojitý titul v následující typologii smrti podle Fleming (1997, s. 47) označuje „vynález: typ smrti a v závorkách technický prostředek, který je u každého použit.“¹²⁹ Naším záměrem v této podkapitole je interpretace typologie smrti podle Fleming v porovnání s klasifikací smrti podle Lafforgue a ve vztahu k ostatním Quirogovým povídkám.

Přízračné rozdvojení (Rozdílné verze)¹³⁰

Stylistické zpracování tohoto typu smrti spočívá v dvojí prezentaci blížící se smrti.

¹²⁹ „La invención: el tipo de muerte y, entre paréntesis, el recurso técnico que se usa en cada ocasión.“ (Fleming, 1997, s. 47)

¹³⁰ „Desdoblamiento fantasmal (Versiones divergentes)“ (Tamtéž, s. 47)

Člověk netuší, že smrt přichází, protože se nachází v určitém deliriu z extrémního horka, avšak zvířata ji dokáží vycítit. Smrt potom přichází v okamžiku, kdy se protnou přeludy s realitou a naplní se scénář, který předvíдалa zvířata. Tento typ smrti je typický pro jednu z prvních povídek z pralesa *Úžeh* (*La insolación*), kde „kromě emocionálního náboje přítomného v celém vyprávění, koncept smrti pochází z všeobecné pověry, která psům připisuje schopnost vycítit ji a oznámit ji žalostným vytím.“¹³¹ (Collard, 1958, s. 279)

„Od severní strany dvora se blížil kůň, na němž odjel peón; byl sám. Psi se nahrbili a zuřivě, ale přitom opatrně štěkali na blížící se Smrt. Zvíře šlo s hlavou svěšenou, zřejmě nevědělo kudy dál. Když minulo ranč, popošlo ke studni a rozplynulo se ve vlnícím se světle.“ (Quiroga, 1978, s. 168)

V povídce si můžeme všimnout, že přízrak smrti má různé podoby a psi jej vídali několik dní před samotnou smrtí pána, což mělo vliv na jejich psychický stav. To umocňuje dramatickost celého příběhu, kterou Quiroga doplňuje popisy sílicího, dusného vedra. „Na psy ještě víc dolehla blížící se změna pána, a tak, opuštění u spícího domu, začali naříkat. Jejich temné, křečovitě, úsečné vzlyky splývaly v bezútešné vytí (...).“ (Quiroga, 1978, s. 167)

Lafforgue (1990, s. 93) zařazuje *Úžeh* dle klasifikace smrti také do kategorie dvojí reality, v níž smrt, vystupujícího jako přízrak, je neúprosně očekávána. Do stejné skupiny pak zahrnuje povídku *Syn* (*El hijo*).

Klam závěrečného nevědomí (Protiklad)¹³²

Tento typ smrti je doprovázen klamavým dojmem, že se situace umírajícího ještě zlepší. Iluze, které si dotyčný vytváří, jsou optimistickým scénářem, který je uveden v protiklad s evidentními symptomy blížícího se konce.

V povídce *Po proudu* (*A la deriva*) můžeme vidět prototyp klamavého dojmu, který je spojen s účinkem jedu zmiije, šířícím se krevním oběhem hlavní postavy. Zatímco muž, který

¹³¹ „además de la corriente emotiva presente a lo largo de la narración, el concepto de la muerte proviene de la superstición universal que atribuye a los perros la facultad de presentirla y anunciarla por medio de aullidos quejumbrosos.“ (Collard, 1958, s. 279)

¹³² „La estafa de la inconsciencia final (El contrapunto)“ (Fleming, 1997, s. 48)

je uštknut hadem, zaměňuje průběh otravy se známkami zlepšení, symptomy, kterými trpí, spějí jen k jedinému konci. „Bylo nepochybné, že jed přestával působit. Muž se cítil téměř dobře, a třebaže neměl sil pohnout ani rukou, doufal, že s příchodem rosy se úplně vzpamatuje. Počítal, že za necelé tři hodiny dopluje do Tacurú-Pucú.“ (Quiroga, 1978, s. 196)

Sjednocení s přírodou (Zlom v zaostření)

Dalo by se říct, že tento způsob smrti je Quirogovi podle jednoho z jeho dopisů Martínez Estradovi nejbližší: „Musím zemřít, když budu zalévat své rostliny a sázet ve stejném dni. Nechci dělat nic jiného, než že se sjednotím s přírodou, s jejími zákony a její harmonií, pro nás stále velmi temnou, ale existující.“¹³³ Stejně jako popisuje sjednocení s přírodou Quiroga, tak je vypodobeno náhodné a náhlé úmrtí v některých jeho povídkách, jako jsou např. *Mrtvý muž a Mouchy* (*El hombre muerto a Las moscas*).

Protagonistovi se v jeho běžném dni přihodí nehoda, která se mu stane osudnou. Je si plně vědom toho, že umírá (na rozdíl od předchozího „Klamu závěrečného nevědomí, typického pro *Po proudu*). Poté dochází ke zlomu ve vnímání protagonisty, umírající vystupuje jako oběť a svědek své nehody zároveň. Zde se odráží Quiroguv zájem o film, neboť pohled protagonisty se mění jako záběr kamery, která zachycuje drama ze subjektivního úhlu (rozjímání umírajícího nad svým životem) i objektivního úhlu (pohled sám na sebe z větší dálky). „A ještě dál může spatřit ohradu, dílo svých rukou, a u jednoho oloupaného kůlu může vidět sebe sama, ležícího na pravém boku s pokrčenýma nohama, úplně stejně jako jindy jako malý uzlíček, v trávě vystavený slunci, který odpočívá, protože je velmi unavený.“¹³⁴ (Quiroga, 1990, s. 243)

Ačkoliv Fleming zařadila *Pustinu* pouze do následující skupiny „Smrt jiného“, myslíme si, že může být zařazena i do tohoto zpracování smrti, jelikož umírající otec se na určitou chvíli

¹³³ „He de morir regando mis plantas, y plantando el mismo día de morir. No hago más que integrarme en la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas aún para nosotros, pero existentes.“ (Quiroga in Martínez Estrada, 1957, s. 92)

¹³⁴ „Y más lejos aún ver el portero, obra sola de sus manos. Y al pie de un poste descarado, echado sobre el costado derecho y las piernas recogidas, exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un pequeño bulto aseado sobre la gramilla, descansando, porque está muy cansado...“ (Quiroga, 1990, s. 243)

vzdálí ze svého těla a vidí svůj bungalov z dálky: „A jako by se sám se sebou rozloučil, viděl v dálce v kterémsi zemi bungalov zcela odříznutý od lidské pomoci, ve kterém zůstaly dvě děti samy, bez mléka, opuštěné Bohem i lidmi v nejnespravedlivější děsivé bezradnosti.“ (Quiroga, 1978, s. 259)

Smrt jiného (Změna zaostření)¹³⁵

Povídka *Pustina* skýtá další charakteristiky vyobrazení smrti, které se Fleming rozhodla zařadit do samostatné skupiny zvané „Smrt jiného“. Smrt je zde portrétoována z vícero úhlů, čímž Quiroga umocňuje hrůzu a patetičnost celé situace. Na jedné straně vykresluje úzkost umírajícího otce, který opouští své malé děti, a na druhé straně předvídá prostřednictvím obav otce pravděpodobnou smrt dětí, které zůstanou samy bez jídla. Napětí je znásobeno časovým odstupem a zaměřením se na děti ve vedlejší místnosti, jedno tiše vzlykající a druhé nic netušící. Spojení těchto dvou rovin činí závěr, ve kterém otec umře, velmi emotivním.

Lafforgue zařazuje do obecné skupiny, ve které postavy před smrtí absolvují nějakou cestu. *Pustina* je umístěna do podskupiny označené „Cesta jako příprava na smrt“ spolu s *Po proudu* a *Mrtvý muž*, jelikož Subercasaux se nemocen vypraví s dětmi na kánoe v bouřlivém počasí a následujícího dne se probudí s vážnou zimnicí. Sám protagonista zmiňuje, že „v jiných životních podmínkách by infekci snadno překonal; chtělo to jenom trochu odpočinku“. (Tamtéž, s. 251-252) Vydáním se na náročnou cestu s horečkou si tedy pouze fatálně přitížil.

Mezi halucinací a realitou (Závěrečné rozdvojení)¹³⁶

Do této skupiny spadají všechny povídky, které se věnují stavu zoufalé a blouznící mysli v době smrti a zpravidla vyobrazují obavy otce ve vztahu k dětem, jako je to např. v *Pustině*, *Synovi*, *Pálenice z pomerančů* a *Výrobcích dřevěného uhlí* (*Los fabricantes de carbón*)

¹³⁵ „La muerte del otro (Viraje de enfoque)“ (Tamtéž, s. 48)

¹³⁶ „Entre alucinación y realidad (Bifurcación final)“ (Fleming, 1997, s. 49)

(Fleming, 1997, s. 49-50). Tragédie smrti je znásobena blouznícím stavem, který má v realitě katastrofální důsledky. Pro příklad uveďme *Pálenku z pomerančů*, ve které otec v alkoholovém deliriu („delirium tremens“) zabije svou dceru myslí, že se jedná o krysu, a jakmile pronikne opět do reality, nečekané poznání ho zničí.

Náhle se ve dveřích objevila ohromná krysa, na okamžik se zastavila, podívala se na něj a potom k němu vykročila. Hrůzou šílený Else po ní vši silou mrštil poleno. Výkřik, který následoval, přivedl lékaře okamžitě k sobě, jako by se závrat' působící opona oblud naráz rozplynula v nejděsivějším tichu. Ale to, co leželo u jeho nohou, nebyl vražedná krysa, nýbrž jeho dcera.¹³⁷

Naznačený děs (Povídky zaměřené na efekt)¹³⁸

Pro vyvolání strachu nejsou nutné expresivní popisy. Quiroga dobře věděl, že strach je podněcován představivostí a tu mistrně dokázal vyvolat ve čtenáři. Místo použití explicitního jazyka uměl scénu pouze naznačit a zbytek ponechat na fantazii čtenáře (Fleming, 1997, s. 51). Příkladem naznačeného děsu jsou povídky zaměřené na efekt („cuentos de efecto“), tedy Quirogovy rané povídky tíhnoucí k hrůznosti, fantasknu či morbidnosti. Jako příklad nepřímé hrůzy můžeme uvést např. *Pěřový polštář* (*El almohadón de pluma*) a *Podříznutou slepici* (*La gallina degollada*). V první uvedené povídce je děs komunikován nepřímo prostřednictvím reakcí postav manžela a služebné, když spatří polštář s krvavými skvrnami, a napětí je umocněno závěrečným odhalením ukrytého parazita.

Jordán přispěchal a sklonil se nad polštářem. Opravdu, na povlaku po obou stranách prohlubně, kterou tam vytlačila Aliciina hlava, byly tmavé skvrnky. (...) Služebná polštář zdvihla, ale hned ho pustila a hleděla na něj bledá a třesoucí se. Aniž věděla proč, cítila, že se jí ježí vlasy.

„Co je?“ zamumlal chraptivě.

„Je těžký,“ vykoktala služebná a nepřestávala se třást.¹³⁹

V *Podříznuté slepici* je hrůznost vyjádřena krutým připodobněním zabití holčičky

¹³⁷ (Quiroga, 1978, s. 101)

¹³⁸ „El horror soslayado (Cuantos de efecto)“ (Tamtéž, s. 50)

¹³⁹ (Quiroga, 1978, s. 185)

k podříznuté slepici, které je následováno zděšením rodičů, když ji objevili.

Jeden z nich jí stiskl krk, vytrhal její kadeře jako peříčka a ostatní ji odtáhli za jednu nohu do kuchyně, kde toho rána vykrvácela slepice, drželi ji pevně, vyrvali z ní život vteřinu po vteřině. (...) Berta stačila uvidět podlahu zalitou krví. Dokázala jen vyhodit ruce nad hlavu a s chraplavým povzdechem klesnout vedle něj.¹⁴⁰

V této typologii se shoduje Fleming i Lafforgue, povídky zaměřené na efekt patří podle nich do stejné skupiny. Dominuje v nich „bezejmenné monstrum či děti idioti, neboli hrůza vyjádřená pomocí metafor nebo její přetvoření do demence“¹⁴¹ (Lafforgue, 1990, s. 93). V *Podříznuté slepici* jsou tak nositeli hrůzy děti idioti (niños idiotas), kteří zabijí malou Bertitu, a děs je vyjádřen pomocí metafor.

Nutno podotknout, že v typologii smrti podle Fleming postrádáme skupinu, do které bychom mohli zařadit ostatní povídky s postavami zvířat. Zdá se, že autorka je nepřímou zcela vydělila z Quirogovy tvorby. Naproti tomu Lafforgue (Tamtéž, s. 93) je zahrnuje do samostatné skupiny, ve které způsobí „smrtný zásah“ muž, který „proradně a pomýleně zasahuje do zvířecího světa“. Jedná se např. o povídky *Návrat Anakondy* (*El regreso de Anaconda*) a *Yaguaí* (*Yaguaí*), v nichž je to v obou případech člověk, který zvířecí protagonisty zabije. Takový typ smrti bychom tedy mohli kupříkladu nazvat „Zásah člověka do zvířecího světa“.

V *Yaguaí* Quiroga opět dokazuje, jak velkou lásku choval ke zvířatům. Hlavní postavou je v příběhu foxteriér Yaguaí, který se po dlouhé době vrací ke svému původnímu pánovi. Pán ho však z důvodu většího výskytu psů, kteří v noci zabíjeli menší chovnou zvěř, zastřelí, aniž by si byl vědom, jakého psa střelil. Následován svým instinktem a tísnivým pocitem se vydá následující den po krvavých stopách zvířete, a jakmile zjistí, co se stalo, spolu s dětmi jej pochová.

Návrat Anakondy je bezesporu patetičtější příběhem, ve kterém vystupuje jako hlavní hrdinka hroznýš Anakonda, která se stane vůdkyní povstaleckého hnutí proti člověku. Její

¹⁴⁰ „Uno de ellos le apretó el cuello apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segundo por segundo. (...) Berta alcanzó a ver el piso inundado de sangre. Sólo pudo echar sus brazos sobre la cabeza y hundirse a lo largo de él con un ronco suspiro.” (Quiroga, 2009, s. 43-44)

¹⁴¹ “el monstruo innominado o los niños idiotas, o sea el horror metafórico o los desplazamientos de la demencia” (Lafforgue, 1990, s. 93)

pokus selže navzdory jejímu hrdinství. Rozhodne se ochraňovat umírajícího mensúa, jehož druh ona i celá zvířecí říše nenávidí, naklade u mrtvoly vajíčka „svým způsobem na znamení vzkříšení“ (Collard, 1958, s. 280) a umírá, zabita lidmi, kteří plují okolo.

V *Pohádkách z pralesa (Cuentos de la selva, 1918)* určených speciálně dětem je smrt přítomna v každé povídce, ale „netvoří opravdové jádro. Zřídka se uskutečňuje. V tomto souboru, ve kterém převažuje fantazie, zvířata uznávají laskavost lidí a brání ho jednoduchými a naivními prostředky.“ (Collard, 1958, s. 280) Výjimkou je např. povídka *Příběh o dvou lidských mlád'atech a o dvou mlád'atech medvídka koati (Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre)*, ve kterém medvědci roztrhali hlavu chřestýši, který uštknul jejich bratra. V této povídce však nepozorujeme žádné stylistické zpracování smrti, které by se vymykalo běžnému popisu.

Dále zde máme povídky, které nelze jednoznačně zařadit do žádné kategorie, protože charakteristiku daného typu smrti splňují pouze částečně nebo ji nesplňují. Např. V povídce *Lesní med (La miel silvestre)* je mladý muž Benincasa, paralyzovaný po otravě lesním medem, ohlodán na kost mravenci. Tato povídka z pralesa, ve které je přítomný hororový prvek, je určitou symbiózou mezi první a druhou etapou Quirogovy povídkové tvorby, a mohla by tak částečně mohla patřit do typu smrti „Naznačený děs (Povídky zaměřené na efekt)“, nejsou v ní však patrné náznaky děsu, nýbrž má popis smrti velmi realistický nádech: „Po nohách se mu sunul hustý proud černých mravenců. Všude kolem se země černala nenasatnými dravými mravenci a účetní již cítil stoupající proud i pod spodkami. Za dva dny našel kmotr v lese nadobro ohlodanou kostru v Benincasových šatech.“ (Quiroga, 1978, s. 192) Nelze ji proto do tohoto typu smrti zařadit.

Závěrem, typologie smrti podle Fleming je zajímavým výchozím bodem pro podrobnější pochopení vyobrazení smrti v Quirogových povídkách, avšak nelze ji podle našeho názoru vztáhnout na celou jeho povídkovou tvorbu. Myšlenka, že stylistické zpracování smrti se dá v Quirogových povídkách systematizovat a vytvořit mu jeden jednotný rámec, se zdá být až příliš ambiciózní. Některé povídky se nehodí ani do jednoho typu smrti. Dále jsou tu povídky, které nemusí nutně patřit pouze do jedné skupiny, ale mohou spadat do vícero (např. *Pustina*). Jedna povídka tak může představovat různé stylistické postupy, což v typologii podle Fleming není zmíněno.

Jedná se tak spíše o typologii smrti v povídkách, které jsou autorkou (ale i obecně)

považovány za nejzdařilejší. To dokládá i tvrzení, které autorka doplňuje u typu smrti „Naznačený děs“:

V jiných příbězích stejného typu tato obezřetnost chybí. Například *Na jednu bezesnou noc* (*Para noche de insomnio*, 1899), která nebyla autorem v knize zařazena a byla publikována posmrtně v *Deníku z cesty do Paříže* (*Diario de Viaje a París de Horacio Quiroga*, 1949), byla jistě vyřazena z tohoto důvodu. Dnes je scéna slintající mrtvoly, která se v ponuré noci otřásá v autě, směšná a nepravděpodobná.¹⁴²

Jakožto vzhled do velké škály typů smrti v Quirogových povídkách je tedy typologie zajímavá a v porovnání s jinými pracemi, troufáme si říct, nejsystematičtěji zpracována. Chybí v ní však informace, že se nesnaží obsáhnout Quirogovu povídkovou tvorbu jako celek.

5.3.2 Po proudu

Povídka *Po proudu* (*A la deriva*) byla publikována roku 1912 v časopise *Fray Mocho* a v roce 1917 vyšla v knize *Povídky o lásce k smrti a šílenství* (*Cuentos de amor de locura y de muerte*). Samotný název *Po proudu* je jakousi metaforou dvojího smyslu, protože nenaznačuje pouze kánoe, která je unášena proudem řeky, ale také osud cestujícího, jehož život je od okamžiku uštknutí unášen pryč (Alazraki, 1976, s. 160).

Muž je od okamžiku, kdy nastoupil na kánoe, ztratil kontrolu nad svým osudem a zůstal ponechán napospas jedu (Tamtéž, s. 160). Dráha kánoe, která je určována proudem řeky, je symbolickým vyjádřením a vyvrcholením agonie muže, který odmítá přijmout fakt, že umírá. Tento prvek umocňuje dramatickost příběhu a dodává mu napětí, k jehož udržení není potřeba žádný překvapivý ani dramatický konec. Muž je poháněn pudem sebezáchovy a věří ve své uzdravení, pokud stihne dorazit do vesnice Tacurú-Purú. „Zde je konec temný od prvních řádků; řešení tedy nespočívá ve výsledku, ale ve způsobu, jak jej dosáhl.“¹⁴³ (Tamtéž, s. 160)

¹⁴² „Por ejemplo, *Para noche de insomnio* (1899), no incluido en libro por el autor y publicado póstumo en *Diario viaje a París de Horacio Quiroga* (1949), fue seguramente desechado por este motivo. Hoy resulta irrisoria e inverosímil la escena del cadáver babeante, zangoloteado por el coche en la noche tétrica.” (Fleming, 1997, s. 50)

¹⁴³ „Aquí, el final está intuido desde las primeras líneas; la solución, pues, no reside en el desenlace, sino en la forma de alcanzarla.“ (Alazraki, 1976, s. 160)

„Po proudu je mezi Quirogovou tvorbou výjimečná nejen dokonalostí vypravěčské techniky, ale i hodnotou prózy.“¹⁴⁴ (Yurkievich, 1976, s. 228) Již první řádky příběhu vyvolávají silný efekt, a předurčují, kudy se bude děj ubírat: „Muž šlápl na něco měkkého a vzápětí ucítil kousnutí do nohy. Poskočil, zaklel, a když se ohlédl, uviděl stočenou zmiji yararacusú, chystající se znovu zaútočit.“ (Quiroga, 1978, s. 194) Quiroga věrně následuje své páté přikázání *Desatera dokonalého povídkáře*, ve kterém říká, že v dobře zpracované povídce jsou první tři řádky skoro stejně tak důležité jako tři poslední. S vyjadřovací úsporností je protagonistův proud myšlenek působivě ukončen pouze slovy: „Pomalů natáhl prsty na ruce. ‚Ve čtvrtek...‘ A přestal dýchat.“ (Tamtéž, s. 197)

V souladu s šestou zásadou *Desatera dokonalého povídkáře*, která se zakládá na přesnosti vyjádření a nepodstatnosti zabývání se souhláskovou a samohláskovou shodou, je pak celá povídka vedena ve stylu narativní úspornosti typické pro Quirogu, má krátký rozsah, přesto však nepostrádá akční náboj poháněný bojem o přežití. Ačkoliv Quiroga říká, že není nutné si dělat starosti, zda je mezi slovy souhlásková či samohlásková shoda, Yurkievich (1976, s. 228-229) poznamenává, že ačkoliv slova využívá k přesnému vyjádření toho, co chce říct, nepřestává jakožto „literární syn modernismu“ používat umělecké jazykové prostředky, zejména malebná vyjádření. „Existuje několik proměn, vytvořených díky hudební harmonizaci slov prostřednictvím opakování některých zvuků.“¹⁴⁵ (Tamtéž, s. 229) Jako příklad můžeme uvést „dvojí nebo trojí ostré bodnutí, které vyšlehalo jako blesky od rány až do poloviny lýtky“¹⁴⁶ (Quiroga, 1978, s. 194), „z paraguayského břehu padal na řeku chladný stín zešerelého pralesa, z něhož vycházela pronikavá vůně pomerančů a lesního medu“¹⁴⁷ (Tamtéž, s. 196).

Quiroga používá mnoho adjektiv, ale nepoužívá jich nadbytek, jak praví v sedmém přikázání *Desatera dokonalého povídkáře*. Adjektiva jako „něco měkkého“ (algo blanduzco), „kovová suchost“ (metálica sequedad), „spalující žízeň“ (sed quemante), „palčivé bolesti“ (dolores fulgurantes), „prudké zvracení“ (fulminante vómito), „rozvířená řeka“ (río arremolinado) nejsou příliš květnatá, pouze stupňují dramatickosti příběhu.

¹⁴⁴ „A la deriva es excepcional entre la producción de Quiroga, no sólo por su perfección en cuanto a la técnica narrativa, sino por el valor de su prosa.“ (Yurkievich, 1976, s. 228)

¹⁴⁵ „Hay unas cuantas alteraciones, producidas merced a la armonización musical de los vocablos mediante la repetición de algunos sonidos.“ (Tamtéž, s. 229)

¹⁴⁶ „dos o tres fulgurantes puntadas que como relámpagos habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla“ (Quiroga, 2009, s. 57)

¹⁴⁷ „Desde la costa paraguayana, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su fresca crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre.“ (Quiroga, 2009, s. 58)

Dominantním elementem prostředí pralesa v povídce je řeka Paraná. „Je to další z „divokých“ řek (...), které protékají kreolskou literaturou, ale v tomto příběhu se zároveň stává projekcí dramatu svého hlavního hrdiny: výlet na kánoi do Tacurú-Purú je také výlet vstříc smrti.“¹⁴⁸ (Alazraki, 1976, s. 161) Quiroga klade důraz na dvojznačnost popisu řeky. „Kaňon“ (hoya), kterým protéká Paraná, symbolizuje hrob, jehož strany „ohraničují smutně“ (encajonan fúnebremente) stometrové stěny. „Černý les“ (bosque negro), „černé čedičové balvany“ (negros bloques de basalto) a „mrtvé ticho“ (silencio de muerte) dodávají krajině smuteční ráz (Tamtéž, s. 161-162).

Tato spojitost mezi řekou a hlavním hrdinou nemá nic společného s romantickým ztotožněním přírody a pocitů. Řeka také není postavou (...), jak se v některých případech této regionalistické literatury stává. Quiroga popisuje Paraná tak, jak ji viděl a znal, s pravdivým realismem zrozeným z jeho soužití s pralesem Misiones (...). Začleňuje ji do tématu svého příběhu a přeměňuje ji na symbol, nechává ji fungovat navenek i vnitřně, jako krajinu, ale začleněnu do záměru vyprávění (...).¹⁴⁹

Quiroga proniká do mysli umírajícího a představuje možný proud myšlenek, který běhá hlavou protagonisty na pokraji života. Děj má rychlý spád a rozvíjí se v „jedné linii, bez zbytečných zpomalení.“ (Yurkievich, 1976, s. 225) Quiroga v povídce *Po proudu* dostal slovům, která zdůrazňuje v eseji *Před soudem (Ante el tribunal)*. Usiloval o to, aby povídka měla právě jedinou linii od začátku do konce za účelem zachování jednoty vyprávění. „Žádná překážka, žádné zdobení nebo odbočení by nemělo přijít, aby se uvolnilo nit napětí. Povídka byla pro konec, který je pro ni stěžejním, pečlivě namířeným šípem, který vystřelí z luku přímo do černého.“¹⁵⁰

Povídka, jak vyplývá také z názvu, je postavena na akci, kterou umocňuje neustálý pohyb protagonisty poháněný touhou po přežití, a proud řeky, který jej unáší na kánoi. Akce se vyvíjí ve dvou rovinách, externí (boj o přežití) a interní (vzpomínky) (Yurkievich, 1976, s. 226),

¹⁴⁸ „Es otro de los ríos "salvajes" (...) que recorren la literatura criollista, pero deviene además –en este cuento– una proyección del drama de su protagonista: el viaje en la canoa a Tacurú-Purú es también un viaje hacia la muerte.” (Alazraki, 1976, s. 161)

¹⁴⁹ „Esta correspondencia entre río y protagonista nada tiene que ver con la identificación romántica de naturaleza y sentimientos. El río no es tampoco un personaje (...), como ocurre en algunos casos de esta literatura regionalista. Quiroga describe el Paraná tal como él lo vio y conoció, con un realismo veraz nacido de su convivencia con la selva de Misiones (...). Lo integra al tema de su cuento y al convertirlo en símbolo lo hace funcionar externa e internamente, como paisaje, pero incorporado al objetivo central de la narración.“ (Alazraki, 1976, s. 162)

¹⁵⁰ „Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco.“ (Quiroga, 1990, s. 416)

přičemž v objektivní rovině Quiroga jakožto vypravěč detailně popisuje účinky jedu a činy protagonisty vedoucí k finálnímu umírání, kde dojde ke zpomalení akce a subjektivnímu vnímání situace z hlediska protagonisty.

Není známo, že by děj povídky byl přímo spojen s obdobnou událostí v Quirogově životě, ale vzhledem k prostředí pralesa Misiones, ve kterém žil, mohl z podobného podnětu čerpat pro napsání povídky. „Vyprávěná událost mohla být dokonale pravdivá (...), ale tato událost se zde objevuje přetvořená, nabyla formy: začátek, vývoj a konec podléhají pravidlům, míra (každá složka vstupuje v poměru určeném autorem). Skrze literární ztvárnění se reálná událost proměnila v poetickou skutečnost.¹⁵¹ (Yurkievich, 1976, s. 227)

5.3.3 Mrtvý muž

Povídka *Mrtvý muž* (*El hombre muerto*), publikovaná v roce 1920 v časopise *La Nación* a zahrnutá v souboru *Vyhoštěnci* (*Los desterrados*, 1926), začíná slovy, z kterých je možné již od začátku předvídat, jak povídka skončí. Konec prozrazuje i samotný název. Děj však nevypráví o mrtvém muži, nýbrž o umírajícím muži. Výjimečnost této povídky se skrývá v trojím pohledu na umírajícího. V prvním případě je to objektivní popis dění z hlediska vypravěče, v druhém případě je to subjektivní pohled z hlediska hlavní postavy a v třetím případě se změní optika na externí pohled, ve kterém pozorujeme protagonistu v trávě a blízké okolí z dálky.

Vize, která byla dříve a souhrnně podána z vnější perspektivy vypravěče, je nyní nabízena samotným protagonistou. Jsou to jeho myšlenky, jeho naděje, jeho zjevná hrůza ze smrti, která ho již ovládla, jeho ubohé lpění na každodenním světě, aby mohl dál žít. V závěrečné scéně Quiroga uzavírá příběh novým oddálením perspektivy.¹⁵²

¹⁵¹ „El suceso narrado pudo haber sido perfectamente verídico (...), pero este suceso aparece aquí configurado, dotado de forma: comienzo, desarrollo y fin sujetos a normas, medida (cada ingrediente entra en la proporción que le asigna el autor). Por obra de la plasmación literaria, el hecho real se ha convertido en criatura poética.“ (Yurkievich, 1976, s. 227)

¹⁵² „La visión que antes y sumariamente se daba desde la perspectiva exterior del narrador, ahora se ofrece desde el mismo protagonista. Son sus pensamientos, sus esperanzas, su manifiesto horror a la muerte que ya lo posee, su patético aferrarse al mundo cotidiano para seguir viviendo. En el tiempo final Quiroga clausura el relato con una nueva exteriorización de la perspectiva.“ (Etcheverry, 1976, s. 269)

Ačkoliv se povídka strukturou podobá povídce *Po proudu*, rozdíl je mezi nimi ten, že v *Po proudu* si hlavní postava nepřipouští, že se blíží její konec, kdežto v *Mrtvém muži* si je muž svého umírání vědom a musí s tímto faktem vyrovnat. „V duchu zvážil délku mačety a její dráhy v břicho a chladně, matematicky a neúprosně došel k přesvědčení, že dospěl ke konci své existence.“ (Quiroga, 1978, s. 57) Toto chladné zhodnocení situace je následováno agónií, bezvýhodnou snahou o zodpovězení, jak se mu mohlo něco takového přihodit, když je „všechno přesně jako jindy“ a „nic se nezměnilo. Pouze on je jiný.“ „Můžeme zde mluvit o agónii v řeckém smyslu slova, ve smyslu, který používal Unamuno: agónie ve smyslu zápasu, boje, bitvy.“¹⁵³ (Etcheverry, 1976, s. 273)

Quiroga stejně jako ve *Facce* nepoužívá expresivní popis nehody, ale vyjadřuje ji nepřímou: „Když se však stlačil ostnatý drát a prolézal, uklouzla mu levá noha na kousku kůry odloupené z kůlu a mačeta mu vypadla z ruky. Při pádu měl nejasný pocit, že ji nevidí ležet na zemi.“ (Quiroga, 1978, s. 57) Vzápětí následuje: „Ležel tak, jak si přál, kolena pokrčená a levou ruku na prsou. Jenomže u předloktí, těsně pod pase, mu z košile vyčnívala rukojeť a polovina čepele mačety; zbytek nebylo vidět.“ (Tamtéž, s. 57) Tento postup se shoduje s tezí o moderní hispanoamerické povídce podle teorie ledovce, - to nejdůležitější se neříká (Piglia, 2000, s. 18). Quiroga tak nechává prostor pro fantazii čtenáře a surovou scénu vykresluje mezi řádky.

Úvodní řádky až do okamžiku incidentu pomocí množného čísla naznačují, že mačeta je v ději smyšlenou vedlejší postavou. „Muž a jeho mačeta právě vyčistili pátou řadu banánové plantáže, ještě jim zbývaly dvě řady (...).“ (Quiroga, 1978, s. 57) Dříve jako pomocník muže při osekávání banánovníků, nyní smrtelná zbraň. „Později, v hlavní části příběhu, mačeta ztratí svůj status animované postavy: je to proto, že už sehrála svou roli v dramatu a může se pak vrátit ke své skromné instrumentální povaze.“¹⁵⁴ (Etcheverry, 1976, s. 270)

Z hlediska formální struktury je tato povídka ve všech ohledech mistrně zpracována v souladu zásad *Desatera dokonalého povídkáře (Decálogo del perfecto cuentista)*. Začátek a konec jsou působivé v souladu s pátým přikázáním, dle šestého a sedmého přikázání je patrný důraz na výrazovou úspornost a jako Quiroga pravil v osmém přikázání, bere své postavy za ruku a pevně je vede až do konce.

¹⁵³ „Puede hablarse aquí de agonía en el sentido griego de la palabra, el sentido que reivindicaba Unamuno: agonía en cuanto lucha, pugna, combate.“ (Etcheverry, 1976, s. 273)

¹⁵⁴ „Después, en la parte principal del relato, el machete perderá su condición de personaje animado: pero es que ya ha realizado su parte en el drama y puede entonces retornar a su humilde naturaleza instrumental.“ (Etcheverry, 1976, s. 270)

Martínez Estrada (1957, s. 92) ve svém pojednání přirovnal Quirogu na sklonku života k *Mrtvému muži*:

V posledních měsících se jeho odpor spolu s fyzickou a morální obranou zlomil. Když se tělo vzdalo, duše již vyčerpala všechny své zásoby, kterých kdysi bylo hojně. Byl v situaci svého příběhu *Mrtvý muž*: před pár minutami se procházel s mačetou u pasu a nyní ležel na zemi, odsouzený k smrti.¹⁵⁵

A stejně jako ležící muž v trávě, který „si již odpočinul“, Quiroga v jednom ze svých dopisů v posledních měsících svého života napsal: „A dnes se nebojím smrti, příteli, protože to znamená odpočinek.“¹⁵⁶ (Quiroga in Martínez Estrada, 1957, s. 93)

¹⁵⁵ „En los últimos meses quebrándose sus resistencias y sus defensas físicas y morales. Cuando el cuerpo claudicó, el alma había agotado ya todas sus reservas, cuantiosas antaño. Se encontraba en la situación de su relato El hombre muerto: hacía unos minutos estaba caminando, con el machete a la cintura, y ahora yacía en el suelo, sentenciado a morir.“ (Martínez Estrada, 1957, s. 92)

¹⁵⁶ „Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso.“ (Quiroga in Martínez Estrada, 1957, s. 93)

6 Závěr

Tato práce je věnována povídkové tvorbě Horacia Quirogy z prostředí pralesa, jehož specifická je v Quirogových povídkách vyjádřena na základě toho, jak jej znal on sám, prostřednictvím drsných životních podmínek v pohraniční oblasti Misiones a svérázných literárních postav.

Předmětem této práce je rozbor vybraných témat, které shledáváme v povídkách z pralesa stěžejními – samota, šílenství a smrt. Tato témata jsou mezi sebou vzájemně propojena, avšak každé je interpretováno jiným způsobem. Téma samoty úzce souvisí s Quirogovou samotářskou povahou, která je více či méně důsledkem mnoha tragických životních událostí v jeho životě. Je vyjádřeno pomocí Quirogových postav, které se ve světě pralesa cítí určitým způsobem osamoceni, ať už z důvodu ztráty vlasti či rodinných vazeb. Samota je podrobněji rozebrána v povídkách *Pustina* a *Vyhoštěnci*, kde v prvním případě je povídka v mnoha ohledech věrným obrazem Quirogova života, když ovdověl a vychovával své dvě malé děti. V druhém případě je samota interpretována prostřednictvím dvou cizinců vracejících se do rodné Brazílie. Ačkoliv není známa přímá souvislost s Quirogovým životem a odchodem z Uruguaye, je v této povídce patrná nostalgie po ztracené vlasti, kterou nelze navrátit.

Koncept šílenství v povídkách z pralesa je vysvětlen v kontrastu s pojetím šílenství v Quirogových ranějších povídkách, tíhnoucí k fantasknu a morbidnosti, které jsou inspirované Edgarem Allanem Poem a jinými autory, zatímco ve zralé tvorbě se šílenství projevuje jako součást lidské povahy, ovlivněná především danými okolnostmi. Šílenství v povídkách z pralesa se zdá autentičtější, vyplývající z vlastních zkušeností a prožitků. Podrobněji je téma rozebráno v povídkách *Syn* a *Facka*. V první povídce se projevuje šílenství ve formě halucinací, které se nacházejí na pomezí ochromujícího strachu o syna a nemocné psychiky otce. Podobně jako v *Pustině* se zde Quiroga inspiroval ve vlastním životě. V povídce *Facka* je projevem šílenství mensúova pomsta za nespravedlivé jednání a ponížení ze strany patróna. *Facka* spolu s *Mrtvý muž* (interpretovaná z hlediska tématu smrti) nesou prvky moderní hispanoamerické povídky, později Hemingweyem definované v teorii ledovce, a dokazují tak, že Quirogovi právem náleží označení „zakladatel moderní hispanoamerické povídky“.

Posledním tématem je smrt, která je v různých povídkách vyobrazena odlišně. Pro lepší

schematizaci a obsáhnutí tématu je proto použita typologie smrti, na základě níž jsou popsány typické znaky a prostředky použité pro stylistické zpracování smrti. Ukázalo se, že typologie smrti slouží jako vhled do nejzajímavějších typů smrti, avšak nemůže být aplikována na celou Quirogovu povídkovou tvorbu.

Zkoumané povídky vycházejí z hlavních principů *Desatera dokonalého povídkáře*, vyznačují se výrazovou úsporností, která je dosažena pečlivým výběrem slov a omezením nadbytečných informací a vyjádření. Přestože jsou dějové zápletky zpravidla jednoduché, nechybí v jeho povídkách dramatická síla, k jejíž údernosti přispívá důraz na konec povídky. Tak, jak dokázal oživit emoci při psaní povídek, dokáže vzbudit emoci i ve čtenáři. Quiroguv perfekcionismus je patrný v jasné struktuře, intenzitě výrazů a vět, které dotvářejí prostředí a děj povídek, jsou však psány bez zbytečných ozdob. Rovněž můžeme konstatovat, že splnil i apel na autenticitu vyprávění a oddání umění povídky srdce. Literární prostředí pralesa je obrazem prostředí, ve kterém žil, a jeho literární postavy jsou do jisté míry jím samým, nebo jsou inspirovány lidmi, které poznal.

7 Bibliografie

Primární literatura

QUIROGA, Horacio. *Anaconda y otras narraciones*. Habana: Arte y literatura, 1981.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*. Teddington: Echo Library, 2009. ISBN 1-40683-258-8.

QUIROGA, Horacio. *El desierto*. Buenos Aires: Lautaro, 1951.

QUIROGA, Horacio. *Los desterrados y otros textos: Antología, 1907-1937*. Edición de Jorge Lafforgue. Madrid: Castalia, 1990. ISBN 84-7039-580-7.

QUIROGA, Horacio. *Návrát Anakondy*. Praha: Odeon, 1978. Světová četba. Přeložil a předmluvu napsal Jiří Rausch.

QUIROGA, Horacio. *Pohádky z pralesa*. Přeložila Ada VESELÁ. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960.

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos: Edición crítica*. Španělsko: Archivos, CSIC, 1993. ISBN 83-88344-01-5.

Sekundární literatura

ALAZRAKI, Jaime. Variaciones del tema de la muerte. In: FLORES, Angel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 157-170 [cit. 2022-07-26]. Dostupné z:

<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/156/mode/2up?view=theater>

BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón. Nota filológica preliminar. In: *Todos los cuentos: Edición crítica*. Španělsko: Archivos, CSIC, s. 45-53. ISBN 83-88344-01-5.

BENAVIDES, Rosamel S. *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX: demandas y expectativas*. Vol. 6. New York: Peter Lang Publishing, 1995. Words of change. ISBN 0-8204-2509-5.

BOULE-CHRISTOUFLOU, Annie. La selva y sus conflictos. Los animales. FLORES,

Angel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 125-127 [cit. 2022-06-05]. Dostupné z:

<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/124/mode/2up?view=theater>

BRATOSEVICH, Nicolás. Los Desterrados como libro. In: FLORES, Angel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 253-268 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z:

<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/252/mode/2up?view=theater&q=fauna>

BRESCIA, Pablo. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2011. ISBN 9783865276827.

BRESCIA, Pablo A. J. La teoría del cuento desde hispanoamérica. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Literatura hispanoamericana. Lingüística*. [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, (3) [cit. 2022-06-14]. Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_078.pdf

CASTILLO, Abelardo. Liminar. Horacio Quiroga: El hermano Poe, el hermano Quiroga. In: *Todos los cuentos: Edición crítica*. Španělsko: Archivos, CSIC, 1993, s. 21-44. ISBN 83-88344-01-5.

Capanga. *Real Academia Española* [online]. Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española, c2022a [cit. 2022-07-19]. Dostupné z: <https://dle.rae.es/capanga>

Catáfora. *Real Academia Española* [online]. Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española, c2022b [cit. 2022-04-11]. Dostupné z: <https://dle.rae.es/cat%C3%A1fora>

CONTERIS, Hiber. El amor, la locura, la muerte. In: FLORES, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 151-156 [cit. 2022-07-13]. Dostupné z:

<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/150/mode/2up?view=theater>

CORREA, Gustavo Luis. La selva y sus conflictos. Los trabajadores. FLORES, Angel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 129-149 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z:

<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/128/mode/2up?view=theater>

CORTÁZAR, Julio. Del cuento y sus alrededores. PACHECO, Carlos a Luis BARRERA LINARES. *Del cuento y sus alrededores: Aproximaciones a una teoría del cuento* [online].

Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, s. 399-407 [cit. 2022-06-29].
Dostupné z:
<https://archive.org/details/DelCuentoYSusAlrededores.AproximacionesAUnaTeoraDelCuento.CarlosPacheroYLuisBarreraLinares./page/n195/mode/1up>

CVITANOVIC, Dinko. La selva y sus conflictos. FLORES, Angel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 119-124 [cit. 2022-05-12, 2022-06-13]. Dostupné z:
<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/118/mode/2up?view=theater>

Diccionario panhispánico de dudas. *Real Academia Española* [online]. Madrid: Diccionario panhispánico de dudas, 2005 [cit. 2022-02-05]. Dostupné z:
<https://www.rae.es/dpd/Hispanoam%C3%A9rica>

ETCHEVERRY, José E. El hombre muerto. In: FLORES, Angel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 269-276 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z:
<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/268/mode/2up?view=theater&q=fauna>

FLEMING, Leonor. Introducción. *Cuentos*. 4a edición. Madrid: Gráficas Rógar, S. A., 1997, 13-109, 357-364. Ediciones Cátedra. ISBN 8437609593.

FLORES, Angel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976 [cit. 2022-05-12]. Dostupné z:
<https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/n7/mode/2up>

GLANTZ, Margo. *Intervención y pretexto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, c1980. Cuadernos del Centro de Estudios Literarios. ISBN 9685827796. 53-72.

GLANTZ, Margo. Poe en Quiroga. In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online]. Alicante, 2006 [cit. 2020-10-05, 2022-05-01]. Dostupné z:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb948>

JITRIK, Noe. *Horacio Quiroga: Una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo: Arca, 1967. Ensayo y Testimonio.

LAFFORGUE, Jorge. Introducción biográfica y crítica: IV. Poética y profesionalismo. In: QUIROGA, Horacio. *Los desterrados y otros textos: Antología, 1907-1937*. Madrid: Castalia, 1990, s. 7-95. ISBN 84-7039-580-7.

- LUKAVSKÁ, Eva. *Had, který se kouše do ocasu: výběr hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008. ISBN 9788072942640.
- MATAMORO, Blas. *Lecturas Americanas: (1974-1989)*. Madrid: G. Iris, S. A., 1990. Ediciones de Cultura Hispánica. ISBN 847232544X. 57-61.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *El hermano Quiroga*. Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1957.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. Prólogo. In: QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. La Habana: Casa de las Americas, 1964, s. 7-14.
- MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Colección popular.
- PARAM, Charles. Horacio Quiroga and His Exceptional Protagonists. *Hispania* [online]. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1972, **55**(3), 428-435 [cit. 2018-06-25]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/339305>
- PEREIRA RODRÍGUEZ, José. El estilo. In: FLORES, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 183-206 [cit. 2022-07-12]. Dostupné z: <https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/182/mode/2up?view=theater>
- PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. *Guaraguao (Barcelona, Spain)* [online]. Barcelona: Centro de Estudios y Cooperación para América Latina, 2000, **4**(11), 17-19 [cit. 2022-04-05]. ISSN 1137-2354. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25596169>
- PUPO-WALKER, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. 1995. Madrid: Editorial Castalia, c1995. ISBN 8470397249.
- QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos: Edición crítica*. Španělsko: Archivos, CSIC, 1993. ISBN 83-88344-01-5.
- RAUSCH, Jiří. Tragéd jihoamerického pralesa. QUIROGA, Horacio. *Návrat Anakondy*. Praha: Odeon, 1978, s. 7-22. Světová četba.
- ROCCA, Pablo. Cronología bio/bibliográfica fundamental de Horacio Quiroga. In: QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro, s. 233-276. ISBN 9974-36-025-0.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Prólogo: III. Doble perspectiva [online]. In: QUIROGA,

Horacio. Tercera edición. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004, s. 9-44 [cit. 2022-07-20]. ISBN 980-276-370-5. Dostupné z: https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1792

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Tensiones existenciales. Trayectoria. In: FLORES, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga* [online]. Caracas: Monte Avila Editores, 1976, s. 11-25 [cit. 2022-06-28]. Dostupné z: <https://archive.org/details/aproximacionesho0000flor/page/10/mode/2up>

SMITH, Verity a EDITOR. *Encyclopedia of Latin American literature* [online]. London: Fitzroy Dearborn, 1997, 1283-1284 [cit. 2020-10-03]. ISBN 0203304365. Částečně dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=TB2PAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>

VYDROVÁ, Hedvika. Quiroga, Horacio. In: HODOUŠEK, Eduard a kolektiv. *Slovník spisovatelů Latinské ameriky: Argentina, Bolívie, Brazílie, Dominikánská republika, Ekvádor, Guatemala, Haiti, Honduras, Chile, Kolumbie, Kostarika, Kuba, Mexiko, Nikaragua, Panama, Paraguay, Peru, Portoriko, Salvador, Surinam, Uruguay, Venezuela*. Praha: Libri, 1996, s. 439-441. ISBN 80-85983-10-9.

ZAVALA, Lauro. Breve historia de la teoría del cuento: Brief history of short story theory. *O conto: o cânone e as margens* [online]. 2019, **2017**(14), 29-44 [cit. 2022-04-11]. Dostupné z: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/169/106>