Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalárska práca

Miriam Potočná

Fantastické poviedky Horacia Quiroga

Horacio Quiroga's Fantastic Short Stories

2018 Vedúca práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Poďakovanie

Chcela by som sa poďakovať mojej vedúcej práce, Mgr. Dore Polákovej, Ph.D., za jej trpezlivosť, ochotu, konzultácie a užitočné pripomienky, ktoré mi počas písania bakalárskej práce poskytovala.

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracoval/a samostatne, že som riadne citoval/a všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe, dňa 02.08.2018

_____

Miriam Potočná

Abstrakt (slovensky)

Táto bakalárska práca sa venuje poviedkovej tvorbe hispanoamerického spisovateľa Horacia Quiroga. Konkrétne sa zameriava na fantastickú poviedku. Prvá kapitola zachycuje život autora, zameriava sa na životné udalosti, ktoré ovplyvnili jeho tvorbu. Dôraz je kladený na tragickosť autorovho života, nakoľko smrť bola jeho častým elementom, a zároveň sa motív smrti často objavuje v Quirogovej tvorbe. Ďalšia kapitola je venovaná modernizmu, nakoľko jeho východiská ovplyvnili Quirogovu tvorbu. Ďalej sa venuje základnému vymedzeniu pojmu fantastická literatúra. Posledná kapitola sa konkrétne zameriava na fantastické poviedky Horacia Quiroga a pokračuje praktickým rozborom vybraných poviedok. Cieľom tejto bakalárskej práce je priblížiť žáner fantastickej poviedky čitateľom a zodpovedať otázku, čo činí interpretované poviedky fantastickými?

Kľúčové slová:

Horacio Quiroga, fantastická poviedka, motív smrti, fantastickost, láska

Abstract (English)

This bachelor thesis is dedicated to the work of short stories written by the hispano-american author Horacio Quiroga. It´s main focus is the genre of fantastic short stories. First chapter of this thesis captures the life of the author and important events of his life that influenced his work. Emphasis is placed on the tragic of Quirogaś life because death was not only an element present at all times of his life but also an important motif depicted in his artistic creation.

The next chapter treats modernism, since it´s ideas influenced the work of Quiroga. The following chapter defines the concept of fantastic literature.

The last chapter of this thesis treats the fantastic short stories of Horacio Quiroga and continues with a detailed practical analysis of a few selected short stories.

The aim of this bachelor thesis is to offer to the reader a closer understanding of the genre of fantastic short stories and an answer to the question what makes the interpreted short stories fantastic.

Keywords:

Horacio Quiroga, fantastic short story, motif of death, fantasticism, love

Obsah

1. **Úvod** 6
2. **Život Horacia Quiroga** 7
3. **Modernizmus v Latinskej Amerike** 9
4. **Fantastická Literatúra** 15
   4.1. **Teórie fantastickej literatúry a vymedzenie fantastična** 15
5. **Fantastické poviedky Horacia Quiroga** 26
   5.1. Všeobecné znaky poviedok (inšpirácia, témy, fantastickosť...)....26
   5.2. Analýza vybraných poviedok 32
   5.2.1. *Perový vankúš* (El almohadón de pluma) 32
   5.2.2. *Na onom svete* (Más allá) 35
   5.2.3. *Upír* (El vampiro) 37

6. Záver 40

Résumé.....41

Resumen.....43

Bibliografia.....44

1. Úvod

Moment, keď si večer ľahneme do postele, zavrieme oči a prenesieme sa do sveta snov je veľmi relaxačný. Ráno sa však zobudíme a vrátime sa do reálneho sveta plného povinností. Ja som sa chcela vzdialiť všetkým každodenným nástrahám a snívať aj cez deň. Práve preto som si vybrala ako tému bakalárskej práce fantastické poviedky Horacia Quiroga, vďaka, ktorým sa do tohto iného sveta pozriem častejšie a zároveň odhalím hranice vlastnej fantázie. Zároveň som si túto tému vybrala, pretože poviedka patrí medzi moje obľúbené literárne žánre, obdivujem ako jej autori dokážu na tak malý priestor zmestiť množstvo informácií a zároveň stále zapôsobiť na naše emócie.

V úvodnej časti tejto práce si predstavíme život Horacia Quiroga, pretože bol jeho život spätý so smrťou a smrť sa zároveň vyskytuje ako téma v každej jeho poviedke. Quiroga sa narodil v období modernizmu, a preto si hneď v ďalšej kapitole vymedzíme základné rysy modernizmu, skrz ktoré následne lepšie pochopíme Quirogové poviedky. Nasleduje kapitola venovaná teóriám fantastickej literatúry, ktorá je najrozsiahlejšia, ale veľmi potrebná, pretože vysvetľuje čo to vlastne fantastickosť je a ako vzniká. Posledná kapitola práce je venovaná fantastickým poviedkam Horacia Quirogy. V jej prvej časti sa oboznámime s hlavnými naratívnymi postupmi, témami a námetmi poviedok. V časti druhej už detailne analyzujeme konkrétne poviedky a snažíme sa zodpovedať otázku, čo ich vlastne činí fantastickými?

2. Život Horacia Quirogy

Horacio Quiroga sa narodil 31. decembra 1878 v uruguajskom meste Salto, blízko pri hranici s Argentínou. Svoje detstvo a časť dospievania strávil v Uruguaji. Napokon sa však, po jednej z nešťastných udalostí, ktorými bol sprevádzaný celý jeho život, rozhodol presťahovať do argentínskeho Buenos Aires. V roku 1903 prijal argentínske občianstvo a zvyšok svojho života prežil v Argentíne. Rok 1903 je zároveň spätý s Quirogovou prvou návštevou pralesa. Spolu s Leopoldom Lugonesom sa vydal, ako fotograf, na expedíciu do provincie Misiones. Táto cesta sa premenila v dôležitý moment, ktorý výrazne ovplyvnil Horaciov život. Stretol sa tam tvárou v tvár s nehostinným prostredím pralesa, s tvrdou prácou a smrťou, ktorá je v pralese neustále prítomná.[1] Toto stretnutie bolo zároveň stretnutím samého seba, svojho osudu. Abelardo Castillo v úvode diela *Všetky poviedky (Todos los cuentos)*[2] hovorí, že „Quiroga musel opustiť svoju krajinu, zabudnúť na francúzskych básnikov a spoznať prales v argentínskej provincii Misiones aby sa postavil tvárou v tvár svojmu dielu a svojmu osudu.“[3] V roku 1937 sa Horacio dobrovoľne rozhodol ukončiť svoj život, otrávil sa kyanidom, aby sa vyslobodil z dlhodobej nevyliečiteľnej choroby a zároveň tak zabránil smrti, aby ho porazila.[4]

Vzhľadom na Quirogov život v Argentíne a v Uruguaji, sa rôzni literárni kritici a historici zamýšľajú nad jeho národnou príslušnosťou. Lada Hazaiová vo svojej knihe parafrázuje výklad José Miguela Ovieda a na túto problematiku reaguje takto: „Dá sa povedať, že Quiroga nebol ani Uruguajec, ani Argentínec , jeho rodnou zemou bola oblasť La Platy, v ktorej obidva štáty ležia, a bol dokonalým predstaviteľom existujúcej kultúrnej, intelektuálnej a literárnej tradície tejto oblasti.“[5] Otázne je takisto zaradenie Quirogovej tvorby do konkrétneho literárneho smeru. Keďže sa Quiroga narodil v roku 1878, časť jeho tvorby patrí do modernizmu. Avšak, jeho diela sú okrem modernistických princípov, ovplyvnené aj ďalšími literárnymi smermi z epochy prelomu 19. a 20. storočia. Napríklad znaky dekadencie, avantgardy, kreolizmu sú bezpochyby prítomne v Quirogovej

[1] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str. 111-113 Preklady, u ktorých nie je uvedené inak sú preklady autorky práce.
[2] Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: CEP, 1993.
[3] Castillo, Abelardo. „Liminar: Horacio Quiroga“. In Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos.* Madrid: CEP, 1993. Str. XXIII („Quiroga debió abandonar su país, olvidarse de los poetas franceses y conocer la selva misionera argentina para encararse con su obra y su destino.“)
[4] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str. 111.
[5] Ibid,str. 111.

poviedkovej tvorbe. Z tohto dôvodu môžeme Horacia Quirogu, ako autora, zaradiť do obdobia prechodu medzi modernizmom a postmodernizmom.[6]

Celý Quirogov život bol sprevádzaný tragickou smrťou jeho blízkych. Horaciov otec zomrel pri love. Jeho nevlastný otec sa zastrelil, keď mal Quiroga sedemnásť rokov. Neskôr zomreli na brušný týfus dvaja Horaciovi súrodenci. Následne, v roku 1901, Horacio nešťastnou náhodou zabil, pri revízií duelovej pištole, svojho najlepšieho kamaráta. V roku 1915 spáchala samovraždu jeho prvá manželka.[7] Smrť a smútok boli tak častým elementom Quirogovho života, že sa následne premietali v takmer všetkých jeho dielach. „Neexistuje takmer žiadna Quirogova poviedka, v ktorej by protagonistom nebola smrť.“[8]

[6] Ibid,str. 111.
[7] Informácie o úmrtiach Quirogových blízkych som zozbierala z dvoch zdrojov.
Castillo, Abelardo. „Liminar: Horacio Quiroga“. In Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos.* Str. XXII
Hazaiová, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Str. 112-115
[8] Castillo, Abelardo. „Liminar: Horacio Quiroga“. In Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos.* Madrid: CEP, 1993. Str. XXV („No hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte.“)

3. Modernizmus v Latinskej Amerike

Na prelome 19. a 20. storočia prechádza západná kultúra krízou zasahujúcou do viacerých sfér spoločnosti.[9] V hispanoamerickej oblasti je toto obdobie známe ako modernizmus. Časovo sa vymedzuje približne od sedemdesiatych rokov 19. storočia a končí v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Horacio Quiroga sa do tohto obdobia narodil. Časť jeho poviedkovej tvorby bola ovplyvnená modernizmom, a preto si v tejto kapitole vymedzíme základné charakteristické znaky modernizmu. Znaky, bezpochyby tvoriace pôdorys fantastických poviedok, ktoré sú predmetom tejto práce.

Aby sme správne pochopili zmeny, ktoré modernizmus prináša do oblasti umenia, musíme prihliadať aj na aktuálne spoločenské a politické dianie. Na konci 19. storočia sa Hispánska Amerika prebúdza z bojov za nezávislosť, veľmi dôležitý je rok 1898, kedy Španielsko stráca svoje posledné kolónie. Hispánska Amerika vchádza do nového storočia ako zoskupenie nezávislých štátov s vidinou novej hrozby, ktorú predstavujú Spojené štáty americké. Tieto nové, stále pomerne nestabilné štáty, oslobodené spod španielskej nadvlády zrazu cítia potrebu nájsť svoje miesto na svete. Hľadanie vlastnej identity sa stalo jedným z hlavných bodov hispanoamerického modernizmu. Prelom 19. a 20. storočia znamenal pre Hispánsku Ameriku nový začiatok. Umenie túto novú, miestami kontradikčnú cestu, odrážalo.[10]

Impulzom pre vznik modernizmu boli teda sociálno-ekonomické zmeny v spoločnosti, iniciované zrodom kapitalizmu. V dnešnej dobe je modernizmus vnímaný ako jeden z variantov modernity.[11] Snaha o charakterizáciu a klasifikáciu tohto nového hnutia bola rôznorodá a pomerne ťažká. Vznikli viaceré úvahy a interpretácie. Napríklad Manuel Díaz Rodríguez pomáha objasniť túto problematiku. Vo svojej eseji charakterizuje modernizmus nasledovne: „Modernizmus v literatúre a umení neznamená, že je to určitá umelecká alebo literárna škola. Ide o veľmi hlboké duchovné hnutie, ktorému sa nevedomky podrobovali a podrobujú umelci

[9] Housková, Anna. „Bledí básníci a vizionáři“. In Housková, Anna a Vladimír Svatoň. *Konec a počátek: literatura na přelomu dvou staletí*, 2012, s.189
[10] Poláková, Dora. „Blízke i daleké obzory“. In Housková, Anna a Vladimír Svatoň. *Konec a počátek: literatura na přelomu dvou staletí*, 2012, s. 180-182
[11] Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str. 14

a spisovatelia z odlišných škôl.“[12] Touto definíciou je možné vysvetliť, že modernizmus nefungoval ako určitá vyhradená škola, ale že modernizmus spájal rôznych umelcov, autorov a rôzne štýly, ale zároveň bol akousi unifikačnou záštitou skupiny ľudí, ktorá mala nový pohľad na svet. Literárni modernisti sa napríklad snažili o estetickú obnovu metriky a jazyka.

Jedným z hlavných znakov modernizmu je láska ku Kráse (el amor a la Belleza). Umenie už predtým považovalo krásu za dôležitú, jej význam v umení sa vždy menil na základe sociálnych a filozofických parametrov danej doby. Čo sa týka modernizmu, fundamentálnymi sa stali diela Schopenhauera a Nietzscheho, ktorí predkladali umenie ako jediný možný prostriedok, ktorý dokáže spraviť život znesiteľným. Túto ich myšlienku modernisti nasledovali. Môžeme teda povedať, že Krása (la Belleza) sa stala métou všetkých modernistov, dôležité však je, že každý z nich ju hľadal a pristupoval k nej individuálne. Napriek tomu, bol všeobecne koncept krásy ponímaný ako niečo dobré a nápomocné, pretože pomáhal zlepšiť človeka, spoločnosť, prinášal pocit spokojnosti, spravodlivosti (napríklad Manuel Gutiérrez Nájera prepájal krásu a dobro, Rubén Darío spájal krásu s pocitom spokojnosti).[13] Manuel Díaz Rodríguez nazýva „mysticizmom“ tento koncept krásy ako niečoho ideálneho. Zdôrazňuje, že mysticizmus v literatúre nie je vždy ponímaný nábožensky, jedná sa viac o duchovný pocit.[14] Krása vnímaná ako mystický impulz, ktorý nás privádza k Ideálu, je jedným z hlavných dôvodov, ktorý vedie modernistov k odmietaniu pozitivizmu, ktorý nebol schopný vysvetliť všetky prírodné fenomény. Existuje teda určitá záhada, ktorá je iracionálna a večná, záhada, ktorá živí fantastickú literatúru. Fantastická literatúra, ktorá čerpala z vedy sa stala v období modernizmu v Latinskej Amerike populárnou. Napríklad Rubén Darío a Leopoldo Lugones spájali vedu so satanizmom, využívali prvky čiernej mágie a ezoteriky, aby vo svojich dielach vytvorili efekt fantastična.[15] Je dôležité zdôrazniť, že veda nebola

[12] Díaz Rodríguez, Manuel. „Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo“. In Litvak, Lily, ed. *El modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1991, s.151
(„Modernismo en literatura y arte no significa ninguna determinada escuela de arte o literatura. Se trata de un movimiento espiritual muy hondo al que involuntariamente obedecieron y obedecen artistas y escritores de escuelas desemejantes“.)
[13] Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str.16-18
[14] Díaz Rodríguez, Manuel. „Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo“. In Litvak, Lily, ed. *El modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1991, s. 152
[15] Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str. 21

odmietaná úplne. Veda bola zároveň obdivovaná, pretože vedecké poznatky inšpirovali modernistickú tvorbu.

A preto sú ďalšími charakteristickými znakmi modernizmu heterogénnosť foriem a rozpor. V modernistickom myslení koexistovali rôzne smery. Ako príklad Gabriela Mora vo svojej knihe *Hispanoamerická modernistická poviedka (El cuento modernista hispanoamericano)* uvádza, že hispanoamerickí spisovatelia zostávali idealistami a optimizmus bol prítomný v ich dielach, napriek tomu, že boli ovplyvnení Schopenhauerom a Nietzschem, ktorých pesimizmus a skepticizmus sa takisto občas objavoval v ich tvorbe. Rovnako napríklad v období modernizmu spolunažívali katolicizmus a ezoterika. Zároveň však prichádzali negatívne ohlasy voči týmto učeniam.[16] „Niektoré diela preukazujú zároveň príťažlivosť a odpor voči vede a kresťanstvu [...] vychvaľujú a zároveň zosmiešňujú duchovnú lásku, obdivujú prepych, ale opovrhujú tými, ktorí zaň platia.“[17]

Ďalší z fundamentálnych znakov modernizmu, ktorý si predstavíme, tvorí podľa Manuela Díaza Rodrígueza spolu s mysticizmom hlavné tendencie definujúce moderné umenie. Tento rys je pomenovaný Díazom Rodríguezom ako „ tendencia návratu k prírode“ (“tendencia a volver a la naturaleza“).[18] Modernisti odmietali mimikry, pretože považovali subjektivizmus svojich diel za dôležitý. Umenie podľa modernistov nie je imitáciou prírody. Táto idea bola zásadná, pretože výrazne odlišovala modernizmus od predchádzajúcich literárnych smerov. Niektorí autori prírodu milovali, videli ju ako niečo ideálne, ale zároveň existovali autori, ktorí prírodu odvrhovali , pretože veda odhalila, že príroda nie je dokonalá, ale môže byť aj krutá. Môžeme teda povedať, že modernistická estetika bola ovplyvnená vedeckými objavmi pozitívne, ale aj negatívne. Negatívny pohľad sa prejavil napríklad v modernistickej poviedke, ktorá sa v porovnaní s realistickou, prestala, až na nejaké výnimky, fixovať na americkú prírodu. Príbehy sa často odohrávali v uzavretých, vnútorných (napríklad laboratória) alebo exotických priestoroch (napríklad Orient, Rím).[19] Ubikácia príbehov do exotiky sa spája s ďalším rysom

[16] Ibid, str. 12-19
[17] Ibid, str. 17. (“Como veremos en algunos relatos, se da simultáneamente la atracción y la repulsa a la ciencia y/o a cristianismo [...], la exaltación al amor espiritual a la vez que su parodia; la admiración por el lujo, junto al desprecio de los que pueden pagarlo.“)
[18]Díaz Rodríguez, Manuel. „Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo“. In Litvak, Lily, ed. *El modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1991, s. 145
[19] Mora, Gabriela. El cuento modernista hispanoamericano. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str. 23-24

modernizmu, s kozmopolitizmom. Kozmopolitizmus hispanoamerických modernistov sa nespájal s túžbou po úniku z krajiny, ale s túžbou o modernizáciu ich vlastnej krajiny, otvorenie sa svetu. [20]

Ďalším znakom modernizmu je sloboda, sloboda, ktorá sa vyvinula v dvoch líniách: „sloboda sebaurčenia a sloboda vytvárať krásu“ (“la libertad de ser uno mismo y la libertad para crear belleza“). Sloboda bola pre modernistov veľmi dôležitá, pretože bola základom pre nájdenie vnútra, duše človeka.[21] Modernistické texty začali vyjadrovať najrôznejšie utajované vášne a úchylky ľudskej duše. Zväčša sa jednalo o sexuálne úchylky (napríklad fetišizmus, sadizmus, nekrofilia), čo je možné vysvetliť tým, že v období modernizmu došlo k rozvoju psychológie, psychiatrie a k rozvoju poznatkov o podvedomí a sexualite.[22] „Sloboda ako umelecký princíp teda vysvetľovala nový mimoriadny zástup erotiky a sexuality v modernistickej tvorbe.“[23]

Sloboda neotvorila len novú perspektívu smerovanú do vnútra človeka, ale priniesla aj nový pohľad na sociálne normy, vzťahy, inštitúcie. Vznikli úvahy o postavení žien, materstve, morálke, náboženstve. Tému morálky modernistická poviedka zobrazovala v kritickej forme. Napríklad sa autori v niektorých poviedkach vyhradzovali voči všeobecne stanoveným etickým a náboženským zásadám (napríklad Clemente Palma vo svojich poviedkach pracoval s ideou, že zlo je vo svete dôležité a potrebné). Poviedky demystifikovali inštitúcie, manželstvo bolo niekedy vnímané negatívne, občas dokonca zosmiešňované. Žena ako protagonistka sa v poviedkach takmer vôbec nevyskytovala, väčšinou bola vyobrazovaná ako predmet obsesie hlavného hrdinu. Niektoré poviedky však vyobrazovali aj modernú nezávislú ženu. V modernistickej tvorbe sa začala častejšie vyskytovať téma mizogýnie, ktorá mohla prameniť z mužského strachu voči ženskej sexualite.[24]

[20] Poláková, Dora. „Blízke i daleké obzory“. In Housková, Anna a Vladimír Svatoň. *Konec a počátek: literatura na přelomu dvou staletí*, 2012, s. 183
[21] Mora, Gabriela. El cuento modernista hispanoamericano. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str. 25-26
[22] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str. 93
[23] Mora, Gabriela. El cuento modernista hispanoamericano. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str. 26-27 („Bajo el amparo de la libertad como principio artístico, puede explicarse la extraordinaria apertura en la representación del erotismo y la sexualidad en la escritura modernista.“)
[24] Mora, Gabriela. El cuento modernista hispanoamericano. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str. 28-30

Ďalším znakom modernistickej tvorby, ktorý sa spájal so slobodou, bol synkretizmus.[25] Hispanoamerickí modernisti mali právo slobodne čítať zahraničnú literatúru, aby sa inšpirovali a vytvorili tak skrz spojenie miestneho s cudzím svoj vlastný osobitý produkt.[26]

Modernistický literárny diskurz mal svoju špecifickú povahu. Próza sa miešala s veršom (príkladom je dielo *Azul* od Rubéna Daría), využívali sa básnické postupy v rozprávaní. Miešali sa rôzne druhy umenia, napríklad do poézie prenikala hudba, aby sa tak vytvoril dojem muzikálnosti veršov. Modernisti boli zaujatí podobou jazyka, táto ich, dá sa povedať, vášeň vychádzala z parnasizmu. Vševediaceho rozprávača, ktorý viedol čitateľov dejom, modernisti často menili za rozprávača osobitého, subjektívneho. V dielach bola cítiteľná sebareflexia, psychológia postáv bola veľmi prepracovaná, príbehy mali často otvorený koniec. Modernisti experimentovali s typografiou, využívali ju na vyvolanie pozornosti čitateľov. Typografia spolu s humorom, iróniou a sarkazmom sú formy, ktoré priblížili modernistickú poviedku súčasnej tvorbe. Modernistická forma rozprávania mala protipragmatický a protiburžoázny charakter. Modernistická tvorba bola plná intertextuality, sebareflexie, metafyzických reflexií, kritiky voči spoločnosti a plurality diskurzu.[27]

Čo sa týka žánru poviedky, môžeme v nej nájsť takmer všetky vyššie uvedené rysy. Modernistická poviedka je tematicky heterogénna, vyznačuje sa subjektivitou autora a dej nebýva príliš komplikovaný. Vo forme sa dôraz kladie na to, ako je text napísaný. Autori sa snažia dosiahnuť aby ich vety nadobudli muzikálnosť, texty sú často symbolické. Modernistická poviedka vytvára svoj nový, vlastný svet, ktorý sa vyznačuje časovým, priestorovým a tematickým kozmopolitizmom, často aj exotizmom. Poviedky odkazujú na mytológiu, opisujú konvenčne neprijateľné alebo zvláštne javy.[28] Od popisu zvláštnych, neprirodzených skúsenosti je to podľa doktorky Polákovej „už len na krôčik k podľa [jej] mienenia najdôležitejšiemu prínosu modernistickej poviedky: fantastickým motívom.“[29] Rozvoj fantastickej

[25] Ibid, str. 30
[26] Poláková, Dora. „Blízke i daleké obzory“. In Housková, Anna a Vladimír Svatoň. *Konec a počátek: literatura na přelomu dvou staletí*, 2012, s.186-187
[27] Mora, Gabriela. El cuento modernista hispanoamericano. Ann Arbor, MI, Estados Unidos: Latinoamericana Editores Lima – Berkeley, 1996, str. 31-34
[28] Poláková, Dora. „Blízke i daleké obzory“. In Housková, Anna a Vladimír Svatoň. *Konec a počátek: literatura na přelomu dvou staletí*, 2012, str. 184
[29] Ibid, str. 185

poviedky sa taktiež spája s estetickou suverenitou, ktorú modernisti nadobudli.[30] Modernizmus prinesie viacerých výborných autorov fantastickej poviedky, jedným z nich je náš Horacio Quiroga.

[30] Housková, Anna. „Bledí básníci a vizionáři". In Housková, Anna a Vladimír Svatoň. *Konec a počátek: literatura na přelomu dvou staletí*, 2012, str. 196

4. Fantastická literatúra

4.1.Teórie fantastickej literatúry a vymedzenie fantastična

Existuje určitý nedostatok, určitá medzera v ľudských životoch, ktorá je spôsobená obmedzeniami. Jedná sa napríklad o kultúrne, spoločenské, náboženské, ideologické alebo mnohé ďalšie obmedzenia. Fantastická literatúra, ktorá je všeobecne ponímaná ako literárne vyjadrenie túžby po naplnení určitých potrieb, môže slúžiť ako možnosť pre zaplnenie tejto medzery. Fantastickosť zároveň slúži ako nástroj pre rozvrat spoločnosťou etablovaných noriem.[31]

Fantastickosť „ako rozvratný činiteľ totižto narušuje a prehodnocuje zabehnuté mechanizmy vnímania a osvojovania: ponúka odlišný uhoľ pohľadu, vnáša nové svetlo, odhaľuje nové súvislosti a konfrontuje s doposiaľ nepoznanými a zdanlivo neprítomnými aspektami dobre známeho konkrétneho sveta, ktoré ponúkajú k úplne novému, celistvému uchopeniu všetkých vrstiev skutočnosti.“[32]

Pokusy o teoretické vymedzenie konceptu fantastickosti začali v 19. storočí. Medzi prvých teoretikov 19. storočia môžeme radiť samotných autorov fantastickej literatúry. Vo svojich úvahách sa venovali naratívnym a kompozičným postupom a ich zdokonaleniu. Pokúšali sa pomenovať základné konštanty fantastickej tvorby a popísať princípy vytvárania fantastickej ambivalencie textov. Napríklad Charles Nodier a Jacques Cazotte, ktorí sú zároveň považovaní za zakladateľov francúzskej fantastickej poviedky alebo Edgar Allan Poe.[33] Poe sa však zaoberal viac tematickým plánom a výberom nástrojov, ktorými je možno navodiť fantastickú atmosféru. V teoretických úvahách pokračovali spisovatelia a literárni kritici tiež v 20. storočí. Napríklad Howard Phillip Lovecraft tvrdí, že existujú dva typy literatúry, ktoré sa zaoberajú strachom a zvláštnymi fenoménmi. Prvým typom je hrôzostrašná poviedka, ktorá spôsobuje fyzický strach a druhým typom je fantastická poviedka, ktorá sa sústredí na vytvorenie špecifickej atmosféry vyvolávajúcej intelektuálne znepokojenie a iracionálny strach.[34]

V Hispánskej Amerike takisto prebiehali pokusy o teoretické vymedzenie a kritiku fantastickej literatúry. Jeden z prvých bol Rubén Darío, ktorý videl spojitosť medzi

[31] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.12
[32] Ibid, str.12 („Jako subverzivní činitel totiž narušuje a přehodnocuje zaběhané mechanismy vnímání i osvojování:nabízí odlišný úhel pohledu, vnáší nové světlo, odhaluje nové souvislosti a konfrontuje s dosud nepoznanými a zdánlivě nepřítomnými aspekty dobře známého konkrétního světa, jež ponoukají ke zcela novému, celistvému uchopení všech vrstev skutečnosti.“)

[33] Ibid, str. 12
[34] Ibid, str. 12-13

symbolizmom a poviedkami so záhadnou tematikou. Darío považoval vieru v nadprirodzeno a duševné sily za dôležitý prvok pri tvorbe fantastickej literatúry. Autori druhej polovice 20. storočia (Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar) sa tiež zapojili do diskusie a ponúkli svoje teórie o fantastickosti a fantastickej literatúre. Borges aj Bioy Casares delia literatúru na realistickú a fantastickú. Borges využíva na odvodenie a vytvorenie definície pre fantastično fantastické témy. Sám uviedol nejaké príklady tém, ktoré považuje za kľúčové pre fantastickú literatúru (napríklad metamorfóza, dvojník, prítomnosť nadprirodzených bytostí , prelínanie sna a skutočnosti).[35] Pre tvorbu a takisto pre teoretické úvahy Bioy Casaresa (platí aj pre Borgesa) je kľúčová intelektuálna fantastickosť, fantastickosť, ktorá sa dá racionálne zdôvodniť. Hazaiová vo svojej knihe tvrdí, že čisto fantastické témy, ktoré spomína napríklad Borges, neexistujú.

„Napriek tomu, že Bioy Casares aj Borges hovoria o „fantastických" témach, čisto fantastické témy ako už predom dané škatuľky neexistujú. Záleží totižto na spracovaní a začlenení jednotlivých prvkov do diskurzu, prípadne aj na ich kombinácií s ďalšími tematickými či štrukturujúcimi prvkami a motívmi, ktoré sa potom spoločne podieľajú na konfigurácií fantastickosti". [36]

Nový pohľad na fantastickú literatúru prináša Julio Cortazár, ktorého teória súvisí s moderným pojatím fantastickosti. Cortazár rozdeľuje fantastickú tvorbu na dva typy. Rozlišuje medzi modernou fantastickou literatúrou a „gotickou" literatúrou, ktorá vytvára hrôzostrašnú atmosféru.[37] Fantastickosť, Cortazár chápe ako určité mechanizmy, ktoré náš ľudský–logicky a racionálne zmýšľajúci–mozog nevníma , ale v momente, keď sa náhle vyjavia, sme schopní ich pocítiť. „Pre mňa je fantastickosť náhla známka toho, že vedľa aristotelovských zákonitostí a našej racionálne zmýšľajúcej mysle, existujú dokonale platné, záväzné mechanizmy, ktoré náš logický mozog nevníma, ale ktoré v určitých momentoch prenikajú a dovoľujú, aby sme ich pocítili."[38]

[35] Viď Borges, J. L. La literatura fantástica. Buenos Aires: Eds. Cults. Olivetti, 1967, str. 5
(samostatné vydanie prednášky, prednesené v Montevideu v roku 1949)
[36] Ibid, str. 15 („ Nicméně přestože Bioy Casares i Borges mluví o „fantastických" tématech, čistě fantastická témata jako už předen dané škatulky neexistují. Záleží totiž na zpracování a začlenění jednotlivých prvků do diskurzu, případně i na jejich kombinaci s dalšími tematickými či strukturujícími prvky a motivy, které se pak společně podílejí na konfiguraci fantastična.")
[37] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.15
[38] Cortazár túto definíciu fantastična povedal v rozhovore s Ernestom Gonzálom Bermejom. Citované podla: Alazraki, Jaime. „Qué es lo neofantástico?". v: Roas, David (Ed). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, str. 276
(„Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir")

V 20. storočí sa k snahám o teoretické vymedzenie fantastickej literatúry pripojili svojimi prácami aj autori, ktorí zároveň neboli literátmi. Skúmanie fantastickej literatúry teda naďalej prebiehalo. Vymedzenie fantastickej poetiky bolo (a stále je) problematické, a preto vzniklo množstvo rozličných, z časti rozporuplných štúdií zaoberajúcich sa touto tematikou. Dôvody rozličnosti týchto teoretických práci sú rôzne. Kritici napríklad vo svojich teóriách zohľadnili len jeden z fundamentálnych aspektov (napríklad žánrovosť, tematickú skladbu, psychoanalytický rámec) a tak vytvorili teóriu, ktorá sa dala vo všeobecnej rovine aplikovať len čiastočne. Ďalším problémom bolo, že niektorí kritici vychádzali pri tvorbe svojich definícií výlučne z textov 19. storočia, ktoré reprezentovali tradičný koncept fantastickej literatúry a nevzali do úvahy zmenu poetiky textov, ktoré vznikali v 20. storočí. Zámer fantastických textov, definovanie podstaty fantastickosti a stanovenie základných konštitutívnych znakov fantastickej literatúry boli jednými z ďalších problematických bodov, ktoré zabraňovali vytvoreniu všeobecne jednotnej definícií fantastickosti. Avšak existuje jeden základný rys, na ktorom sa jednotlivé teórie zhodli – „fantastickosť dokáže vyjadriť úzkosť a neistotu vo svete ovládnutom vedou, fantastickosť otvára okno do temného priestoru onoho „iného“.“[39]

Štúdie, ktoré sa ako prvé snažili definovať a utriediť do určitého systému fantastickosť, sa zameriavali na pocit strachu, obáv, hrôzy, a na schopnosť fantastického textu vyvolať tieto emócie. Do tejto kategórie, ktorá za vymedzujúci rys fantastickosti považuje vyvolanie pocitu strachu, zaraďujeme napríklad práce francúzskych teoretikov (Pierre Georges Castexa, Roger Cailloisa, Louis Vaxa).[40]

Tieto francúzske štúdie sa však zdali nedostačujúce, a preto začali vznikať teórie, ktoré okrem emočného aspektu uvádzali ďalšie rysy dôležité pre vymedzenie fantastickosti.

Prvý, kto, odmietol strach ako fundamentálny rys fantastickej literatúry bol Tzvetan Todorov. Vo svojej štúdii *Úvod do fantastickej literatúry*[41] tvrdí, že strach je len jednou z vlastností fantastickosti („Strach často súvisí s fantastickosťou, ale nie je nutnou podmienkou.“).[42] Todorov hovorí, že ak by sa mal pocit strachu vyvolávať, nachádzať v čitateľovi, tak by to znamenalo, že definovanie fantastickosti závisí na chladnokrvnosti čitateľa. Rovnako mu

[39] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.16 („fantastično dokáže vyjádřit úzkost a nejistotu ve světě ovládnutém vědou, fantastično otevíra okno do temného prostoru onoho „jiného“.“)
[40] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str. 16-19
[41] Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970
[42] Ibid, str. 59 („El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria“)

príde nezmyselné hľadať pocit strachu v postavách diela, pretože niektoré fantastické príbehy strach vyvolávajú a v iných naopak strach vôbec nie je prítomný.[43]

Todorov pri pokuse o vymedzenie fantastickosti vychádza z dvojznačnosti, ktorá vyplýva z fantastického textu. Vo svete, v ktorom žijeme sa zrazu stane niečo zvláštne, prebehne udalosť, ktorú nie je možné vysvetliť bežne platnými pravidlami. Je to, čo sa deje realita alebo sen, pravda alebo ilúzia? Existujú dve možnosti. Buď sa jedná o produkt fantázie a ľudské zákony sa nemenia, sú dostatočne silné. Alebo sa udalosť reálne stala, čo znamená, že je táto skutočnosť riadená zákonmi, ktoré sú nám neznáme. Ktorá možnosť je teda správna? Prítomnosť neistoty znamená, že sa realita stáva dvojznačnou.[44] Todorov vo svojej štúdií uvádza, že fantastickosť tkvie práve v tejto pochybnosti o povahe javu. „Fantastickosť trvá po dobu tejto neistoty, v momente kedy sa vyberie jedna alebo druhá odpoveď, opúšťame priestor *fantastického (lo fantástico)* a vstupujeme do vedľajších kategórií: *zvláštneho (lo extraño)* alebo *zázračného (lo maravilloso)*.“[45] Todorov teda považuje za hlavný rys, charakterizujúci fantastický žáner „váhanie zakúsené jedincom, ktorý pozná iba prírodné zákonitosti a ktorý sa ocitá tvárou v tvár zdanlivo nadprirodzenej udalosti.“[46]

Podľa Todorova je možné sledovať túto definíciu o dvojznačnosti javu už od 19. storočia. Prvý ju sformuloval Rus Vladimir Soloviov a následne anglický autor Montague Rhodes James. Todorov tvrdí, že vyššie spomenuté francúzske teórie fantastickosti nie sú identické s tou jeho, ale zároveň jej ani neodporujú. Vo všetkých sa objavuje niečo záhadné, nepriepustné, čo vstupuje do skutočného sveta. V čom sa odlišujú výrazne, je, že Todorovova teória zdôrazňuje rozdielny charakter fantastického (zvláštne (*lo extraño)* a zázračné (*lo maravilloso)*), zatiaľ čo tie francúzske ho premieňajú do jednej substancie. Preto Todorov považuje za lepšie, štúdie Soloviova a Jamesa, a tvrdí, že jeho definícia fantastickosti sa derivovala práve z nich. [47]

Napriek tomu, že sa Todorov stotožňuje s definíciami Soloviova a Jamesa, nachádza v nich určitý bod, z ktorého podľa neho treba postupovať ďalej aby sa definícia spresnila a zlepšila. Preto Todorov stanovuje určité podmienky, ktoré by mal fantastický text plniť. Napríklad z definície Soloviova a Jamesa nebolo jasné, kto je ten, čo váha – čitateľ alebo postava

[43] Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Pre potreby tejto práce poslúžil španielsky preklad D. Roasa. V: Teorías de lo fantástico. Str. 58.
[44] Ibid, str. 48.
[45] Ibid, str. 48.
[46] Ibid, str. 48 („Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural.“)
[47] Ibid, str. 48-50

diela?[48] Todorov tvrdí, že váhanie nemôže nastávať len u postáv diela, pretože keby čitateľ už dopredu vedel pre ktorý z významov sa má rozhodnúť, situácia by sa zmenila. Preto podľa Todorova fantastickosť implikuje „začlenenie čitateľa do sveta postáv, a definuje ju (fantastickosť) dvojznačné vnímanie, ktoré má čitateľ o opísaných udalostiach.“ „Prvá podmienka fantastickosti je teda váhanie čitateľa.“[49] Todorov dodáva, že sa nejedná o konkrétneho čitateľa, ale o funkciu čitateľa. Na prvú podmienku nadväzuje otázka, či je potrebné aby bolo váhanie zastúpené vo vnútri diela? Todorov hovorí, že identifikácia čitateľa s postavou nie je potrebná na dosiahnutie fantastickosti. Váhanie zastúpené vo vnútri textu je teda druhá, ale nepovinná podmienka fantastickosti: „Povedzme teda, že toto pravidlo identifikácie je fakultatívnou podmienkou fantastickosti: môže existovať bez toho aby sa táto podmienka splnila, ale väčšina fantastických diel sa jej podriaďuje.“ [50]. „Keď čitateľ opustí svet postáv a vráti sa k svojím vlastným zvykom, fantastickosti hrozí nové nebezpečenstvo.“ Riziko interpretácie textu. Potom ako čitateľ opustí svet postáv a začne sa namiesto povahy udalostí zaujímať o povahu samotného textu, hrozí fantastickosti nové nebezpečenstvo, ktoré spočíva v interpretácií textu.[51] Aby bol fantastický text interpretovaný správne, je podľa Todorova dôležité priblížiť a spresniť vzťah fantastického s dvoma blízkymi žánrami: poéziou a alegóriou. Todorov v štúdií uvádza, že opozícia medzi dvoma žánrami sa zakladá na štrukturálnych vlastnostiach literárneho diela. V prípade poézie a fikcie je touto vlastnosťou samotná podstata diskurzu, ktorý môže byť reprezentatívny alebo nie. Podľa Todorova je fikcia, tá časť literatúry, ktorá má reprezentatívny charakter, pretože označuje aj netextovú realitu, zatiaľ čo poézia nie je spôsobilá evokovať a reprezentovať (hoci si bol Todorov vedomý toho, že poézia obsahuje určité reprezentatívne prvky, neboli dostatočné).[52] V čase, keď Todorov písal túto štúdiu bolo zaužívané tvrdenie, že básnické obrazy nie sú opisné. Všeobecne bol poetický obraz ponímaný ako verbálna sekvencia, kombinácia slov, nie vecí, a preto je zbytočné premieňať túto kombináciu na zmyslové pojmy. Nemali by sme sa snažiť prekročiť slová, ale čítať poetické obrazy na úrovni slovných reťazcov, ktoré vytvárajú Ak by sme teda, podľa Todorovových slov, „pri čítaní textu odmietali jeho reprezentatívnosť a považovali každú vetu za čisto sémantickú kombináciu, tak by sa

[48] Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Pre potreby tejto práce poslúžil španielsky preklad D. Roasa. V: Teorías de lo fantástico. str.50

[49] Ibid, str. 54 („Lo fantástico implica, pues, una integración del lector en el mundo de los personajes, se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados.“ „La vacilación del lector, es, pues, la primera condición de lo fantástico.“)

[50] Ibid, str. 55 („Diremos que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: puede existir sin cumplirla, pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella.“)

[51] Ibid, str. 55

[52] Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. str.43-44

fantastickosť nikdy nepreukázala“[53] Fantastickosť teda podľa Todorova na prežitie potrebuje fikciu, poézia byť fantastická nemôže. Druhý žáner, ktorý Todorov vo vzťahu k fantastickosti podrobil analýze je alegória. Zaoberá sa opozíciou medzi alegorickým významom (obrazným) a literárnym významom (vlastný, reálny). Alegória je teda postavená na princípe 2 súbežných príbehov. Jeden je rozprávaný (obrazný) a druhý je myslený, pravý. Todorov rozlišuje štyri stupne alegórie.[54]

„V každom prípade je fantastickosť spochybňovaná. Todorov tvrdí, že musíme trvať na tom, že nemôžeme hovoriť o alegórií, pokiaľ nie je v texte explicitne vyznačená, pretože v opačnom prípade by došlo k jednoduchej interpretácií čitateľa, čo znamená, že by potom nebol žiadny literárny text, ktorý by nebol alegorický.“[55]

Objavenie sa alegorického významu je podľa Todorova pre fantastickosť smrteľné.

Tretia podmienka fantastickosti sa teda týka spôsobu čítania, postoju, ktorý zaujme čitateľ voči textu. Podľa Todorova by mal čitateľ odmietať ako alegorickú, tak poetickú interpretáciu textu. Prvá a posledná podmienka skutočne utvárajú fantastický žáner. Druhá je, ako sme už vyššie spomenuli fakultatívna, ale aj napriek tomu, podľa Todorova, väčšina fantastických textov spĺňa všetky tri kritéria. [56] Prvá podmienka odkazuje k verbálnemu aspektu textu, označovaný aj ako „pohľady“ *(„visiones“).* Fantastickosť predstavuje kategóriu dvojznačného pohľadu *(„visión ambigua“).* Druhá podmienka sa spája s syntaktickým a sémantickým aspektom. Tretia podmienka je výberom medzi rôznymi spôsobmi a levelmi čítania.[57]

Za zaujímavý prvok v Todorovej teórií považujeme časť, v ktorej sa venuje písomných postupov, skrz ktoré je možné vytvoriť fantastickú dvojznačnosť. Podľa Todorova je napríklad cez imperfektum možné vyvolať pocit pochybností, neistoty. [58]

---

[53] Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. str.44 („Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer [...]“)
[54] Stupne alegórie: evidentná (s ponaučením), iluzórna, nepriama, pochybujúca/váhavá, Ibid, str. 54
[55] Ibid. str. 54 (En cada caso, lo fantástico vuelve a ser puesto en tela de juicio. Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa a la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, [...]“
[56] Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Pre potreby tejto práce poslúžil španielsky preklad D. Roasa. V: Teorías de lo fantástico. str. 56
[57] Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Pre potreby tejto práce poslúžil španielsky preklad D. Roasa. V: Teorías de lo fantástico. str. 57
[58] Ibid, str. 61

„Ak by neexistovali slovné väzby, v ktorých sú uplatnené tieto postupy, nachádzali by sme sa vo svete zázračného, bez akéhokoľvek odkazu na bežnú každodennú realitu, vďaka nim sa nachádzame v oboch svetoch naraz. Imperfektum, naviac, vytvára vzdialenosť medzi postavou a rozprávačom, takým spôsobom, že nepoznáme pozíciu rozprávača.“[59]

Todorov vo svojej analýze fantastického žánru vychádzal z konceptu tradičnej fantastickosti, a teda z textov európskych autorov 19. storočia. Na základe rozboru tvorby týchto autorov, Todorov usúdil, že fantastická literatúra, ktorej základom je konfrontácia prirodzeného a nadprirodzeného, prichádza s rozvojom psychoanalýzy a ďalších vedných disciplín na konci 19. storočia.[60] Tvrdí, že sa fantastickosť systematicky objavila koncom 18. storočia s Cazottem a za posledné fantastické texty považuje diela Guy de Maupassanta z konca 19. storočia.[61]

Todorov sa pri vytváraní definície fantastickosti ovplyvnil aj Freudovou teóriou o „unheimlich“ *(Něco tísnivého* (Das Unheimliche*).*[62] „Unheimlich“ - tiesnivý zážitok, ktorý podľa Freuda vyvoláva pocit znekľudňujúcej cudzosti, vychádzajúci z úzkosti prežitých v minulosti, ktoré mali zostať skryté, ale dostali sa na povrch. Na základe tejto teórie Todorov vytvoril systém základných tematických okruhov fantastickej literatúry. Témy „ja“ a témy „ty“. Témy „ja“ sa zakladajú na spochybňovaní hraníc medzi hmotným a duchovným, môžeme ich vysvetľovať aj ako štrukturalizáciu vzťahu medzi človekom a svetom. Táto skupina, podľa Todorova, zahŕňa témy ako: pandeterminizmus, rozpoltenosť osobnosti, oddelenie subjektu a objektu, premena časopriestoru a špecifická podoba kauzality. Podľa Todorova sa tieto fantastické témy „ja“ spájajú so šialenstvom a sú paralelné kategóriám potrebným pre opis drogového a psyhotického sveta alebo sveta malého dieťaťa.[63] Východiskom tém „ty“ je sexuálna túžba, ktorá súvisí so vzťahom človeka k jeho túžbam a podvedomiu. Patria sem napríklad témy: perverzita, rôzne sexuálne úchylky, ktoré ústia v krutosť a násilie alebo témy ako smrť, život po smrti, vampirizmus, prepojené s témou lásky. Podľa Todorova sa tento typ tém derivuje zo spoločenských tabu.[64]

---

[59] Ibid, str. 62 („Si estas locuciones no existieran, nos encontraríamos en el mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la realidad cotidiana, habitual, gracias a ellas, nos encontramos en ambos mundos a la vez. El imperfecto, además, introduce una distancia entre el personaje y el narrador, de tal manera que no conocemos la posición de este último.“)
[60] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.20
[61] Cf. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. str. 120
[62] Srov. FREUD, Sigmund. Něco tísnivého. In Spisy z let 1917-1920. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003, s. 179.
[63] Cf. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. str.88
[64] Ibid, str. 101

Problematický bod Todorovovej definície fantastickosti spočíva v nedostatočnosti samotnej definície. Prvok váhania je všeobecne považovaný za dôležitý znak fantastickej ambivalencie, problém Todorovej definície však spočíva v tom, že Todorov váhanie situuje do krátkeho časového úseku. „Videli sme, že fantastickosť trvá len po dobu váhania: váhanie spoločné čitateľovi a postave, ktorí musia rozhodnúť, či je to, čo vnímajú súčasťou reality podmienenej všeobecne prijímanými zákonitosťami alebo nie.“[65] Fantastickosť teda existuje len medzi objavením sa javu a rozhodnutím o jeho pôvode. Hazaiová vo svojej knihe[66] uvádza, že toto vymedzenie váhania a teda prítomnosť fantastickosti je spôsobené tým, že kritik objasnenie javu záverom textu predpokladal už bez predchádzajúcich skúsenosti. „Na konci príbehu sa čitateľ, ak tak neučinila postava, rozhoduje, volí si jednu alebo druhú možnosť, a kvôli tomu opúšťa fantastickosť.“[67] Napriek tomu, že Todorov vo svojej štúdií analyzoval texty, v ktorých závere došlo k rozhodnutiu o povahe javu, bol si sám vedomý toho, že existujú fantastické texty, v ktorých sa zachováva nevysvetliteľná záhada aj po skončení príbehu.[68] Finálnym objasnením fantastického javu sa podľa Todorova presunieme do jednej z vedľajších kategórií (*zvláštneho alebo zázračného*), čím sa dvojznačnosť z textu vytratí. Zachovanie tejto dvojznačnosti je však pre fantastický text zásadné. V tomto bode naráža Todorovova teória na závažnejší problém. Todorovova štúdia bola vo svojej dobe veľmi prínosná, ale aj napriek tomu boli niektoré Todorovove myšlienky a závery považované za diskutabilné. Najväčší problém spočíval v tom, že nebolo možné Todorovovu teóriu uplatniť na moderné fantastické texty, ktoré sa vyznačujú tým, že často ani postavy, ani vnímateľ nemajú potrebu fantastický jav vysvetliť. Tohto nedostatku si je vedomý aj samotný Todorov, ktorý na konci svojej štúdie vyhlasuje, že sa jeho systém nedá uplatniť na tvorbu Franza Kafku, ktorého texty sú súčasne zvláštne aj zázračné.[69] Podľa Hazaiovej, Todorov pri vymedzovaní žánru fantastickej literatúry neuvažoval nad vplyvom historického a spoločensko-kultúrneho kontextu na tvorbu a vymedzovanie stanovených kategórií, čím zabránil zaradeniu určitých významných autorov do fantastickej literatúry.[70]

Napriek všetkým svojim nedokonalostiam, je pre našu prácu Todorovova teória dôležitá, pretože systematicky vymedzuje problém, vyčleňuje kategórie a vytvára metodiku

[65] Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Pre potreby tejto práce poslúžil španielsky preklad D. Roasa. V: Teorías de lo fantástico. str. 65

[66] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str. 21
[67] Ibid, str. 65
[68] Ibid, str. 67
[69] Cf. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. str. 125
[70] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str. 21-22

kontrastných rysov, čím sa zároveň stáva východiskom pre kritiku a vznik ďalších teórií fantastickosti, z ktorých niektoré, si následne predstavíme.

Približne v rovnakom čase ako vyšiel Todorovov *Úvod*, sa objavila aj štúdia *Fantastické rozprávanie*[71] Irène Bessièrovej, ktorú si v našej práci detailnejšie predstavíme. Irène Bessièrovej sa podarilo najviac priblížiť podstate modernej fantastickosti.[72]

Podľa Bessièrovej problematika uchopenia fantastickosti spočíva v rozdeľovaní a zovšeobecňovaní odkrytých znakov fantastických textov, na základe týchto procesov je fantastický žáner chápaný ako forma rozprávania alebo je fantastickosť vnímaná na báze klamu, prízraku, čím sa spôsobuje oddeľovanie pozadia textov od ich formy. Toto zovšeobecňovanie obmedzuje členenie príbehov len na aspekt váhania a nevhodne spája repertoár fantastických obrazov s podvedomím. Zároveň je podľa Bessièrovej problém, že bádania založené na tomto zovšeobecňovaní nedostatočné odkazujú na sémantický obsah fantastických diel a neberú na vedomie ich kultúrne zakorenenie. [73]

Podľa Irène Bessièrovej fantastickosť „nedefinuje žiadnu aktuálnu vlastnosť vecí alebo existujúcich bytostí, ani nepredstavuje literárnu kategóriu alebo žáner, fantastickosť predstavuje formálnu a tematickú naratívnu logiku, ktorá odráža kultúrne metamorfózy rozumu a kolektívnych symbolických obrazov.“[74] Bessièrová nesúhlasí s Todorovovým tvrdením, v ktorom stanovuje za fundamentálny, moment rozhodnutia o povahe javu, pretože podľa nej nie je možné tento jav jednoznačne určiť, a to z toho dôvodu, že hypotetické rozhodnutie vyvoláva ďalšie otázky, ktoré nie je možné zodpovedať, a tým sa zabraňuje vytvoreniu jasného finálneho rozhodnutia o povahe uskutočneného javu. „Vo fantastickom príbehu sa nemožnosť rozhodnutia odvodzuje od prítomností všetkých možných riešení. Fantastický príbeh vylučuje formu rozhodnutia, pretože prekrýva problematiku tejto záležitosti, problematiku hádania.“[75]

---

[71] Bessière, I. Le rècit fantastique. Paris: Larousse, 1974, pre potreby tejto práce bol použitý španiesky preklad: „El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza“. V: Teorías de lo fantástico. Cit. Vyd., str. 83-104

[72] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str. 24

[73] Bessière, I., str. 83

[74] Bessière, I., str. 84
(„No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o abitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo.“)

[75] Bessière, I., str. 97
(„En el relato fantástico, la imposibilidad de la solución se deriva de la presencia de la manifestación de todas las soluciones posibles.“ „El relato fantástico excluye la forma de la decisión porque superpone a la problemática del caso la de la adivinanza.“)

Podľa Bessièrovej fantastická fikcia buduje vo vnútri samotných príbehov nový svet, ktorého základom sú myšlienky, slová a skutočnosti pochádzajúce priamo z nášho známeho sveta. Bessière vo svojej koncepcii nepracuje s neuveriteľnými javmi, naopak na dosiahnutie dvojznačnosti používa každodenné skutočnosti, ktoré sa dajú overiť.

„Fantastický príbeh nie je špecifikovaný len jeho nepravdepodobnosťou, ktorá je sama o sebe neprístupná a nedefinovateľná, ale juxtapozíciou a rozpormi rôznych pravdepodobností, t.j. váhaním a prelomením kolektívnych konvencií, ktoré sú vystavené skúške. Fantastickosť sa živí každodennými skutočnosťami, poukazuje na ich kontrasty a privádza ich opis k absurdnosti, až do okamihu, kedy si samotné hranice, ktoré ľudia a príroda tradične prideľujú vesmíru, nevymedzujú žiadne prirodzené ani nadprirodzené domínium, pretože sú ľudské výmysly relatívne a svojvoľné.“[76]

Bessiérová svoju definíciu fantastickosti na rozdiel od Todorova obohacuje prepojením fantastickosti s kultúrou a s kolektívnou predstavivosťou spoločnosti a zároveň je podľa nej je samotná udalosť dôležitejšia ako indivíduum.[77]

Ako poslednú si predstavíme teóriu Argentínky Any Maríe Barrenecheovej, Táto jej teória sa ostro vymedzuje voči Todorovmu konceptu fantastickosti a jeho záverečného delenia do dvoch kategórií. V úvode štúdie Barrenechea predstavuje Todorove myšlienky a následne sa voči nim vyhradzuje a predstavuje svoje názory. Prvý bod, v ktorom odporuje Todorovovi sa týka problému opozície poetického a alegorického. Barrenechea hovorí, že tento problém sa vôbec nemusí riešiť, pretože ich považuje za kategórie, ktoré sa krížia, ale nevylučujú. Ďalej Barrenechea vytvára systém troch kategórií, do ktorých začleňuje fantastickosť a objasňuje tak jej určenie. Vo vnútri tohto systému sa fantastickosť preukazuje ako problematický vzťah medzi svetom normálnym a abnormálnym. Keď je tento vzťah jasne určiteľný, ocitneme sa v svete zázračného. Podľa Barrenecheovej tvorí centrum záujmu fantastických diel zlom prirodzeného alebo logického radu.[78] V ďalšej časti textu sa Barrenechea vymedzuje voči Todorovovej klasifikácií, zdá sa jej nedostatočná, pretože v nej chýba kategória, do ktorej by

[76] Bessière, I., str. 86 („el relato fantástico no se especifica únicamente por su inverosimilitud, de por sí inasequible e indefinible, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de los diversos verosímiles, es decir, las vacilaciones y las rupturas de las concenciones colectivas sometidas a examen.“ „También se nutre inevitablemente de los realia, de lo cotidiano, cuyos contrastes muestra, y conduce la descripción hasta lo absurdo, hasta el punto en el cual los propios límites, que el hombre y la naturaleza asignan tradicionalmente al universo, no circunscriben ningún dominio natural o sobrenatural, porque, invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios.“)

[77] Ibid, str. 84-88

[78] Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamerciana*, 1972, núm. 80, p. 391-403, [online], Dostupné na : <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>. Str. 392-393

bolo možné zaradiť normálne, reálne, prirodzené diela. Takto podľa nej, jeho definícia vylučuje texty, ktoré by si zaslúžili byť považované ako fantastické diela.[79] Podľa Barrenecheovej, fantastické diela obsahujú tri rozdielne spôsoby vývoju, ktorými spochybňujú prirodzený rad sveta. Prvým spôsobom je, že sa rozprávanie pohybuje v prirodzenom rade sveta. Druhým spôsobom je , že sa pohybuje v svete neprirodzeného. A nakoniec tretí spôsob, ktorý spája oba rady sveta.[80]

Nakoniec Barrenecheová kritizuje Todorovovu typológiu, v ktorej situuje fantastickosť medzi *zvláštne* a *zázračné.* Barrenechea predkladá dve rozdielne kategórie fantastického žánru v sémantickej rovine textu. Prvá kategória odkazuje na sémantickú rovinu zložiek textu, v ktorých je obsiahnutá existencia iných svetov. Alebo odkazuje na vzťahy medzi elementami nášho známeho sveta, ktoré rozbíjajú jeho prirodzený chod. Druhá kategória odkazuje na globálnu sémantiku textu a tvrdí, že existencia nášho sveta nie je spochybniteľná existenciou iných svetov, ale keď do nášho sveta tieto iné svety prenikajú, môžu ohroziť až zničiť náš svet. A navyše táto druhá kategória tvrdí, že je v textoch to, čo považujeme za reálne nazývané nereálnym a to, čo považujeme za ireálne je nazývané reálnym. A toto nás nasledovne privádza k pochybám o vlastnej existencii.[81]

Existuje omnoho viac fantastických teórií. Pre účely tejto práce sme si vybrali na detailnejší rozbor tri vyššie uvedené teórie. V ďalšej časti tejto práce, ktorá sa venuje analýze konkrétnych fantastických poviedok sa snažíme odhaliť, či sa princípy týchto troch fantastických štúdií uplatňujú v ich naratívnych, kompozičných postupoch, prípadne v ich tematickej hladine.

[79] Ibid, str. 395-396
[80] Ibid, str. 396-397
[81] Ibid, str. 401

5. Fantastické poviedky Horacia Quiroga

5.1. Všeobecné znaky poviedok (inšpirácia, témy, fantastickosť...)

Písaniu poviedok sa Horacio Quiroga venoval počas celého svojho života. Okrem poviedok ako takých, napísal aj niekoľko krátkych textov, v ktorých kriticky reflektoval formálne a estetické tendencie poviedkovej formy. Svojimi teoretickými závermi ovplyvnil ďalšie smerovanie poviedky a zároveň tak dopomohol jej rozsiahlemu šíreniu v 20. storočí. Preto býva Quiroga označovaný ako renovátor a zakladateľ modernej hispanoamerickej poviedky.[82]

Čo sa týka inšpirácie, na Quirogov štýl písania mal najväčší vplyv Edgar Allan Poe. Medzi ďalších autorov, ktorých Horacio čítal a obdivoval patrí napríklad Dostojevský, Čechov, Kipling alebo Maupassant. Vplyv týchto autorov na jeho tvorbu je bezpochybný, sám Horacio v jednom zo svojich teoretických textov hovorí: „Ver v majstra – Poe, Maupassant, Kipling, Čechov – ako v samotného Boha.“[83]

Quirogovu tvorbu môžeme rozdeliť do troch etáp. Jej začiatky sa spájajú s modernizmom a dekadenciou. V tejto prvej etape podstúpil Quiroga cestu do Paríža, okúsil tam bohémsky a dekadentný spôsob života, ktorý následne pretavil do svojej prvej knihy poviedok a veršov *Korálové útesy* (Los arrecifes de coral, 1901). V roku 1902 odišiel žiť do Argentíny, venoval sa písaniu poviedok, v ktorých ako hlavný naratívny a kompozičný prostriedok využíval prvok halucinácie. Táto fáza jeho tvorby bola najvýraznejšie ovplyvnená Poeom a Maupassantom. V tomto období vydal dekadentne orientovanú zbierku poviedok *Zločin toho druhého* (El crimen del otro, 1904), ktorá po tematickej aj formálnej stránke odpovedala tendenciám modernizmu. S týmto Quirogovým obdobím je pevne spätý aj Horaciov pobyt v pralese, v provincii Misiones, ktorý obohatil Quirogove poviedky o tému „zeme“. Tému prírody, zeme neponímal idealizovane. Zaujímal ho nevyrovnaný vzťah medzi prírodou a človekom, sila pralesa a samotný život v ňom. Prales bol pre Quirogu akousi paralelou samotného ľudského života. Quirogov pobyt v Misiones zanechal stopu na jeho živote, ale samozrejme aj v jeho tvorbe. V tomto období začal písať zaujímavú skupinu poviedok, v ktorých vystupovali zvieratá ako protagonisti alebo svedkovia určitých udalostí.[84]

[82] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.111-112
[83] Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista“. In Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: CEP, 1993. Str. 1194
(„Cree en un maestro – Poe, Maupassant, Kipling, Chejov – como en Dios mismo.“)
[84] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.112-114

V Quirogovej tvorbe spätej s Misiones sa zároveň začal postupne preukazovať odklon od modernistických a dekadentných princípov. Približne okolo roku 1908 Quiroga teda vstupuje do druhej etapy svojej tvorby, ktorú Lada Hazaiová charakterizuje nasledovne:

„V tejto fáze pozvoľna miznú charakteristické rysy modernistickej rétoriky s nádychom dekadentného manierizmu, viditeľné v starších textoch, a začína sa formovať Quirogov nový, vysoko účelný a vyvážený štýl, ku ktorému sa pomaly prepracovával už od vydania súboru *Zločin toho druhého*. Nový štýl sa vyznačoval väčšou formálnou, tematickou a lexikálnou striedmosťou a silnou realistickosťou.“[85]

Napriek tomu, že sú diela z tejto etapy technicky zvládnuté výborne, je v nich stále cítiť odstup rozprávača. Poviedkam chýba dostatočná životnosť a presvedčivosť. Tieto nedostatky Quiroga postupne vybrúsi. Smrť Quirogovej ženy v roku 1915 presunie Horacia do poslednej, podľa kritikov najvýraznejšej, etapy jeho tvorby. Smrť ďalšej blízkej osoby zanechá novú stopu na Quirogovej psychike a zároveň sa premietne aj do tém a motívov poviedok napísaných v tomto období (napríklad zbierka poviedok *Príbehy šialenstva lásky a smrti* (Cuentos de amor de locura y de muerte, 1917)). Do tejto poslednej etapy patrí teda aj Quirogov posledný súbor poviedok *Onen svet* (Más Allá, 1935) a dielo Vyhnanci (Los desterrados, 1926), ktoré vyznačuje výrazná intertextualita a jednotná syntagmatická štruktúra. Táto zbierka poviedok je považovaná za Quirogovo najzrelšie dielo. V tejto zbierke sa podarilo Quirogovi obsiahnuť celé svoje vnútro. Zvíťazil sám nad sebou, pretože sa mu podarilo oslobodiť v sebe hrôzu a tragiku (ktorá bola spôsobená všetkými tragickými udalosťami v jeho živote) a následne ju s odstupom literárne spracovať.[86] Toto oslobodenie bolo pre Quirogu určite veľkým víťazstvom, nakoľko sa mu tým podaril splniť jeden z bodov (objektivita autora-absolútna vláda nad materiálom), v ktorých podľa neho tkvie majstrovstvo písania poviedok: „ Nepíš, ak ťa ovláda emócia. Nechaj ju zomrieť a potom ju znovu oživ. Pokiaľ si ju schopný prežiť opäť takú, aká bola, prišiel si v umení do polovice cesty.“[87].

Zvyšné body Quirogovho *Desatora perfektného poviedkára* (Decálogo del perfecto cuentista, 1927) teoreticky dokladajú rysy uplatnené v Quirogových poviedkach. Napríklad v ňom nájdeme zdôvodnené, prečo vety v Horaciových textoch nie sú vôbec zdobené, ale viac-menej strohé a zároveň pôsobia intenzívne a efektívne. „Neadjektivizuj bez nutnosti. Nepotrebné budú všetky farebné vlečky, ktoré pripojíš slabému substantívu. Ak nájdeš to, ktoré je presné,

[85] Ibid, str. 115
[86] Ibid, str. 115-116
[87] Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista“. In Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: CEP, 1993. Str. 1194
(„No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.“)

iba ono bude mať jedinečnú farbu. Ale je treba ho nájsť.“ Alebo: „Ak chceš s presnosťou vyjadriť túto okolnosť: „Od rieky fúkal studený vietor“, nie sú v ľudskom jazyku iné slová, ako tie uvedené na jej vyjadrenie. Akonáhle si vlastník svojich slov, nezaťažuj sa pozorovaním či sú medzi sebou zhodné alebo rovnako znejúce.“[88]

Druhá aj tretia etapa Quirogovej tvorby je význačná tiahnutím k ekonómii naratívnych techník a fabule. Opisy postáv a prostredia sú krátke a funkčné, zbavené prehnanej dekoratívnosti. V poviedkach sa vyskytuje menej krutých scén, obsahuje menej prvkov vyvolávajúcich hrôzu, ale aj napriek tomu dokážu silno zapôsobiť na čitateľov a vyvolať v nich rôzne emócie. A práve tento nový minimalistický spôsob výstavby textu je jedným z dôvodov, pre ktorý je Quiroga označovaný za významného spolutvorcu modernej poviedky.[89]

Čo sa týka tematického plánu, v tvorbe Horacia Quirogy výrazne dominujú tri témy: smrť, láska a šialenstvo. Tieto témy sa zároveň najvýraznejšie, nejakým spôsobom, podieľali na vzniku dvojznačnej atmosféry a fantastického javu v Quirogových fantastických dielach. Tému šialenstva dokázal Quiroga zachytiť skvostne z dvoch dôvodov. Jedným z nich je, že šialenstvo poznal osobne. A druhý dôvod spočíva v tom, že bol Quiroga veľmi sčítaný v oblasti psychiatrie a psychológie. Aby vo svojich dielach vyobrazil šialenstvo dôveryhodne, navštevoval dokonca ústav pre duševne chorých a pozoroval tam správanie pacientov. Vo fantastických poviedkach sa šialenstvo alebo iné duševné poruchy objavujú v rôznych podobách (napríklad ako námesačnosť, halucinácie spôsobené vplyvom omamných látok, rozdvojením osobnosti,...). Rozdvojenie osobnosti Quiroga vyobrazoval nie len skrz prvok dvojníka, ale stvárňoval ho ako prítomnosť „iného“ ja v základnom Ja, za predpokladu, že má ľudská povaha dvojitú tvár. [90]

Téma smrti nebola pre Quirogu len obyčajná literárna téma, Quiroga bol smrťou posadnutý. Vzhľadom na tragické udalosti v jeho živote je oprávnené povedať, že mal Horacio na túto

[88] Quiroga, Horacio. „Decálogo del perfecto cuentista“. In Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: CEP, 1993. Str. 1194 („No adjetives 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.“) („Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: „Desde el río soplaba el viento frío“, no hay en lengua 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.“)

[89] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.117-118
[90] Ibid, str. 118-119

obsesiu právo. Zaujímavý poznatok týkajúci sa smrti ponúka Andrée Collard vo svojom článku (nazval ho „Smrť v poviedkach Horacia Quirogu“), keď hovorí, „že smrť [v Quirogových dielach] takmer nikdy nenastane ako následok nejakej bežnej, [ľudskej] choroby, a v prípade, že áno, tak táto smrť, ale nikdy nie je hlavnou témou poviedky.[91] Smrť sa ako prostriedok fantastickosti vyskytuje v Quirogových poviedkach vo viacerých variantách. Napríklad skrz stvárnenie života po smrti (poviedka *Onen svet* (Más allá)), ako záhadná smrť, ktorej príčina nie je jasná (*Perový vankúš* (El almohadón de plumas),alebo napríklad ako motív prízraku.[92]

Láska, ktorú vo svojich poviedkach Quiroga vyobrazuje je väčšinou špecifická, má prvky fetišizmu, morbídnosti, niekedy až nekrofílie. Láska je v Quirogových dielach vyobrazená v súlade so všeobecným modernistickým stvárnením tejto témy, ale v Horaciovom prípade, môžeme v jej podobách nájsť aj osobný vplyv.[9394]

Okrem týchto troch tém, sa v Quirogových textoch môžeme často stretnúť s vedeckými alebo vedecko-fantastickými témami, ktoré sa inšpirovali v technike, medicíne, psychiatrii a v rôznych dalších oblastiach. Quiroga sa neustále pohyboval medzi Buenos Aires – kde chodil do kina, čítal články o pokrokoch v technike, dokonca tam mal vlastné laboratórium- a pralesom, v ktorom žil samotárskym, primitívnym spôsobom života. Napríklad poviedka *Vampír* (El Vampiro) odráža jeho záujem o kinematografiu a fotografiu.[95] Napriek tomu, že bol Quiroga fascinovaný vedou, jeho túžba po poznaní neutlmila presadzovanie prítomnosti záhady v ľudskom živote, podporovanie imaginácie a fantázie v jeho dielach. Naopak sa mu týmto spojením podarilo vytvoriť originálne diela.[96]

Quiroga písal fantastické poviedky počas celej svojej tvorby, a preto ich nie je možné spútavať do celku s žiadnym časovo ohraničeným obdobím. Fantastickosť je v Quirogových poviedkach vyobrazená ako negatívna sila prenikajúca do priestoru každodennosti.[97]

---

[91] Collard, Andrée. La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga. In *Hispania*, Vol. 41, No. 3 (Sep., 1958), str. 278-281. [online]. [cit. 2018-05-04]. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/334808 >. Str. 278
(„Muy raramente la muerte sobreviene como consecuencia de una enfermedad corriente, y nunca e neste caso es el tema central.“)

[92] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.119
[93] Ibid, str. 120
[94] Horacio bol dvakrát ženatý s výrazne mladšími ženami, ku ktorým prechovával autoritatívny a mačistický postoj. Láska v Horaciovom intímnom živote mala zvláštnu podobu a možno práve preto zobrazoval lásku v tak špecifických modeloch aj vo svojich poviedkach.
[95] Bilbija, Ksenija. *Cuerpos textuales: metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Berkeley: Latinoamericana editores, 2001, str. 34-35
[96] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.121
[97] Ibid, str. 122

Obrovský vplyv na spôsob, akým stvárňuje Quiroga fantastickosť, na voľbu motívov a tém mal Edgar Allan Poe. Quiroga čítal poviedky E.A. Poea a popri ich čítaní sa zameriaval na štruktúru, ktorou sú napísané. Štruktúra Poeových poviedok spočíva v tom, že rozprávač nadhodí, opisuje určitý akt krutosti, pretože „skazenosť" je primitívnym základom ľudskej činnosti a načrtne tým kontrast medzi rozumom a nezmyslom, v ktorom sa preukáže iracionálnosť, privádzajúca zápletku, postavy k šialenstvu, ktoré môže následne viesť až k smrti. Dôsledkom tejto štruktúry je silná intenzita a koncentrácia, prítomná v poviedke od jej začiatku až po koniec. Vďaka tomuto spôsobu výstavby diela je autor schopný prevziať kontrolu nad čitateľom. Tento princíp Quiroga prevzal a uplatnil ho aj v niektorých svojich fantastických poviedkach, ktoré si v ďalšej časti práce detailnejšie predstavíme (napríklad poviedka *Vampír* a poviedka *Perový vankúš*). [98]

Postupne však Quiroga preberal aj iné vplyvy a obohatil tak tento prevzatý model o vlastné pojatie onoho „znepokojujúceho". Výrazný zlom spôsobu stvárňovania fantastickosti Quiroga predstavuje v roku 1917, keď vydáva zbierku *Príbehy šialenstva lásky a smrti.* Niektoré poviedky samozrejme ostávajú ešte stále ovplyvnené modernistickými východiskami a poeovským prvkom abnormality, hrôzy a morbídnosti. Iné naopak preukazujú, že sa Quiroga naučil lepšie spracovať strach a hrôzu a zároveň si uvedomil, že na to, aby dosiahol hrôzostrašný efekt nie je nutné hrôzu pomenúvať priamo, ale stačí len v malých náznakoch. Quiroga mení aj záver, poviedky už nekončia vyústením hrôzostrašnosti, ale hrôzu tesne pred jej vypuknutím Quiroga zadusí a vyvolá tak dvojznačnosť. Nový spôsob výstavby textov indikuje Quirogov prechod k modernému konceptu fantastickosti. Tento moderný koncept fantastickosti prepájajúci fantáziu s realitou, šialenstvo s pravdou a sen s skutočnosťou, sa v hispanoamerickej fantastickej literatúre rozšíril Quirogovou zásluhou. Nové fantastické príbehy vychádzajú z každodennosti, do reality zasahujú sny, halucinácie, šialenstvo a tým sa obyčajná realita mení. Fantastickosť namiesto odporu a hrôzy vyvoláva úzkosť a existenciálnu neistotu. Quiroga sa viac ako na rozprávanie príbehu sústredí na vytvorenie záhadnej atmosféry, nevysvetľuje podstatu záhad ani myšlienky postáv, pretože tým by fantastickosť zničil. Veľmi dôležitým znakom väčšiny poviedok, v ktorých je uplatnený moderný koncept fantastickosti je, že ich dej, udalosti a diskurz sú prezentované tak, že si je možné pri interpretácií vybrať racionálnosť a oný „znepokojujúci" moment, ktorý spôsobuje váhanie , zaradiť do reality. Je to možné, pretože samotné texty často ponúkajú indície naznačujúce duchovnú nerovnováhu postavy, tým pádom naznačujú, že môžeme príbeh

[98] GLANTZ, Margo. *Intervención y pretexto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. Cuadernos del Centro de estudios literarios. Str. 56-61

interpretovať ako psychotické nereálne rozprávanie. Táto nová fantastická poetika bola uplatnená napríklad v poviedke *Onen svet* (Más allá, 1925) alebo v poviedke *Podrezaná sliepka* (La gallina degollada, 1909).[99]

Ako posledné je potrebné doplniť, že ku všetkým vyššie zmieneným prostriedkom, ktorými Quiroga vyvoláva fantastickosť v jeho dielach, pripojuje ešte ďalšie špeciálne dva prostriedky: film a fotografiu. Film a fotografia ako prostriedok fantastickosti zasahujú rovnako do tematickej roviny ako do roviny naratívnych techník. Ako dôkaz môže slúžiť napríklad poviedka *Upír* (El vampiro) , takisto aj dielo *Onen svet.*[100]

V nasledujúcej časti tejto práce sa pokúsime využiť všetky vyššie uvedené informácie: hlavné rysy modernizmu, teórie fantastickosti, typické formálne a tematické znaky Quirogových diel a uplatniť ich v analýze štyroch vybraných fantastických poviedok. Čo sa týka výberu poviedok, snažili sme sa, aby boli v práci zastúpené texty, ktoré spadajú do rozličných etáp Quirogovej tvorby a zároveň aby preukazovali rozdielne koncepty fantastickosti.

[99] HAZAIOVÁ, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.122-126
[100] Ibid, str. 131-132

5.2. Analýza vybraných poviedok

5.2.1. *Perový vankúš* (El almohadón de pluma)

Poviedka *Perový vankúš* v sebe obsahuje veľa modernistických rysov a zároveň v nej Quiroga uplatňuje typické prvky fantastickej literatúry. Quiroga do tohto diela vkladá prvky morbídnosti, zároveň príbeh vyznačuje silná dramatickosť a prekvapivý záver. Prvé dva spomenuté prvky sú zreteľným dôkazom vplyvu Poea na Quirogu. Prekvapivý záver, ktorý vzbudzuje dvojznačnosť je už spätý s modernou koncepciou fantastickosti, ktorá pokladá váhanie čitateľa nad pravdivosťou javu za hlavný bod fantastickosti.

Príbeh tejto poviedky je rozprávaný neosobným rozprávačom, ktorý postupne predstavuje priebeh deja a obohacuje ho o podrobnosti vzťahu Alicie a Jordána- protagonistov diela. Alicia a Jordán sú mladomanželia. Po trojmesačnom manželstve začína Alicia chradnúť, zozačiatku sa zdá, že Alicia trpí na nejaké bežné ochorenie, nakoniec sa z toho vyvinie niečo dlhodobejšie. Doktori si Aliciin stav nevedia vysvetliť, týmto nevedomím doktorov Quiroga potvrdzuje vplyv modernizmu na jeho diela, reaguje tak na pozitivizmus. Ani veda nevie vysvetliť Aliciine chradnutie. Postupne je Alicia fyzicky veľmi vyčerpaná, už vôbec nevstáva z postele, trpí halucináciami, až nakoniec Alicia zomiera. Keď chce po jej smrti upratať slúžka jej lôžko, objavia v Aliciinom vankúši obrovský parazitický hmyz, ktorý Alicii postupne vysal všetku krv a tým ju zabil. Quiroga príbeh zakončuje strohým poznamenaním, že tento hmyz normálne parazituje na vtákoch, zvyčajne býva veľmi malý, ale občas môže narásť až do takýchto rozmerov. Nakoniec dodáva, že tomuto hmyzu veľmi chutí ľudská krv, a preto ich je možné niekedy nájsť v perových vankúšoch. Tento takzvaný efekt „poklopu“ je spojený s princípom fantastickosti, ktorý Quiroga v niektorých dielach uplatňoval. Namiesto toho aby text vyvrcholil hrôzostrašným zistením, Quiroga odsunie fantastický prvok, predostrie čitateľovi racionálne sa zdajúcu odpoveď a spôsobí tak v čitateľoch moment váhania. Je naozaj pravda, že Aliciu zabil hmyz alebo je za tým niečom viac? Už od prvej vety sa v texte rozvíjali dve naratívne roviny, ktorých kombinovanie a prelínanie vytvára v texte fantastickú dvojznačnosť. Nuž, my ako čitatelia môžeme buď prijať racionálne vysvetlenie alebo sa nechať uniesť svetom nadprirodzeného. My sa v tejto analýze určite vydáme ďalej, pretože text nám hneď od začiatku ponúka nadprirodzené riešenie. A to také, že je Jordán upír. Vampirizmus je veľmi častou literárnou témou fantastického žánru. Aj Tzvetan Todorov vo svojej teórií zaradzuje vampirizmus medzi hlavné fantatistcké témy. Quiroga už od samého začiatku poviedky rozhadzuje v texte náznaky o prítomnosti upíra.

Hneď prvá veta v texte naznačuje niečo zvláštne: „Její líbanky byly jako dlouhá zimnice.“.[101] Tento popis odporuje bežne zaužívanej predstave svadobnej cesty. Na dosiahnutí efektu hrôzy, chladu (typické princípy fantastickej literatúry) Quiroga pracuje postupne. Po nepríjemnej svadobnej ceste prichádza popis chladného výrazu Jordána, ktorý vždy odradil Aliciu od jej túžby po väčšej nežnosti v ich vzťahu. Ďalej prichádza popis ich veľkého domu, s bielymi vysokými stenami, s obrovskými mramorovými stĺpmi a sochami. Popis chladu a prázdnoty domu zároveň zobrazuje uzavretosť a citovú absenciu. Jordánov dom pripomína hrobku, v ktorej upíri prebývajú. S blížiacou sa Aliciinou smrťou, sa aj podoba hrobky zintenzívňuje, v dome je ticho, cez zatiahnuté závesy neprúdi do domu svetlo. Dom ako keby postupne pohlcoval Aliciin život.

Ich dom pôsobí rovnako chladne ako ich vzťah a Jordánova povaha. Jordán je vysoký a tvrdý chlap, neprejavujúci city – je prototyp postavy reprezentujúcej niečo „iné“, Celkový obraz dotvára aj postava Alicie: „Byla plavá, andělská a nesmělá [...]“.[102] Alicia je nežná, pasívna, túži po vášnivej láske a je dokonalým stelesnením krehkej ženy – obete upíra. Lada Hazaiová si všíma aj ďalší významotvorný rys postáv prepojený s muzikálnosťou. „Akusticky príjemné meno Alicia, ktoré konotuje jemnosť, sladkosť, nehu, a kakofonický Jordán, ktorý už pri vyslovení zaráža svojou zvláštnou tvrdosťou a výraznou ostrosťou.“[103] Muzikálnosť slov, textov je jedným z hlavných znakov modernizmu, príklad tohto rysu, okrem Hazaiovej poukázania na muzikálnosť mien, nachádzame aj v popise hluku Jordánovych krokov tlmených kobercom, vo vzťahu k absolútnemu tichu v dome.[104]

Ďalším náznakom toho, že je Jordán upír, je fakt, že Aliciin stav sa zhoršuje vždy v noci, ktorá je už oddávna spájaná s aktivitou upírov. „Alicia vyhasínala ve svém anemickém deliriu, které se odpoledne zhoršovalo, ale v prvních ranních hodinách vždy ustupovalo. Její nemoc během dne nepostupovala, ale každé ráno se Alicia probouzela zsinalá, téměřv bezvědomí.“[105]

Halucinácie, ktoré Aliciu sužujú a následný úpadok do delíria patria medzi najčastejšie využívané motívy fantastických textov. Alicia sa počas svojho delíria stále uprene pozerá na konkrétne miesto v spálni, počas jednej z halucinácií sa preľakne a vydesená kričí na Jordána. Keď Jordán vstúpi do izby, Aliciina hrôza sa ešte umocní, keď zbadá Jordána vykríkne od

[101] *Had, který se kouše do ocasu: výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008. Str. 262
[102] Ibid, str. 262
[103] Hazaiová, Lada. Skryté tváře fantastična. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, str.149
[104] *Had, který se kouše do ocasu: výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008. Str. 263
[105] Ibid, str. 263-264

desu. Jordán ju až po chvíli upokojí a presvedčí, že je to on.[106] Tento opis vykazuje, že Alicia sama stotožňuje Jordána so zlom, ktorý jej kradne život.

S blížiacim sa koncom príbehu, Quiroga nechá stúpať aj napätie, ktoré vyvrcholí v prekvapivý záver. Rovnakým spôsobom zachádza aj s dvojznačnosťou, ktorá v texte pretrváva, napriek tomu, že je smrť racionálne vysvetlená. Koexistencia dvoch svetov, ktoré sú si veľmi blízke, búranie hraníc medzi možným a skutočným, téma vampirizmu, prvky hrôzy. Jednoduché strohé, ale zároveň veľmi intenzívne a navzájom prepojené vety, hustota textu napriek tomu, že je veľmi krátky. To všetko robí túto poviedku fantastickou. Fantastická teória Tzvetana Todorova a Irène Bessièr , prvky modernizmu, Quirogovo *Desatoro.* Všetky tieto teoretické úvahy sú v tejto poviedke premenené na prax.

[106] *Had, který se kouše do ocasu: výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008. Str.263

5.2.2. *Na onom svete* (Más allá)

Poviedka *Na onom svete* (Más allá) patrí do Quirogovho posledného poviedkového súboru s rovnakým názvom *Onen Svet* (Más Allá), ktorý vyšiel v roku 1935. Táto poviedka už patrí medzi texty, v ktorých Quiroga vyobrazoval omnoho menej kruté scény a prvky hrôzy. Napriek tomu, že sa v tejto poviedke nevyskytujú priam hrôzu naháňajúce prvky, dokáže táto poviedka čitateľom otriasť a vytvoriť v ňom vnútorné hnutie. Táto poviedka patrí do tretej etapy Quirogovej tvorby, v ktorej najčastejšie pracoval s témami lásky, smrti a šialenstvá. Téma lásky a smrti je v tejto poviedke rozhodne zastúpená.

Ana María Barrenechea vo svojej teórií o fantastickej literatúre tvrdí, že sa dielo stane fantastickým, keď sa v diele preukáže problém, ktorý spočíva v kontraste medzi svetom prirodzeným a svetom neprirodzeným. Tento kontrastný problém je v poviedke *Na onom svete* zastúpený. Táto poviedka začína v reálnom svete, hlasom protagonistky, ktorá sa sťažuje na krutosť svojich rodičov, ktorí jej zakazujú stretávať sa so svojim milovaným. „Rodiče byli rozhodně proti, abych s ním chodila, a zacházeli se mnou velmi krutě. Poslední dny mě ani nenechali vyjít ze dveří. Předtím jsem ho vídala alespoň chvilku, jak stál na rohu a od rána na mne čekal. Potom ani to ne!“[107] V tomto krátkom popise je vystihnutý vzťah rodičov so svojou dcérou, chcú ju kontrolovať, nechápu ju. Správajú sa k nej kruto. Krutosť je jedným z motívov, ktoré Quiroga využíva vo svojich fantastických dielach. A zároveň tento úvodný popis krásne preukazuje ako Poe ovplyvnil Quirogu. Diela Poea vždy začínajú aktom krutosti, z ktorého potom pramené hutnosť celého textu. Quiroga tento jeho model prijal a vyobrazuje tu krutosť rodičov, ktorí zabraňujú dcére v šťastí. Maximálnu krutosť vidíme v slovách protagonistkinho otca, keď hovorí: „Matka se mýli. Chtěla říct, že ona a já – slyšíš dobře? – tě radéji uvidíme mrtvou než v náručí toho muže. A už o tom nechci slyšet ani slovo.“[108] V tomto krutom vyjadrení, môžeme zároveň vidieť prvok patriarchátu, ktorý bol jednou z historicky etablovaných noriem, voči ktorým moderná spoločnosť bojovala. Napriek tomu nie je dobré v tomto prípade povedať, že sa tento rys prejavil aj u Quirogu, nakoľko je známe, že on vo svojom osobnom živote patriarchálny štýl presadzoval.

Protagonistkin otec si zrejme neuvedomil silu svojich slov, pre neho bol výrok o smrti len obyčajným výrokom pod nátlakom emócií. Ale jeho dcéra sa po ich vypočutí naozaj rozhodla spáchať samovraždu. Vplyv Poeovej výstavby textov je v tomto momente opäť prítomný. Krutosť spôsobí iracionálny čin. Protagonistka sa však zachová egoisticky, keď sa rozhodne

[107] *Had, který se kouše do ocasu: výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Brno: Host, 2008. Str.265
[108] Ibid, str. 265

zomrieť spolu so svojím priateľom a nie sama. . „Bylo lepší zemřít, ano, zemřít spolu.“[109] Samovraždou milencov by sme z pohľadu Poeovej výstavby textu mohli poviedku ukončiť. Ale Horacio Quiroga bol už v období tvorby tejto poviedky ovplyvnený moderným pojatím fantastickosti, a preto poviedka smrťou protagonistov nekončí. Po ich samovražde sa naopak začína nový život. Kompozične Quiroga tento nový život oddeľuje novou kapitolou. Až po ich samovraždu sme sa nachádzali v reálnom svete. Neskôr, keď sa prebudia zo samovraždy a uvidia ich mŕtve telá, si my čitatelia uvedomíme, že sa história presunula do neprirodzeného sveta. S týmto rozdvojením svetov a nášho nevedomia o tom aký je medzi nimi vzťah, prichádza fantastickosť tejto poviedky, ktorú môžeme prepojiť s teóriou Any Maríe Barrenecheovej. Fantastický element neistoty umocňujú určité znaky:

Milenci sa v neprirodzenom svete správajú ako normálne osoby v prirodzenom svete. Neprirodzený svet sa vytvára slovami, myšlienkami a obrazmi typickými pre prirodzený svet. Táto výmena rolí je podľa Bessiéerovej ďalší znak fantastickosti.

Ďalším znakom fantastickosti je, že milenci, z ich uhľa pohľadu neprirodzeného sveta pozorujú a komentujú udalosti v prirodzenom svete. Hoci vidia smútok a bezútešnosť ich rodín, tieto silné pocity k ním nemôžu prísť. Môžu ich sledovať, ale nemôžu ich cítiť.

Ďalším rysom fantastickosti tohto diela je veľmi časté použitie imperfekta, ktorý podľa Todorova podporuje atmosféru neistoty.

Láska medzi milencami sa po trojmesačnom vzťahu v inom svete mení, chladne , a oni opäť hľadajú útechu v smrti, chcú prejsť ešte do ďalšieho sveta, kde sa im už snáď podarí nájsť šťastie.

Je dôležité poznamenať, že je táto poviedka výborne spracovaná. Teoretické východiská, ktoré Quiroga vyslovil vo svojom *Desatere* sa tu odzrkadľujú. V texte nie je ani jedlo slovo navyše, text pôsobí ucelene, Quiroga od začiatku vedel kam budú postavy smerovať. Okrem výrazných fantastických rysov, sa v nej objavujú aj znaky modernizmu a dekadencie.

[109] Ibid. str. 266

5.2.3. *Upír* (El vampiro)

Quirogova poviedka *Upír* (El vampiro) takisto preukazuje veľa modernistických a fantastických znakov. Keď na túto poviedku aplikujeme typológiu fantastickej literatúry navrhnutú Anou Maríou Barrenecheovou, je táto poviedka jednoznačne fantastická, pretože preukazuje problematiku kontrastu medzi prirodzeným a neprirodzeným, normálnym a abnormálnym. Počas celého textu nevieme, v ktorom z týchto dvoch svetov sa pohybujeme, v texte je prítomná neustála zmes normálneho a prirodzeného s abnormálnym a neprirodzeným. Táto neistota sa textom nesie až do jeho záveru, napriek tomu sa ani po skončení poviedky nevyrieši. V ďalšom odstavci si detailnejšie preukážeme fantastické prvky prítomné v tejto poviedke a zároveň si preukážeme vplyv štruktúry poviedok razenej E.A. Poeom, pretože je v tejto poviedke prítomný.

Rozprávač a protagonista tohto textu, právnik Rhode, zostáva vo veľkej časti textu pasívny. Po kinematografickom opise jednej hrôzostrašnej a zvrátenej scény sa zameranie čitateľa presmeruje na udalosti vysvetľované Rogeliom Castelarom, ktorého postavu môžeme charakterizovať ako upíra alebo blázna. Neskôr je neúspešné riešenie záhady prítomnej v poviedke rozprávané znovu Rhodeom.

Čo sa týka obsahu textu, Quiroga nám opäť ponúka na malom intenzívnom priestore nezdobené, dvojznačné vety. Právnik Rhode rozpráva anonymnej audiencii o svojom podivnom stretnutí s upírom, ktorýsa volá Rogelio Castelar. Skrz rozprávanie Rhodea vidíme Castelara ako vlečie telo nejakej ženy povedľa spálenej rakve. Rhode sa s ním začne rozprávať, Castelar mu vysvetľuje čo sa stalo. Rozpráva mu príbeh o tom, ako hľadal svoju ženu v ruinách jeho spáleného domu. Namiesto nájdenia svojej ženy, objaví jeho slúžku, mŕtvu. Zároveň nájde aj mačku. Na konci príbehu sa Rhodes rozlúči a prehlási, že je Castellar upír, ktorý je už teraz vyliečený.

Problematiku kontrastu medzi normálnym a abnormálnym Quiroga v texte dosahuje použitím viacerých techník fantastickosti. Poviedka začína predstavením právnika – rozprávača.[110] Právnik Rhode je súčasťou skutočného sveta, jeho práca bola ako keby jeden z prvkov, ktoré odkazujú na klasický skutočný svet. Potom nás však donúti pochybovať o tom, či sa naozaj nachádzame v reálnom, prirodzenom svete, Rhodeov výrok: „Es un caso, bastante raro por aquí, de vampirismo.“ („ Jedná sa o prípad, celkom zvláštny, vampirizmu.“). Slovo

[110] QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: CEP, 1993. Str. 472

vampirizmus odkazuje na neprirodzený, abnormálny svet. Túto polemiku posiluje aj opis Rogelia Castelara slovami Rhodea ako blázna s pekelne červenými očami (možná narážka na vampirizmus).[111] Quiroga znovu pracuje s typicky fantastickými motívmi šialenstva a vampirizmu. Poviedka sa posúva ako keby do iného sveta, keď začína Castelar rozprávať svoj príbeh. Castelar v rozprávaní vysloví vetu: „Cuando yo llegué...allá, mi mujer...“ („Keď som prišiel...tam, moja žena...“)[112], samotné slovo „allá“ (niekde inde) odkazuje na onen iný svet. Tento prerušovaný, mätúci Castelarov výrok , rovnako ako jeho vyobrazovanie ako upíra, nás privádza k myšlienkam o tom, že Castelar žije v abnormálnom, neprirodzenom svete. Napriek tomu nie je jasné, či sa odkazuje na prirodzený alebo neprirodzený svet. Zmätok čitateľa, ktorý je pozastavený vo váhaní , sa zmocní, keď upír alebo blázon Castelar opakovane používa slovo šialenstvo, blázon na to aby popísal udalosti a osoby prítomné počas toho ako hľadal svoju ženu.[113] Poviedka sa tak zahráva s ľudskými kategóriami šialenstva a stabilným mentálnym zdravím. Táto hra zároveň potvrdzuje, že sa poviedka zaujíma aj o hľadanie limitov jednotlivcov ohraničených kultúrou, čo takisto predstavuje jeden z prvkov fantastickosti.

Všetko čo sa doposiaľ v poviedke odohralo spôsobuje narušenie poriadku vecí na tomto svete. Ono nereálne je prezentované ako reálne a reálne ako nereálne. V časti poviedky, v ktorej rozpráva Castelar, sú použité slová a obrazy typické pre náš normálny svet a tak sa spôsobuje ešte väčší chaos. Niekto, kto sa nám zdá zvláštny, patriaci do iného sveta používa slová, ktoré sú nám blízke. Napríklad: „por todos los santos!“ („pri všetkých svätých!“)

Koniec poviedky opäť pôsobí mätúco, pretože najskôr ponúkne racionálne vysvetlenie, že je Castelar blázon, ktorý je už ale vyliečený a hneď na to sa zmätok vráti, pretože Rhode ho opäť označuje za upíra. Takýto otvorený záver je príznačným prvkom fantastického žánru, pretože vlastne neponúkne žiadne správne riešenie. Pochybnosť ostáva prítomná. Takže je Castelar buď blázon alebo smutný upír, ktorý stratil svoju lásku.

Okrem fantastických motívov, môžeme v tejto poviedke nájsť aj prvky modernizmu. Ako sme si uviedli v kapitole o postupoch, témach a prvkoch Quirogovej tvorby, Horacio bol veľmi inšpirovaný technikou, zaujímal sa o jej novinky v technológií a následne ich prenášal do literatúry. Úvodný opis v tejto poviedky a následne aj popis, kde Castelar hľadá svoju ženu zanechávajú kinematografický dojem. Sleď udalostí prezentovaná v krátkych vetách pôsobí

[111] Ibid, str. 472
[112] Ibid, str. 472
[113] Ibid, str. 472

ako jednotlivé strihy filmu. Napriek tomu, že je poviedka veľmi krátka, Quiroga v nej dokonale vytvorí intenzívne pocity hrôzy, túto výstavbu prebral od Poea. Prvotná scéna, v ktorej nachádzame Rogelia Castelara ťahať mŕtve telo ženy povedľa spálenej truhly reprezentuje moment krutosti a perverznosti. Motívy často vyobrazované modernistami. Táto hrôzostrašná atmosféra sa v texte nesie od začiatku až po koniec. Iracionálne činy sa takisto často opakujú. Moment kedy so sebou Castelar ťahá mŕtvolu slúžky počas hľadania svojej ženy je dostatočne iracionálny.[114] Iracionálnosť a perverzita činov tak prispieva k atmosfére šialenstva, hrôzy a neistoty, ktorú čitateľ cíti.

[114] Ibid, str. 473

6. Záver

Štruktúru tejto práce, ktorú sme si stanovili v Úvode sa nám podarilo dodržať. Prácu sme rozdelili do dvoch častí , na časť teoretickú a praktickú. V teoretickej časti sme si vymedzili čo je to to modernizmus a aké sú jeho hlavné znaky. Ďalej sme si detailne predstavili tri teórie fantastickej literatúry. V časti praktickej sme sa zamerali na konkrétne rysy poviedok Horacia Quiroga a následne ich využili pri analýze konkrétnych fantastických poviedok. Zároveň sa nám v analýze poviedok podarilo uplatniť myšlienky vyššie spomenutých fantastických teórií. Otázka čo činí tieto poviedky fantastickými sa nám teda vďaka týmto teóriám podarila zodpovedať. Napriek tomu, že je každá poviedka iná a jedinečná, je ich možné prepojiť a nájsť v nich spoločné rysy.

Résumé

Cieľom tejto bakalárskej práce bolo zaoberať sa fantastickými poviedkami hispanoamerického spisovateľa Horacia Quiroga. Quiroga počas svojej tvorby napísal veľké množstvo fantastických poviedok, my sme si vybrali na podrobnú analýzu tri z nich. V úvode práce sme si stanovili základnú otázku, na ktorú chceme nájsť v práci odpoveď.

Našu prácu sme rozdelili na päť kapitol, ktorých obsah si v krátkosti zhrnieme.

Úvodom sme si predstavili v krátkosti život Horacia Quiroga, dôraz sme kládli na tragické momenty v jeho živote, pretože, ako sme neskôr pri analýze poviedok videli, sa tragickosť jeho života premenila na literárnu tému smrti v jeho dielach. V ďalšej kapitole sme si predstavili obdobie modernizmu, v ktorom Quiroga žil. Modernistické východiská ovplyvnili Quirogovu tvorbu najmä v tematickej a naratívnej oblasti.

V štvrtej kapitole sme sa presunuli k teóriám fantastickej literatúry. Konkrétne sme sa zameriavali na vymedzenie pojmu fantastickosť a na to, ako sa tento pojem časovo vyvíjal. Detailne sme si predstavili tri fantastické teórie. Táto kapitola je pre našu prácu veľmi dôležitá, pretože sme vďaka nej dokázali pochopiť v čom spočíva fantastickosť poviedok Horacia Quiroga.

V piatej kapitole sme sa dostali k samotným fantastickým poviedkam Horacia Quiroga. Najskôr sme si predstavili etapy jeho tvorby, jeho inšpirácie, naratívne postupy a témy, ktoré využíval v jeho fantastických poviedkach. Následne sme sa presunuli k analýze vybraných diel, sledovali sme či sú v nich skutočne uplatnené vyššie spomenuté rysy, ale hlavne sme sa snažili zistiť prečo sú tieto poviedky označované za fantastické. Ako výsledok analýzy môžeme uviesť, že Quirogove poviedky naozaj fantastické sú, pretože sú v nich dokonale uplatnené viaceré z fantastických teórií. V poviedkach je vidieť Quirogov osobnostný vývoj. Vo svojich raných fantastických dielach pracoval hlavne s prvkami hrôzy a strachu, ktoré prebral od Edgara Allana Poea. Postupom času však svoje poviedky obohatil o moderné videnie fantastickosti, ktoré sa viac ako na vyvolanie strachu, sústredí na vyvolanie neistoty v čitateľoch. Nami analyzované poviedky dokonale preukazujú túto syntézu, nachádzame v nich prvky vyvolávajúce hrôzu, ale zároveň všetky vyvolávajú pocit neistoty a pochýb. Na záver sme stručne zhrnuli výsledky práce.

Napriek tomu, že ohlasy na Quirogove fantastické poviedky neboli vždy len pozitívne, nemôžeme tvrdiť, že nebol dobrý spisovateľ. Práve naopak, bol výborný autor, ktorý svojimi

dielami a teoretickými úvahami dopomohol rozvoju modernistickej poviedky a ovplyvnil tak mnoho ďalších autorov. Quirogova tvorba je syntézou modernizmu, dekadencie, avantgardy a zároveň je veľmi osobná.

Resumen

Esta tesis de diplomatura se ocupa de los cuentos fantásticos del escritor hispanoamericano Horacio Quiroga. Quiroga durante su vida escribió gran cantidad de cuentos fantásticos. Nosotros hemos elegido para el análisis tres de ellos. Al empezar, nos hemos puesto una pregunta básica a la que queremos encontrar respuesta en el trabajo.

Esta tesis se ha dividido en cinco capítulos y su contenido se va a resumir en breve.

Primero se ha presentado en breve la vida de Horacio Quiroga . Nos hemos enfocado en los momentos trágicos de su vida porque, como hemos visto después, lo trágico de su vida se convertió en un tema literal de la muerte en sus obras. Luego, en el otro capítulo, nos hemos presentado la época del modernismo en la que Quiroga vivió. La obra literaria de Quiroga, sobre todo en el plano temático y narrativo , era influida por las ideas modernistas.

En el cuarto capítulo nos hemos movido hacia las teorías de la literatura fantástica. Concretamente nos enfocamos en la definición de lo fantástico y miramos cómo se ha desarrollado este término con la ida del tiempo. Detalladamente nos hemos presentado tres teorías fantásticas. Este capítulo es muy importante para nuestro trabajo porque gracias a él hemos entendido en qué consiste lo fantástico de los cuentos de Horacio Quiroga.

El quinto capítulo se dedica ya a los cuentos fantásticos de Horacio Quiroga. Como primero, nos hemos presentado las etapas de su creación literaria, sus inspiraciones, los procedimientos narrativos y los temas utilizados en sus cuentos fantásticos. Continuamos con el análisis de los cuentos concretos. Hemos observado si realmente están en ellos los rasgos mencionados anteriormente, pero sobre todo hemos tratado de averiguar por qué están esos cuentos denominados como fantásticos. Como el resultado del análisis podemos decir que los cuentos de Quiroga son realmente fantásticos porque se ven en ellos vario rasgos de las teorías fantásticas. En los cuentos podemos ver también el desarrollo personal de Quiroga. En sus obras tempranas Quiroga trabajó sobre todo con los elementos del horror y miedo, inspirado por Edgar Allan Poe. Con el paso del tiempo añadió a sus cuentos la visión modernista que trabaja más con el momento de incertidubre de los lectores que con la provocación del miedo. Los cuentos que hemos analizado demuestran perfectamente esta síntesis. Encontramos en ellos elementos que provocan el miedo, pero al mismo tiempo provocan incertidumbre y dudas. En la conclusión se han resumido los resultados del trabajo.

Aunque las reacciones y opiniones sobre los cuentos fantásticos de Quiroga no eran siempre positivas, no se puede decir que era un escritor malo. Al contrario, era un escritor perfecto que ha inspirado a muchos otros escritores con sus obras y trabajos teoréticos. La obra de Quiroga es una síntesis del modernismo, decadencia, vanguardias y al mismo tiempo es muy personal.

Bibliografia

Primárna literatúra:

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid: CEP, 1993. ISBN 84-88344-01-5.

Sekundárna literatúra:

ALAZRAKI, Jaime a David ROAS. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, c2001. Bibliotheca philologica. Lecturas. ISBN 84-7635-453-3.

BARRENECHEA, Ana María, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamerciana*, 1972, núm. 80, p. 391-403, [online], Dostupné na : <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>. Str. 392-393

BILBIJA, Ksenija. *Cuerpos textuales: metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Berkeley: Latinoamericana editores, 2001. ISBN 0-9704923-7-5.

COLLARD, Andrée. La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga. In *Hispania*, Vol. 41, No. 3 (Sep., 1958), str. 278-281. [online]. [cit. 2018-05-04]. Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/334808 >. Str. 278

GLANTZ, Margo. *Intervención y pretexto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. Cuadernos del Centro de estudios literarios. ISBN 968-58-2779-6.

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Alianza Universidad Textos. ISBN 84-206-2629-5.

Had, který se kouše do ocasu: výbor hispanoamerických fantastických povídek. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-264-0.

HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2007. ISBN 978-80-73-08-178-2.

HOUSKOVÁ, Anna a Vladimír SVATOŇ. *Konec a počátek: literatura na přelomu dvou staletí*. V Praze: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7308-437-0.

LITVAK, Lily. *El modernismo*. Reimpr. Madrid: Taurus, 1991. El escritor y la crítica. ISBN 84-306-2081-8.

MORA, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Lima: Latinoamericana editores, 1996. ISBN 0-9640795-4-2.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica México:* Premia editora de libros, s.a. 1980. ISBN 968-434-133-4