

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ**

Španělština

Monika Zrůstová

Povídková tvorba Juana Carlose Onettiho z let 1933-1950

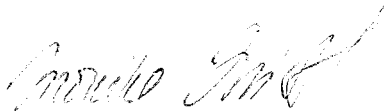
Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

Diplomová práce

Praha 2005

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

V Praze dne
5.1. 2006

.....


Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala paní docentce Hedvicě Vydrové za odborné vedení, trpělivý přístup a čas, který mi věnovala během vzniku této práce.

OBSAH

I. ÚVOD	1
1. JUAN CARLOS ONETTI VE SVÉ DOBĚ	7
2. SUBJEKTIVISMUS JUANA CARLOSE ONETTIHO	11
II. RODÍCÍ SE POETIKA VYPRÁVĚNÍ	17
1. TYPOLOGIE ONETTIHO POSTAV	23
a) Postava jako pasivní příjemce svého osudu	25
b) Postava jako tulák	28
c) Postava jako snílek	30
d) Postava ženy	32
2. ONETTIHO VYPRAVĚČ	35
3. SVĚT JAKO ZMENŠENÝ PROSTOR	41
III. TÉMATICKÝ PLÁN POVÍDEK	49
1. ČLOVĚK VE VZTAHU K PLYNOUCÍMU ČASU	49
2. FUNKCE SNU: OD VYJÁDRĚNÍ NESPOKOJENOSTI KE SNAZE O PŘESAHOVÁNÍ DO REALITY	54
IV. JEDNOTLIVÉ POVÍDKY Z LET 1933-1950	57
V. ONETTI VE VZTAHU KE ČTENÁŘI	72
1. VIZUALIZACE POSTAVY	73
2. VYPRAVĚČ A JEHO VZTAH KE ČTENÁŘI	77
3. FUNKCE POSTAV	79
4. METAFIKCE A POVÍDKA USKUTEČNĚNÝ SEN	80
5. ČTENÍ JAKO VYTVÁŘENÍ VZTAHŮ MEZI TEXTY	82
VI. ZÁVĚR	84
VII. RESUMEN	88
VIII. BIBLIOGRAFIE	93
IX. SEZNAM POVÍDEK Z LET 1933-1950	96

I. ÚVOD

V roce 1933 bylo Juanu Carlosovi Onettimu dvacet čtyři let a právě mu vyšla jeho první povídka, Napříč Květnovou třídou (*Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*). A právě mezi lety 1933 a 1950, zatímco vycházely jeho první romány *Jáma* (*El pozo*, 1939), *Země nikoho* (*Tierra de nadie*, 1941), *Pro tuto noc* (*Para esta noche*, 1943) a *Krátký život* (*La vida breve*, 1950), napsal Onetti několik povídek, které budou tématem mé diplomové práce. Tato krátká vyprávění nastolují celý jeden svět plný nedorozumění, ve kterém se postavy pohybují jakoby proti své vůli, lapené v nešchopnosti komunikace, osamoceny, bez možnosti změny. Realita, ve které žijí a která je obklopuje, je pro ně natolik nedostatečná a skličující, že od počátku unikají do nového světa prostřednictvím snění, čímž se snaží zbavit pocitu ztroskotání, neúspěchu a marnosti. Mnohdy se snaží toto snění přenést do reality, snaží se změnit chod času a sami smazávají hranici mezi světem představ a světem každodenního života. Toto úsilí ale většinou vede k dalšímu zmaru, někdy dokonce k smrti.

Když Juan Carlos Onetti přebíral v roce 1981 cenu za literaturu Miguel de Cervantes za rok 1980, neodpustil si nevzpomenout na nepříliš slavné začátky své literární dráhy. Jeho povídky končily většinou mezi finalisty, respektive chronicky na druhém místě všech soutěží. Až do poloviny šedesátých let patřil mezi autory, kteří byli známí jen omezenému počtu svých obdivovatelů převážně v rodném Montevideu, i když většinu své tvorby vydal v Buenos Aires. Jeho knihy se neprodávaly, nebyl tedy důvod je znovu vydávat. Carlos Fuentes vydal v roce 1969 esej¹, který je možné považovat za

¹ FUENTES, C., *La nueva novela latinoamericana*, México: Mortiz, 1969

opravdový manifest dnes již světoznámého boomu nové hispanoamerické literatury. I když se v něm objevují dvě jména uruguayské literatury, Horacio Quiroga a Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti není zařazen. Kritikou zůstával nedoceněn a do proudu nové hispanoamerické prózy byl zařazen až zpětně.

Onetti musel počkat až do roku 1970, kdy mu v Mexiku vyšly *Obras completas*, aby se jeho tvorba dočkala širšího rozptylu po hispánském světě. I když byl Onettiho přínos rozvoji nové hispanoamerické literatury jasně vidět již v jeho raném díle *Jáma* (1939), více pak v mistrovském díle *Krátký život* (1950) a stvrdil se definitivně vydáním románů *Loděnice* (*El astillero*, 1961) a *Sběrač mrtvol* (*Juntacadáveres*, 1964), uznání jeho kvalit bylo opožděné. Snad to bylo tím, že dával přednost subjektivní realitě, znepokojující a nestabilní, neuchopitelné rozumem, nebo tím, že jeho příběhy byly nejednoznačné, jeho vyprávěcí techniky i jazyk se vzpíraly normativnímu vkusu a že se vymykal naturalistickým a sociologickým tendencím, kde převažovala rozumová analýza lidských nálad a stavů mysli.

Situace se začala měnit v roce 1973, kdy obdržel cenu Institutu hispánské kultury² v Madridu, při jejímž přebírání představil svou tvorbu. Tato pocta vedla k publikaci rozsáhlého čísla *Cuadernos Hispanoamericanos*, které obsahuje 750 stran kritických i literárních svědectví od šedesáti čtyř autorů.

V roce 1974 utřžil Onetti velkou ránu, byl totiž diktátorským režimem na několik měsíců uvězněn za svou účast v porotě, která udělila cenu týdeníku *Marcha* povídce „El guardaespaldas“ spisovatele Nelsona Marry (ten sám ve vězení strávil několik let). Hned poté byl týdeník uzavřen a Onetti, se svou čtvrtou ženou Dolly

² Instituto de Cultura Hispánica

Muhrovou, opustil Uruguay a našel nové útočiště v Madridu, kde žil až do své smrti v roce 1994.

Pro docenění jeho osobnosti je exil úspěšné období. Je překládán, jsou mu udělovány ceny a pocty, jeho tvorba proniká do zahraničí. Španělská nakladatelství jeho tvorbu vydávají ve velkých nákladech pro cílovou skupinu čtenářů, jejichž estetické vnímání bylo obohaceno novou, mladou vlnou spisovatelů. Ti se s vervou snaží o docenění předcházejících generací latinskoamerických spisovatelů a Onettiho v podstatě objevují.

Vedle románů Onetti od začátku své tvorby tvořil i jiný cyklus, snad méně ambiciózní, nicméně stejně odkazující k jeho světu, s těmi samými otázkami a pochybnostmi. Tématicky, strukturně i rozsahově odpovídající povídkovému žánru a zároveň dokládající obrovskou vnitřní soudržnost celého díla. Obsahuje totiž rysy, které se stanou typickými pro celou tvorbu Juana Carlose Onettiho, jako například volnou asociaci vzpomínek, jejich evokaci a s nimi spojená přání a tužby osamocенého obyvatele velkého města, objevuje se zde první snílek, který se potácí ve svých představách a sní o tom, že je, nebo bude někým jiným; nebo se ve vzpomínkách vrací do ztraceného ráje mládí a dospívání. K tomu se pojí časoprostorová roztržitost, protiklad nevinnosti mládí a dospělé vyžralosti, výrazná adjektivizace a simultánnost časových rovin.

Poprvé se tady setkáváme se samotářem, který není schopen komunikovat s ostatními, který si uvědomuje problematiku obtížné sdělitelnosti lidského prožitku. Onettiho postavy se od začátku snaží poznat sebe sama: „...ne ze zvědavosti, nebo ze snahy o vylepšení ani z žádné podobné hlouposti (...) ale jakmile si to člověk vezme do hlavy, tak nesvede nic jiného, než přecházet po předsáli; bylo ztrátou

času celou dobu mluvit o něčem, co nemůže být sděleno. (...) Pak někdy přijde okamžik štěstí, nepozornosti, ve kterém se člověk najde; nezná se, ale cítí se.“³

Již povídky z našeho období, které jsme vymezili vydáním první z nich v roce 1933 a vydáním mistrovského díla *Krátký život* v roce 1950, jsou otevřené, plné relativity a jejich vyznění je mnohdy nejednoznačné. Ubíhají pomalu, bez zvrátů a jasných předělů. Společným tématem celé Onettiho tvorby, mnohdy schovaným za jiná, je hledání integrity a identity lidské osobnosti. V tomto případě tedy nejde o hledání identity národní, tolik typické pro oblast Río de la Plata té doby. Onetti hledá identitu osobní, niterní, čistě subjektivní. Jeho snaha je oproštěna jak od didaktických tendencí, tak od naivního idealismu. Hledá identitu člověka (každého člověka), jehož údělem se stalo velkoměsto, bez snahy o sociologickou sondu do života lidí v Montevideu nebo Buenos Aires. Město tady nemá regionální charakter, je to každé město, syntéza všech velkých měst na světě. Tomuto hledání identity dal navíc specifický estetický charakter jakési cesty. Postavy Juana Carlose Onettiho se potácejí bez jasného cíle skrz jeho fikci a čekají na zjevení nějakého smyslu nebo alespoň nějakého znamení. V tomto čekání si krátí dobu sněním, vzpomínáním a fantazírováním, jako kdyby v nich bylo obsažené řešení jejich existenciální úzkosti. Za zřejmým zoufalstvím mnoha postav se ale

³ „...ni por curiosidad ni por afán de perfeccionarse y tanta otra estupidez. (...) Pero cuando uno se propone esto, no logra más que pasarse por la antecámara; todo era tiempo perdido hablar sobre una cosa que no puede ser dicha. (...) A veces llega un momento de desgracia, de descuido, en que uno se encuentra a sí mismo; no se conoce, pero se siente.“ ONETTI, J.C., in: *Juan Carlos Onetti, Premio de literatura en la lengua castellana „Miguel de Cervantes“ 1980*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, str. 21

skrývá obrovská životní síla, která je žene k překonávání svých vlastních možností. Postavy se nechtějí smířit se svým osudem, s větším či menším úsilím se snaží změnit svůj svět.

Jsem si vědoma, že nelze stanovit jasný mezník v díle, pro které je tolik typické opakované přepracovávání témat, stejná vyprávěcí technika, použití stejných postav v různých časových rovinách a z různých úhlů pohledů. Onetti své dílo od začátku stavěl jako ságu, tvořil svět sám pro sebe. Vymezil postavy a jejich vztah k prostředí, nejprve obecně, jako představitele všech lidí, mnohdy anonymní nebo alespoň matně definované, poté jim dal jasnější obrysy a začal jasněji propracovávat jejich psychologickou charakteristiku. V roce 1949 pak v povídce *Dům na písku* (*La casa en la arena*, 1949) nastínil nový prostor –rozpoznatelný již v povídce *Uskutečněný sen* (*Un sueño realizado*, 1941, česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987) - město, které vznikne v románu *Krátký život* o rok později v představivosti jedné z postav, Brausena. Onetti si tak zcela záměrně nepřivlastňuje otcovství, aby mohl město pozorovat s větší vzdáleností, objektivněji. Prostor se stává další určující postavou, přičemž čtenář se účastní tohoto stvoření, je totiž projekcí naší vlastní reality a našeho vlastního pekla, ze kterého nejsme schopni uniknout. Reprezentuje tak nicotu vyplývající z morálního i fyzického úpadku člověka a je v ní obsažena frustrace.⁴ Tím ukotvil postavy, které se vyznačují vytržením z tradic a mytologie do prostoru, který mohl znamenat vykoupení a sám se potom stal prostorem mytologickým. Od té doby se veškerá spisovatelova snaha upne na vytvoření autonomního světa, zmenšeného prostoru

⁴ Čerpáno z MARRA, Nelson, „Santa María, ciudad-mito“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1968

s omezeným počtem postav, ve kterém budou zachyceny celosvětově platné aspekty života moderního člověka v dnešní společnosti.

Ságy se sice většinou točí kolem života jedné rodiny a čas bývá zpracován lineárně, to nám ale nebrání tomuto srovnání. V díle Juana Carlose Onettiho je onou rodinou celé lidstvo a čas se jakoby zastavil, klouže po jedincích, kteří žijí své šedivé, obyčejné životy, často s tragickým osudem. Životy postav můžeme pozorovat v jakési skleněné kouli, jejich osudy se sice rozvíjejí, jsou ale předem vymezeny hranicemi, které se jim málokdy podaří překročit. Touto hranicí je často fyzický prostor města nebo alespoň omezení spojená se životem v něm, mnohdy jím je život sám, protože neposkytuje možnost nalezení smyslu. Generace před Onettim měla panenskou přírodu, v Onettiho tvorbě je prales z románu *Vír* (*La vorágine*, 1924; česky 1955) od Josého Eustacia Rivery nahrazen nicotou, prázdným prostorem, který je třeba vyplnit. Vytvoří se tak sugestivní labyrint, který je nedostupný v mnoha případech i samotným postavám.

Cílem této práce je představit povídky z prvního tvůrčího období způsobem, který by je zasadil do celkové tvorby Juana Carlose Onettiho a na jejich rozboru dokázat, že si nezaslouží opomenutí, kterého se jim dostává nejen ze strany mnohých kritiků, ale i ze strany samotného autora. Nebyly totiž jen pokusy a přípravnými materiály na pozdější románovou tvorbu, od počátku tvořily součást, plnohodnotnou a důstojnou, čistě individuálního pojetí a chápání světa, které autor celý svůj život neúnavně a systematicky převáděl do literární podoby.

Nejdříve se pokusím přiblížit společenskou, hospodářskou a kulturní situaci v období vzniku prvních povídek. Poté se pokusím na rozboru jejich kompozice a tematiky podtrhnout specifičnost Onettiho tvorby již v období, které mnozí pokládají za přípravné, které je ale

z hlediska celého Onettiho díla velmi důležité. V poslední kapitole pak nastíním způsob, jakým způsobem vzniká příběh prostřednictvím čtenáře a jak se tento čtenář, zvláště v případě textů Juana Carlose Onettiho, stává organizátorem a spolutvůrcem celého díla.

1. Juan Carlos Onetti ve své době

Jeho první tři povídky (z let 1933, 1935 a 1936) jsou spojeny s pobytem v Buenos Aires, kde se živil různými způsoby a žil v podstatě stejně šedivě a nezajímavě jako jeho postavy. V roce 1934 se vrátil do Montevidea, nicméně mezníkem v Onettiho životě a literární tvorbě se stal rok 1939. Tehdy začal pracovat v právě založeném týdeníku *Marcha*, do jehož literární sekce ho přizval Carlos Quijano. Na jeho stránkách se v letech 1939-1941 objevoval sloupek *La piedra en el charco* (Kámen do kaluže), který Onetti podepisoval pod pseudonymem *Periquito el Aguador*, ve kterém se snažil probudit z letargie místní intelektuály a kde také formuloval své umělecké principy. Články se vyjadřují k soudobé uruguayské literatuře a kritizují její sterilitu a malou originalitu v podobě přetrvávajícího regionalismu, kostumbrismu a sociálního realismu. Onetti pojal za vlastní úkol rozhýbat vody uruguayské literatury svými nelítostnými kritikami. „Ještě neexistuje naše literatura, nemáme knihu, ve které bychom se mohli najít“ nebo „žijeme uprostřed království průměrnosti“⁵

Vedle svých kritik na těchto stránkách publikoval díla osobností soudobého evropského a severoamerického literárního dění a některé své starší oblíbené autory, zejména ruské prozaiky. Velmi často zde

⁵ „No hay aún una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos“, nebo „estamos en pleno reino de la mediocridad“, citováno podle VERANI, Hugo J., prolog ke knize ONETTI, J.C., *Novelas y relatos: obra selecta*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, str. XI

také publikoval své povídky pod jmény smyšlených evropských a severoamerických autorů.

Jeho činnost nebyla ojedinělá, vznikla tehdy celá generace autorů, kteří se zabývali podobnými otázkami a poukazovali na stejné problémy jako Onetti. Mnozí tuto generaci nazývají generací 1939, nebo generací *Marchy*, nejčastěji však generací 1940. Tato generace držela pevně ve svých rukou kulturní dění té doby, až do roku 1955, kdy si měnící se společenská situace vyžádala novou generaci autorů tíhnoucím k velkým změnám v pojetí světa. V generaci 1940 snad nenajdeme reprezentativnějšího autora než je Juan Carlos Onetti, snad pro nesmírnou soudržnost jeho vize světa, každopádně ale pro způsob jejího literárního ztvárnění.

V té době se ještě město, i přes rychle rostoucí urbanistická centra, nestalo literárním prostorem. Politické a sociální reformy Uruguaye té doby neznamenal pro literaturu to, co pro každodenní život; tím mám na mysli soustředění zájmu na Montevideo, podporu industrializace a obchodního rozvoje středních vrstev. Tehdejší sociální reformy postavily Uruguay na výsluní v celé Latinské Americe, hospodářská situace byla srovnatelná s vyspělými ekonomikami v Evropě, i když její „křehká prosperita“ silně závisela na zahraničních trzích. Rozvíjela se doprava, v roce 1909 byl otevřen první montevideský přístav, v roce 1904 se v zemi objevily první automobily a v roce 1907 byly elektrifikovány tramvajové tratě v Montevideu, což umožnilo nevídaný růst města. Spolu s těmito změnami a nadějnými ekonomickými perspektivami dosáhla horečného rytmu imigrace: v letech 1910-14 se počet Uruguayců zvýšil z 1 132 000 na 1 315 000, přičemž polovinu přírůstku představovali cizinci, přijíždějící do země za pracovními příležitostmi. Před první světovou válkou již celá jedna třetina Uruguayců sídlila v hlavním městě a toto číslo se v roce 1930

vyšplhalo na 665 000 obyvatel.

Během druhé světové války se uruguayská vláda nejprve rozhodla pro neutralitu, po potopení německé válečné lodi v jejich výsostných vodách ale vyhlásila v roce 1945 mocnostem Osy válku.

Po válce dál pokračovala urbanizace a industrializace, a země se také stále více dostávala pod severoamerický vliv. Již na počátku padesátých let se začaly projevovat první známky krize, jež o generaci později přivedla zemi na samotný pokraj občanské války a skoncovala s demokracií a lidskými právy. Jako reakce na násilné akce ozbrojených skupin se postupně posilovalo vměšování vojáků do politiky, které vyústilo ve vojenský puč a násilné převzetí moci v roce 1973. Politický život v zemi byl zadušen, politické strany a hnutí paralyzovány, odbory zlikvidovány. V zemi zavládla nevídaná represe: došlo k zavírání redakcí novin a časopisů, včetně týdeníku *Marcha*, masovému zatýkání a porušování všech představitelných lidských a občanských práv. Na Uruguayce čekala nejhanebnější a nejbolestivější etapa jejich dějin. A právě v této době Juan Carlos Onetti opouští svou zem a odchází do exilu. K normálnímu demokratickému životu přivedl Uruguay až Julio María Sanguinetti, který se stal prezidentem v roce 1985.⁶

Když vznikaly první povídky Juana Carlose Onettiho, tak pro uruguayskou literaturu stále ještě existoval především gaucho (honák dobytka) a prostředí spojené s jeho životem, i když se v mnoha případech přibližoval spíše k obrazu vesničana nebo měšťana. Onetti se snažil vytvořit novou literaturu, která by odrážela současnou situaci člověka žijícího ve městě, stimulovaného i ubíjeného úplně novým, literárně stále ještě nepopsaným a nestvořeným prostředím.

⁶ Čerpáno z CHALUPA Jiří, *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999

V širší perspektivě laplatské oblasti se ve 20. a 30. letech objevují autoři jako je Roberto Arlt se svými knihami *Rozhněvaná hračka* (*El juguete rabioso*, 1926) a *Plamenometry* (*Los lanzallamas*, 1931), Eduardo Mallea se svým románem *Město u nehybné řeky* (*La ciudad junto al río inmóvil*, 1936), kteří zakládají něco jako ztracenou generaci spisovatelů s nihilistickým pohledem na svět kolem sebe, kam se řadí i Juan Carlos Onetti. Píše knihy, ve kterých „postavy, které jsou opravdovými duševními odpadlíky na okraji společnosti, morálními psanci, politicky vystřízlivělými, vtrhnou do prózy, aby odmítly imperativní hodnoty a vysmály se historické a prostorové nicotě, která je obklopuje...“⁷

Věrný svým představám o literatuře směřoval Onetti své dílo k hledání osobní pravdy. V roce 1939 vydal v nákladu pěti set výtisků román *Jáma*, dílo, které čekalo na své vyprodání celých dvacet let, i když jím uruguayská literatura vstoupila do oblasti moderních výpravných postupů, v Evropě existujících již po první světové válce. Juanu Carlosovi Onettimu bylo v té době třicet let a již nějakou dobu zuřivě a zapáleně psal, zatímco četl Prousta, Faulknera, Hemingwaye. Skrze hlas Eladia Linacera Onetti v *Jámě* vyjádřil stejný neklid, jaký je obsažen již v povídce *Možný Baldi* (*El posible Baldi*, 1936; česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987). Objevují se v nich prvky, které budou více rozpracovány v budoucích povídkách i románech. Můžeme poukázat na témata, která se stanou nosnými: opozice nevinnosti mládí a opotřebovanosti a vyprázdňenosti dospělosti, stárnutí jako nevyhnutelný úpadek, nedostatečnost reality, neschopnost komunikace, krach, nepřítomnost tradic, samota jedince. Onettiho pesimismus je tady rozvinut ve své

⁷ „personajes que son auténticos parias espirituales, marginales, desterrados morales y desencantados políticos irrumpen en la narrativa rechazando los valores imperantes, burlándose del vacío histórico y espacial que les rodea...“ AÍNSA, Fernando, „Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti“, in: *Juan Carlos Onetti, Premio de literatura en la lengua castellana Miguel de Cervantes 1980*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, str. 85

nejvyšší kvalitě, muže z venkova nahradil člověk žijící ve městě, který je vytržený ze svých kořenů a kterému je zákony sociální organizace znemožněno chovat se podle své přirozenosti.

Čtyřicátá léta znamenají pro hispanoamerickou prózu to samé jako 19. století pro esej a modernismus pro poezii. Rurální tematika ustupuje městské, provincialismus kosmopolitismu, problémy industriální společnosti nahrazují do té doby oblíbená venkovská témata.

2. Subjektivismus Juana Carlose Onettiho

Juan Carlos Onetti v mnoha rozhovorech uvedl, že jeho literatura neodpovídá nějaké konkrétní sociální situaci, nezobrazuje realitu podle šablony racionálního vnímání, v podstatě ani nemá být kritikou doby. Podle jeho názoru „spisovatel neplní žádnou společenskou úlohu“⁸ a jeho literatura „nemá být nikdy angažovaná“⁹. Je ale možné zcela vyloučit společenské dění z tvorby spisovatele? Onettiho snahu o vytlačení regionalismů (kromě syntaktických a lexikálních specifik laplatské španělštiny) lze interpretovat podle studie Maryse Renaudové¹⁰ jako snahu o univerzální platnost jeho výpovědi se zřeknutím se geografické náležitosti k určitému místu. Sám Onetti ale dodává: „prostředí spisovatele ovlivňuje, aniž by si to spisovatel uvědomoval: každý si své prostředí nese v sobě.“¹¹

⁸ „el escritor no desempeña ninguna tarea social“ Citováno podle RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993, str. 90

⁹ „jamás debe ser comprometida“ Ibid, str. 90

¹⁰ RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993, str. 90

¹¹ „El medio influye sobre el escritor sin que el escritor pueda siquiera darse cuenta de ello: cada cual lleva al medio dentro de sí.“ Citováno podle RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993, str. 90

První texty Juana Carlose Onettiho se snaží o popírání vlivu okolí a dějin¹² na tvorbu. Vnější realita ale do povídek prosakuje, i když roztržitě a nezřetelně. To vše v souladu s Onettiho snahou o vyburcování nastupující generace spisovatelů k zachycení nové reality zcela jinými způsoby. Součástí toho byla i ostentativní kritika realistického románu, tolik rozšířeného na začátku století.

Pro Onettiho, stejně jako pro jeho současníky, vypovídat o realitě své doby již neznamena vypracovávat vědecké studie, které by celistvě rozebíraly zdánlivě objektivní fakta. Vypravěčem přestane být vševědoucí postava, která má nadhled a z povzdálí provází čtenáře celostní realitou.

Chudoba, sociální nehybnost, bída a nespravedlnost jsou zvnitřněny a stávají se subjektivními realitami. (...) Do této doby nezpochybnitelná převaha společensko-historických souvislostí bude konfrontována s přehodnocením pojetí jednotlivce a jeho mnohoznačnosti.¹³

Dějiny se pro Juana Carlose Onettiho stane sled každodenních „malých“ událostí a příběhů průměrného člověka, subjektivní chaos postav začne o světě vypovídat víc než racionální interpretace. Tato tendence je zřejmá již od prvních povídek. Dějinné okamžiky objektivního světa se tady začnou objevovat degradované na události s funkcí pouhé kulisy.

V roce 1941 vychází román *Země nikoho*, do kterého Onetti, mimo jiné, zakomponoval velké ideologické debaty podmíněné historickým vývojem ve světovém měřítku. Neboli v tomto románu dovolil

¹² Pojmem „dějiny“ máme na mysli politickou a společensko-kulturní situaci především v oblasti Río de la Plata.

¹³ „La pobreza, el estancamiento social, la miseria y la injusticia son interiorizadas, transformándose en realidades subjetivas (...) La hasta ahora indiscutible preeminencia de las instancias socio-históricas será contrarestanda por una revalorización del individuo y su ambigüedad.“ RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993, str. 92

objektivním dějinám vstoupit do světa fikce. Další dvě desetiletí znamenají rozsáhlou změnu v tematice Onettiho textů. Sociální a historická reflexe tady zcela zřejmě ustupuje rovině, ve které je dominující vzpomínka a sen. Zájem o vnější objektivní svět upadá. Do popředí se dostává subjektivní pohled na osobní příběhy, modifikované časem a prožitými zkušenostmi, dále pak představy o možném dalším vývoji nebo naopak zcela zřejmý únik ze skutečnosti a vytváření vlastního fantastického světa. Je to případ povídek *Uskutečněný sen*, *Dům na písku*, *Esbjerg je na pobřeží* (*Esbjerg, en la costa*, 1946; česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987), *Buď vítán, Bobe!* (*Bienvenido, Bob*, 1944; česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987), atd. Veškerá pozornost spisovatele se začne upínat na smyšlené světy. Tendence prozkoumávat všechny kouty lidské mysli bude pokračovat a vyvrcholí v roce 1950 v románu *Krátký život*. Tento román je kritikou uznáván jako klíčový a definitivně stvrzuje převahu snovosti nad realitou, čímž Onettiho zařadí do skupiny subjektivních autorů.¹⁴

Jiného názoru je Maryse Renaudová, podle níž je tento román krom jiného i jasnou sondou do uruguayské společnosti čtyřicátých let. Onetti se, podle ní, snaží poukázat na sociální nejistoty, ze kterých plyne jistá pokřivenost uruguayské společnosti, což podrobuje kritice. Příkladem může být i povídka *Esbjerg je na pobřeží*, v níž se objektivní realita dostává ke slovu nenápadně, aniž bychom si to uvědomovali, jakoby z pozadí. Montes, hlavní mužská postava povídky, se snaží zbohatnout zmanipulovými sázkami. Autorka nenabízí psychoanalytický výklad tohoto činu jako v podstatě aktu

¹⁴ V románu se střídají dva vyprávěcí plány, jeden z „reálného“ světa a druhý jako svět smyšlený, vymyšlený postavou z prvního plánu, Brausenem. Smyšlený svět má kompenzační charakter, kterým se Brausen snaží o únik ze všedních starostí. „Reálný“ svět je sice výchozím bodem románu, na konci je ale zcela vytlačen světem smyšleným.

odvahy a poslední snahy o záchranu manželského vztahu, ale vidí chování Montese jako předvídatelné a jasně vyplývající ze stylu života středních vrstev laplatské společnosti. Stejný motiv vidí i v povídce Dlouhý příběh (*La larga historia*, 1944) v postavě pokladníka, který vyloupil banku a poté spáchal sebevraždu. I povídka Možný Baldi, kde se hlavní postava stejně nespokojeně brání proti tradičním hodnotám společnosti, obsahuje tuto kritiku. Baldiho potlačená vášeň je silnější než všechno ostatní a báchoroky plné krve, násilí a smrti, které si vymyslí, aby ohromil a svedl svou posluchačku (mimořádně cizinku), můžou být chápány jako snaha o přetrhání těchto hodnot.¹⁵

Tehdejší společnost vidí Onetti, podle názoru Maryse Renaudové, jako „zbavenou vášní, ideových konfrontací a důležitých ideologických debat, jedním slovem: bez opravdových politických projektů.“¹⁶ Každá inovativní snaha je potom zákonitě zmařena, nenaplněna, stejně jako představa vysněného města, o kterém sní mladý Roberto v povídce Bud' vítán, Bobel!. Navíc přeceňování hazardního chování v případě Esbjerg je na pobřeží podle ní ve vši nahotě dokazuje „neexistenci jakékoli budoucnosti a nedůležitost dějin.“¹⁷ Za popisem individuálního autodestruktivního chování se, podle tohoto výkladu, skrývá úpadek již zcela paralyzovaného světa.

Podle Maryse Renaudové je tedy zřejmé, že systematické a odhodlané odmítání vztahu objektivních dějin a literatury ze strany Juana Carlose Onettiho neodpovídá skutečnosti. Spisovatel se podle ní nikdy od prožívané reality neodpoutal, stejně jako nikdy nedokázal

¹⁵ RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993, str. 117

¹⁶ „...una sociedad desprovista de pasión, de confrontación de ideas y grandes debates ideológicos; en una palabra, de verdaderos proyectos políticos.“ Ibid, str. 99

¹⁷ „...la ausencia de todo porvenir y la insignificancia de la Historia“, Ibid, str. 99

popřít její vliv na individuální existenci.¹⁸ Tento názor podpořil i Juan Carlos Mondragón:

Když si přečteme některé články mladého autora, tak jasně vidíme jeho program, jeho snahu o vytvoření literatury, která (...) by mohla znamenat (více než zaznamenávat) celý jeden prožívaný historický okamžik pojatý literárně, čímž nastolil svůj závazek se současností obsahující dokonce zpochybňování, ne-li odmítnutí minulosti. Později spisovatel systematicky popřel vhodnost a potřebu spojení literatura-současnost.¹⁹

Renaudová ale zároveň uznává, že čistě sociologická interpretace jakékoli knihy je omezující a výpis analogií mezi fiktivním příběhem a realitou nemůže být vyčerpávající.

Onettiho zpracování dějin je ale symbolické, odrážející očekávání a nejtajnější lidská přání. Vliv dějin na Onettiho tvorbu vidíme spíše v emocionální než racionální rovině, autor se snažil, na základě zkušeností ze svého prostředí, vytvořit univerzálně platný model světa.

Dějinné události jsou často jen zkratkovitě nastíněny, jakoby představovaly pouhou kulisu, která přímo nezasahuje do vývoje příběhu. Příkladem může být povídka *Návrát na jih* (*Regreso al Sur*, 1946): „Así estaban en el año 38, y así siguieron en el 39, hasta el principio de la guerra, golpeándose los dos sin violencia casi todas las noches contra el muro de Rivadavia....“²⁰ Tyto letmé zmínky o

¹⁸ Ibid, str. 110

¹⁹ „Leyendo algunos artículos juveniles del autor, resulta visible su programa, su afán de producir una literatura que (...) pudiera significar (más de reflejar) en el plano de la escritura, el momento histórico que se vivía, postulando un compromiso inmediato con la contemporaneidad que incluso contenía el cuestionamiento, cuando no el rechazo, del pasado. Posteriormente, el escritor negó sistemáticamente lo oportuno y necesario de esta conexión escritura-cotidaneidad.“ MONDRAGON, Juan Carlos, „La realidad como polizón o el oleaje tan temido“ in: COSSE, Rómulo, *Papeles críticos sobre Onetti*, Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1989, str. 46

²⁰ „Tak se měli v roce 38, a stejně tak i v roce 39, až do začátku války, kdy každou noc oba dva bez násilí naráželi do zdi Rivadavia...“ ONETTI, Juan Carlos, „Regreso al Sur“, *Cuentos 1933-50*, Montevideo: Arca, 1995, str. 107

historických událostech v Evropě mohou odpovídat pocitu odtržení Onettiho postav od toku dějin, pocitu jinakosti, frustrující nedůležitosti, což se odráží v rovině obecné, i v samotě postav pramenící z pocitu méněcennosti.

Evropou je mnoho postav povídek fascinováno. Již první Onettiho povídka *Napříč Květnovou třídou* je toho příkladem. Víctor Suaid bloumá po Buenos Aires a představuje si velká evropská města. Dalším příkladem je naivní a časem pozměněná vzpomínka Kirsten na Dánsko jejího dětství v povídce *Esbjerg* je na pobřeží. Hnacím motorem jejího života se pak stane touha vrátit se do této země, ať již mluvíme o rozměru prostorovém, či časovém. V povídce *Návrat na jih* zradí Perla Horacia kvůli Španělovi, zápasníkovi s býky, který právě přišel do Buenos Aires a žije divokým nočním životem, tolik typickým pro jižní část města.

Je také zajímavé, že v Onettiho povídkách jsou četné ženské postavy cizinky, ať již náhodně procházející nebo usazené v oblasti Río de la Plata. Stačí zmínit ženu se směšně německých přízvukem, které se snaží učarovat Baldi v povídce *Možný Baldi* nebo tajemnou Molly z povídky *Dům na písku*. Všechny přitahují a fascinují mužské hrdiny zvláštní silou, která ale zcela neodpovídá sympatiím nebo opravdovému zájmu.

Skrze tyto teze bychom nicméně načali téma vztahu Ameriky k Evropě, k vlastní historii, téma amerikanismu, hrdinství, vztahu civilizace a barbarství, nutnosti nalézt národní identitu a hrdost. Tato témata nejsou Onettimu cizí, nejsou ale pro jeho povídkovou tvorbu zásadní, proto se jim v této práci věnovat nebudeme.

II. RODÍCÍ SE POETIKA VYPRÁVĚNÍ

Sám Onetti vysvětluje své vypravěčské záměry takto: „Jak již víte, pro mě holá fakta nic neznamení. Důležité je to, co obsahují nebo čím jsou zatížena; a pak prozkoumat, co je za tím a co ještě dál, až úplně do dna, kterého se nikdy nedotkneme.“²¹

Onetti nás ve svých příbězích zve k objevení nejskrytějších významů jednání svých postav. Pokud se oddáme náznakům, znamením, odkazům a tichým pomlčkám, můžeme pochopit, že jeho postavy vyzařují jakési světlo, i když se pohybují v tmavých hlubinách lidské existenciální krize. Četba Onettiho díla se samozřejmě liší od čtenáře ke čtenáři, jde do různých hloubek, většinou závislých na komplexní znalosti díla.

„Je pravda, že neumím psát, ale píšu ze svého nitra.“²² Tuto větu lze v případě Juana Carlose Onettiho považovat za jakýsi manifest. Terčem jeho kritiky se na stránkách týdeníku *Marcha* velice často stávali autoři, kteří sice z akademického hlediska psali správně, postrádali ale pravdivost a intimní motivaci. Snad jediným autorem, kterého v té době Onetti objevil a uznával na stejné úrovni jako některé evropské nebo severoamerické autory, byl Roberto Arlt.

²¹ „Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca.“ Citováno podle MARCO, Joaquín, „Lectura de las narraciones de Juan Carlos Onetti: algunos recursos“, prolog ke knize ONETTI, J.C.. *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona: Editorial Lumen, 1979, str. 21; překlad citace použit z VYDROVÁ, H. „Příběhy beze jména“, doslov k výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, Praha: Mladá Fronta, 1987, str. 235

²² „Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo.“ Citováno podle RAMA, Ángel „Origen de un novelista y de una generación literaria“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1969, str. 33

Onetti rád opakoval:

Žijeme uprostřed království průměrnosti. Mezi pisálky bez fantazie, nabubřelými a řečnicími, s ochromenou odvahou. A neexistuje naděje na řešení...je jen jedna cesta. Stejná jako byla vždy. Aby měl opravdový tvůrce sílu žít sám a hledět do svého nitra. Aby pochopil, že nemáme vzory, které následovat, že každý si svou cestu musí najít sám.²³

Snaha o nalezení autenticity se projevovала, alespoň v průběhu Onettiho první tvůrčí etapy, cíleným oproštěním od čehokoli vyumělkovaného, tedy i instinktivním odmítnutím poetického stylu, ke kterému vždy tíhnul. Typickým pro něho byl odklon od dobového ruralismu nejen orientací na městské prostředí, ale i zkratkovitým způsobem vyprávění s četnými „nedorečenostmi“. Čtenář musí být trpělivý, připravit se na pauzy ve vyprávění, jistou monotónnost, musí být ochotný následovat neklid a zoufalství postav. Jeho prózy nepřinášejí nic převratného co se kompozice týče, nenalezneme v nich magické ani fantastické prvky; obsahují však nesmírnou hloubku, ostrost a jasnou, čirou filozofii zoufalství. Jeho postavy jsou představitelé každého z nás, jejich popis je intimním popisem každého člověka jako obyvatele města.

Na otázku, zda si myslí, že se jeho tvorba dá charakterizovat jednotným stylem, odpověděl Juan Carlos Onetti na kongresu v Caracasu (1967) takto:

Myslím, že ne, z literárního hlediska. A říkám to proto, že si myslím, že styl je sám člověk. Stejně tak jako člověk zaujímá rozdílné postoje tváří v tvář různým okolnostem, a rozdílně řeší i své konflikty,

²³ „Estamos en pleno reino de la mediocridad. Entre plumíferos sin fantasía, graves, frondosos, pontificadores, con la audacia paralizada. Y no hay esperanza de salir de esto...hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas que seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno.“ Ibid, str. 34

stejně se tak děje v literatuře. Spisovatel by se měl chopit každého nového tématu novým způsobem.²⁴

Onetti svou parafrází „styl je člověk“ pravděpodobně odkazuje na Karla Vosslera a Lea Spitzera, členy Mnichovské školy, kteří se zabývali posuzováním stylu a jeho definicí. Vycházeli přitom z Charlese Ballyho, který překročil hranice oddělující stylistiku od lingvistiky a nabídl teorii, která zásadně ovlivnila současné pojetí stylu. Charles Bally převedl lingvistickou teorii svého učitele, Ferdinanda de Saussura, na literaturu tím způsobem, že literaturu nazval parole (systém praktického a individuálního užití langue), tedy výrazem toho, jak langue (jazykový systém) vstupuje do stylu každého jednotlivého spisovatele.

Vossler došel k názoru, že vše, co se z jazyka používá je ovlivněno estetickým faktorem, každý jednotlivý jazyk je styl. Snažil se pak interpretovat osobní lingvistický systém spisovatele jako výraz jeho osobnosti. Každý tento styl je pak magnetem, kolem kterého se točí lingvistické znaky přítomné v každé kultuře, stává se fenoménem národních jazyků. Spitzer tento estetický aspekt doplnil o aspekt psychický.

Vosslerova teorie je často napadána z důvodu, že mnoho autorů podléhá stylům určité doby na úkor své vlastní osobnosti, Spitzerova psychologická analýza díla s sebou nese nebezpečí, že jazyk bude považován jen za prostředek, jehož prostřednictvím můžeme proniknout do psychických struktur spisovatele.²⁵

²⁴ „Creo que no, en el sentido literario. Digo esto por cuanto pienso que el estilo es el hombre mismo. Así como un hombre ante circunstancias diversas asume posiciones diversas y maneras de solucionar sus conflictos también diversas, de la misma manera ocurre con la literatura. El escritor debe enfrentarse a cada tema nuevo de una manera nueva.“, citováno podle „Onetti en Caracas“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1969, str. 22

²⁵ Čerpáno z KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Editorial Gredos, 1961

V následujících kapitolách se, i přes autorovo ujištění, že se jeho tvorba nevyznačuje jednotným stylem, pokusíme nalézt prvky osobitého poetického světa, které lze rozpoznat napříč jeho díly.

Nejdříve se ale krátce zastavíme u definice povídky jako literárního žánru.²⁶ Genologie povídky je natolik problematická, že by vystačila na samostatnou práci.²⁷ My se pokusíme nastítnit invariantní rysy tohoto žánru, abychom pak mohli přistoupit k rozboru specifických kompozičních prvků Onettiho povídek.

*Slovník literární teorie*²⁸ pod heslem povídka obsahuje: „žánrově velmi široké označení pro kratší prozaické útvary s jednoduchou fabulací.“ Podle *Encyklopedie literárních žánrů* je povídka „kratší próza ztvárňující v jistém nadhledu zvolený moment lidské existence.“²⁹ Tato krátkost je ale spíše důsledek kompozice povídky než její charakteristika. Důležitá je intenzita uměleckého sdělování, jíž se dá docílit pomocí kondenzace času a prostoru, techniky náznaků, „bílých míst“ a pečlivého výběru významuplných detailů.

Povídkář pracuje do hloubky, vertikálně, bez odboček a rozvádění myšlenek, neustále bojuje proti času a prostoru, aby nám mohl nabídnout

²⁶ Pro námi již zmiňovaného Karla Vosslera žánry zcela ztrácely smysl, v jeho pojetí je každé dílo individualním výtvozem. Jakékoli řazení do skupin je zbytečné, jelikož se, podle něj, opírá o podřadné charakteristiky.

²⁷ Vycházela jsem z následující sekundární literatury: MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha-Litomyšl: Paseka, 2004; PILAŘ, M., *Pokus o žánrové vymezení povídky*, Filozofická fakulta Ostravské univerzity v rámci Spisů v nakladatelství Sfinga, 1994; VLAŠÍN, Š. a kol., *Slovník literární teorie*, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, ČSAV, Československý spisovatel, 1984; BAQUERO GOYANES, M., *¿Qué es la novela?, ¿qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, 1988; ECHEÑIQUE, J. H., *Cuentos hispanoamericanos, de la Colonia al Irrealismo*, Montevideo: Empresa Editorial El País S.A., 2000; PAOLETTI, M., „Todos los cuentos, el cuento“, *Cuaderno Monteagudo, Edición monográfica sobre el cuento hispanoamericano*, Universidad de Murcia, 1958, str 31-38; PAREDES NÚÑEZ, J., *Algunos aspectos del cuento literario (contribución al estudio de su estructura)*, Granada: Colección Propuesta, No 10, Campus Universitario Cartuja, 1986

²⁸ VLAŠÍN, Š. a kol., *Slovník literární teorie*, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, ČSAV, Československý spisovatel, 1984

²⁹ MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha-Litomyšl: Paseka, 2004, str. 515

striktně očištěnou podobu těch prvků, které jsou opravdu významné. Důležitý je námět, onen kus života, který před námi proběhne bez dalších průtahů a předmluv.³⁰

Na rozdíl od románu, disponujícího nepoměrně větším rozsahem, si povídka musí pečlivě vybírat z životního materiálu. Činí tak technikou výřezu z reality: soustřeďuje se na jednu hlavní postavu, která během povídky prodělá signifikantní změnu, a většinou i na jedinou konkrétní situaci. Bývá to situace často banální, která však postupně nabývá povahy klíčového okamžiku lidské existence. Výpověď povídky se tím stává výrazně synekdochickou.

V centru povídky nestojí konstruovaný příběh, ale událost. Její konec proto mnohdy působí jako otevřený: autor může opustit postavy uprostřed jejich rozehraných životů, nezhádka přímo v momentě osudového rozhodování, neboť na rozdíl od romanopisce nebo novelisty až provokativně rezignuje na příběhovou završenost.

Zdůrazňuje se stavební uvolněnost povídky, její otevřenost vůči proudu životní reality, projevující se v zálibě v odbočkách a popisných partiích. Podtrhuje se důraz povídky na vyprávění a na zvýšenou aktivitu subjektivizovaného vypravěče.

Za zakladatele žánru povídky v hispanoamerických literaturách je, podle Baquera Goyanese³¹, považován Argentinec Esteban Echeverría se svým dílem *Jatka (El matadero, 1838)*.³²

³⁰ „El cuentista trabaja en profundidad, verticalmente, sin digresiones ni amplificaciones, en una lucha constante contra el tiempo y el espacio para ofrecernos, en una depuración estricta, aquellos elementos que sean realmente significativos. Lo importante es el argumento, el trozo de vida que va a desfilar ante nosotros sin dilaciones ni preámbulos.“ PAREDES NÚÑEZ, J., *Algunos aspectos del cuento literario (contribución al estudio de su estructura)*, Granada: Colección Propuesta, No 10, Campus Universitario Cartuja, 1986, str. 27

³¹ BAQUERO GOYANES, M., *¿Qué es la novela?, ¿qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, 1988, str. 115

³² Žánr povídky se pěstoval již v koloniálním období, i když v omezeném množství. Kroniky z té doby obsahují mýtické příběhy, anekdoty, zázračné události, legendy, příběhy plné lásky a pomsty, které sami autoři nazývali *ficciones* nebo *cuentos*. Tato vyprávění jsou obohacena o prvky z nativních kultur Hispánské Ameriky. Během 16. a 17. století se z kronikářů stali

Moderní povídka je vnímána jako paralela k moderní lyrice a dramatu, především kvůli výrazové úspornosti, soustředění na klíčové momenty lidské existence, zachycované se značnou naléhavostí a se silným přítomnostním akcentem. Takto pojatá povídka se jeví jako žánr schopný pojmut do sebe mnohotvárnou realitu současnosti. Rezignace povídky na vyprávění završeného příběhu je vnímána jako důkaz její otevřenosti vůči nepředvídatelným životním alternativám, bodovost jejího vidění jako projev zrelativizovaného vnímání ve světě bez přehledných horizontů a ucelených pravd.³³

Román (...) je, z mnoha hledisek, kronika, tedy chronologicky vyprávěný příběh, jehož půdorys se formuje na samotném sledu událostí a jehož přesnost nedovoluje opomenutí ani redukce. Povídka si hledá svá témata mezi těmi, jejichž zápletka, vzhledem ke své rychlosti, vyžaduje stručnost; zjednodušuje, zhušťuje a pokračuje dál spíše skrze zatajování než sledování vývoje; zaměřuje se na některé okolnosti situace, netvoří žádný velký obraz, ale precizně vykreslenou miniaturu.³⁴

opravdoví povídkáři, bylo běžnou praxí neoddělovat smyšlené příběhy od pravdivých. Kroniky navíc dokazují orální tradici vyprávění příběhů dávno před příchodem Španělů, dokáží vystopovat ten samý příběh u různých kultur, v různých částech kontinentu. V 18.století se povídkový žánr moc nepěstoval, pozornost se upínala na historii, kritiku a filozofii. Rozvíjela se žurnalistika, která pomohla vzniknout moderní povídce. Do té doby měly sice povídky silnou tradici, obvykle ale nestály samy za sebe, nýbrž jako vsuvky v klasických dílech.

³³ Vznik nového žánru, moderní povídky, nebyl produktem náhlé kvalitativní změny, šlo o proces postupných proměn krátké prózy, vymaňující se ze závislosti na starších prozaických útvarech. Obrovský rozvoj povídky v 19. století se mohl uskutečnit i díky rozvíjející se žurnalistice. Nejen, že přivedla k povídce více čtenářů, ještě pomohla upevnit její formu, jelikož rozsah povídky nesměl překročit stanovený počet stran. V té době se také začínají objevovat povídky reagující na aktuální témata, na politické a sociální události, oslavy, výročí. Tato aktualizace tematiky vedla k širší oblibě nového žánru mezi čtenáři. Povídka začala tvořit důstojnou součást různorodého obsahu tehdejších novin.

³⁴ „La novela (...) es, en muchos aspectos, una „crónica“, es decir un relato cronológico cuyo plano se modela sobre el orden mismo de los acontecimientos y cuya exactitud no admite omisiones ni reducciones. El cuento y la novela corta buscan sus temas entre aquellos cuyas crisis, por su rapidez, exigen la brevedad; simplifican, condensan, proceden por omisión más bien que por desarrollo; proyectan su luz sobre algunas circunstancias de una situación, no constituyen ningún gran cuadro, sino una miniatura exactamente dibujada.“

1. Typologie Onettiho postav

Onetti k postavám říká: „Vždy je to ten absurdní zvyk přiznávat větší důležitost člověku než citům.“³⁵ Jakoby city postav stály vedle nich, samostatně, jakoby bez nich celá postava ztratila cenu. Onetti se soustředí pocity, které v určité postavě vyvolává minulá událost nebo současná činnost, aniž by tuto činnost nebo událost konkretizoval a dál rozvíjel. Většina povídek tedy působí staticky, v prostoru mimo čas nahlížíme do pocitů a reflexí postav, o kterých celkem nic nevíme, jelikož o nich většinou celkem nic neví ani vypravěč. Ale jakmile do děje vtrhnou postavy nesoucí s sebou děj, kterému není možné zabránit, tak získají až mechanický charakter. Děj je odvyprávěn, jakoby vyjmenován a postavy se stanou fantaskními. Typickým příkladem je povídka *Dům na písku*, kde se z příběhu vyprávěného jakoby nezúčastněně stane něco jako nesourodá noční můra plná agresivity. A to přesně vystihuje Onettiho přístup k ději. Děj a akce jsou vždy nesourodé, chaotické, nečitelné. Přehlednými se stanou pouze pokud se odehrávají mimo realitu, ve smyšleném světě fantazie. Proto jsou všechny jeho postavy jakoby vnitřně nehybné, sice se pohybují z místa na místo, tento pohyb je ale beze smyslu.

Jsou nevěřící a skeptičtí, nevynakládají svou životní energii na nic, co je obklopuje, na žádnou víru, která by je donutila konat: jsou pohroužení sami do sebe a pozorně sledují jen jednu slast, která se velmi často rovná autodestrukci, jakoby vytržení z toku času...³⁶

MÉRIMÉE, Henry, citováno podle BAQUERO GOYANES, M., *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, 1988, str. 131-132

³⁵ „Es siempre la absurda costumbre de dar más importancia a la persona que a los sentimientos.“ Citováno podle RAMA, Á., „Origen de un novelista y de una generación literaria“ in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1968, str. 43

³⁶ „Son incrédulos y escépticos, no ponen su energía vital en ninguna causa externa a ellos, en ninguna fe que los obligue obrar: están dentro de sí mismos, sólo atentos a un placer que muy a menudo se identifica con la autodestrucción. como suspendidos en el tiempo...“ RAMA, Á., „Origen de un novelista y de una

Z hlediska obecné typologie jsou postavy Juana Carlose Onettiho lidé, kteří žijí svůj život jaksi odevzdaně; buď jsou moc mladí, aby mohli cokoli změnit, nebo je to už pár let, co ztratili veškeré iluze, většinou žijí v neuspokojivých vztazích nebo za sebou mají rozchod či rozvod, ztratili většinu svých přátel, pracují neuspokojivě, nebo se o své zaměstnání bojí a většinu času v podstatě nevědí, co se sebou počít. Jsou to lidé, kteří působí, že už ani nechtějí znovu začínat, že většinu času jen rezignovaně přihlížejí, jak dny plynou. Pokud se u některých z nich objeví snaha o změnu, tak tento pokus končí fiaskem, v horším případě i smrtí. Mnoho postav se ale dokáže vymanit se ze své smutné situace tím, že si stvoří realitu novou. „Potřeba uniknout není nic jiného než výsledek předchozího nesouladu a nemožnosti začlenit svou vyhraněnou citlivost do světa, který se řídí jinými hodnotami a který je nutí plánovat úniky na základě reality.“³⁷

Vedle lásky, která je nejoblíbenější činností mnoha Onettiho postav, je to právě fantazírování, vymyšlení lží a nových životů na základě důvěřivosti posluchačů, co drží charaktery Onettiho postav pohromadě. Někdy je ale pointou vyprávění lží něco jiného. Postava se tím dobere k pravdě, která by pro ni jinak zůstala nedostupná. Může tak dospět k nalezení identity, která je daleko více ukotvená, jelikož vychází z nejtajnějších tužeb a přání postavy. A skrze sebezpoznání pak člověk může nalézt klid, integritu.

generación literaria“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1968, str.46

³⁷ „La voluntad de escapismo no es más que el resultado de este desajuste previo y de la imposibilidad de integrar una sensibilidad aguzada en un mundo que maneja otros valores y que les empuja a planear fugas a partir de la realidad.“ AÍNSA, F., „Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti“, in: *Juan Carlos Onetti, Premio de literatura en lengua castellana „Miguel de Cervantes“ 1980*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, str. 90

Katalin Kulinová k tomuto tématu dodává: „Autor po nich žádá... aby spadli na dno a přijali pravdu, neboli sami sebe, ať je tato definice vlastního já jakákoli.“³⁸

a) Postava jako pasivní příjemce svého osudu

Fernando Aínsa nastínil ve své studii „Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti“³⁹ zajímavou teorii o důvodech, proč jsou Onettiho charaktery většinou jen pasivními příjemci svého osudu. Snad je to dáno pocitem, který byl v té době zcela běžný u latinskoamerických intelektuálů. Byl to pocit přihlížejícího diváka světových událostí, bez možnosti začlenění, s pocitem odtržení od běhu dějin a marnosti. Vše, co v té době hýbalo světem, se dělo daleko, v Evropě, která již neměla zájem o objevování nového světa. Ve třicátých letech vypukla druhá světová válka, Španělsko bylo zmitáno občanskou válkou. Aniž by se to dalo ovlivnit, obyvatel laplatské oblasti se dostal do okrajové pozice vůči evropským válečným konfliktům a ideologiím. Historie se rozhodovala a odehrávala daleko od Ameriky. Onettiho postavy potom jakoby deklarují: „nic se nedá dělat“ nebo ještě zoufaleji „nemá cenu nic dělat“. Onettiho existencialismus se odvíjí od názoru, že „veškeré umění žít (...) spočívá v jednoduché ohebnosti umění vtěsnat se do mezer v událostech, které jsme nezpůsobili svým přičiněním, nic nehrotit, existovat, jednoduše, každou minutu.“⁴⁰ Tato ztráta víry se transformuje do jakési metafyzické nudy.

³⁸ „Lo que les exige el autor... es que caigan y acepten la verdad, o sea, a sí mismos, cualquiera que sea la definición última de su yo.“ KULIN, K., *En busca de un presente infinito (Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez)*, La Habana: Editorial Arte y literatura, 1987, str. 37

³⁹ In: *Juan Carlos Onetti, Premio de literatura en la lengua castellana „Miguel de Cervantes“ 1980*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, str. 86-101

⁴⁰ „Toda la ciencia de vivir (...) está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto.“ Citováno podle AÍNSA, F., „Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti“, in: *Juan Carlos Onetti*,

Postavy mají mnohdy pocitu cizince, který je stavěn, nebo se sám staví do protikladu ke kolektivnímu „my“, které obsahuje všechny tradice, zvyky, očekávání a nátlaky většinové společnosti, ve které žije. Postava často cizincem opravdu je. Příkladem může být Dánka Kirsten z povídky *Esbjerg* je na pobřeží nebo Molly z povídky *Dům na písku*, později pak Žid Stein nebo Gertrudis a Ráquel, dcery Němce v románu *Krátký život*. Santa María je také obklopena kolonií švýcarských imigrantů. Vnímání a zobrazení imigrantů se ale změnilo. Už to nejsou idealisté z let minulých, snažící se začlenit do společnosti nové země. Stejně tak jako místní lidé nevykonávají zásadní profese, jsou i jim určeny profese okrajové. Můžeme je takto nalézt jako umělce a komedianty v povídkách *Uskutečněný sen* a *Přehlídka masek* (*Mascarada*, 1943). Nedostatečná integrace má za důsledek izolaci a pocit nespokojenosti ústící pak ve snahu uniknout, která zanechává stopu, podle Fernanda Aínsy, v laplatském zvyku odmítat každodenní kontext a nekriticky vychvalovat vlastní původ.⁴¹

Onetti pracuje s poznatkem, že málokterý člověk si dokáže uvědomit, že prožívá štěstí v čase a na místě, kde se právě nachází. Pro většinu lidí jsou štěstí a spokojenost obsaženy v minulosti nebo budoucnosti, jen málokdy tady a teď. V Onettiho příbězích postavy štěstí také neprožívají teď a tady, ale v prostoru svého původu, jehož charakteristiky jsou idealizované pod vlivem plynutí času, nebo v čase dávno minulém. Příkladem může být Kirsten v povídce *Esbjerg* je na pobřeží a její dětství v Dánsku. Snaha vrátit se onoho času a na ono místo vede k tomu, že se nejdřív začne obklopovat předměty

Premio de la literatura en la lengua española „Miguel de Cervantes“ 1980, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, str. 87

⁴¹ „el escapismo y la evasión que caracterizan la obra de Onetti (...) se inscriben en una tradición rioplatense de rechazo del contexto cotidiano y de ensalzamiento de los orígenes.“ AÍNSA, F., „Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti“, in: *Juan Carlos Onetti, Premio de literatura en la lengua castellana „Miguel de Cervantes“ 1980*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, str.91

typickými pro její zemi původu, pak začne mluvit o zvycích a způsobu života. Jejím manželovi Montesovi se jako jediné řešení jeví cesta do Dánska. Neuvědomuje si, že Kirsten nechce navštívit současné Dánsko, že se upíná na minulost a utíká do svých vzpomínek, jelikož prožívá existenciální úzkost a nevidí perspektivu do budoucnosti. Prostřednictvím vzpomínek dostává šanci získat zpět svou ztracenou identitu a důstojnost.

Po kalkulaci nákladů a nepodařeném plánu se zmanipulovanými sázkami Montes dospěje k závěru, který je jasný od začátku, že si tuto cestu nemohou dovolit. Celá zoufalá situace vyústí v rituál obou manželů, který se opakuje den co den. Montes začne doprovázet svou ženu do přístavu, kde se Kirsten na malý okamžik cítí šťastná. Prožije své okamžiky nostalgie, zamává odplouvajícím lodím a potom už jen:

...se ponen duros y miran, miran hasta que no pueden más, cada uno pensando en cosas tan distintas y escondidas, pero de acuerdo, sin saberlo, en la desesperanza y en la sensación de que cada uno está solo, que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar.⁴²

Je nemožné se znovu vrátit ke kořenům, které byly ztraceny v prostoru a čase, stejně tak jako není možné vyvarovat se samoty jedince žijícího v partnerském vztahu.

Postavy tedy nesmírně touží vrátit se na místo a do času, kdy byly šťastné a v bezpečí, nebo se snaží takové místo vymyslet. Zároveň jsou ale Onettiho postavy natolik paralyzované strachem z neúspěchu, že se málokdy opravdu o něco pokusí. Jejich sny ve většině případů vykazují nepřekonatelné překážky v realizaci, čím nemožnější je totiž

⁴² „ztuhnou a dívají se a dívají, až už nemohou dál, a každý z nich myslí na něco jiného a skrytého a přece se, aniž o tom vědí, shodují v beznaději a v pocitu, že každý je sám: v pocitu, který, když už o tom uvažujeme, je vždy ohromující.“ ONETTI, J. C., „Esbjerg, en la costa“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 119, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 98

dosáhnutí cíle, tím klidněji mohou nacházet naději jen v pouhém snění nebo vzpomínání. Jedná se tedy o utopii, kterou Onetti zcela popírá jakoukoli naději a jen opakuje na osudech svých postav onu strašnou pravdu, že ráj může existovat pouze v případě, že je definitivně ztracený nebo pokud je nedosažitelný.⁴³

b) Postava jako tulák

Téma potulování se objevuje už v raných textech a bude Onettiho provázet po celou dobu jeho tvorby. Přičemž funkce tohoto potulování, nebo spíše toulání se může měnit. V případě povídky Překážka (*El obstáculo*, 1935) jsou hrdinové nedospělí, právě opouštějící pubertu, a jejich toulky mají symbolizovat snahu o definitivní únik z represivního světa dospělých. Cílem jejich cesty i symbolem svobody je tady vzdálené město.

Suaidovo potulování v povídce Napříč Květnovou třídou se spojuje s potřebou snít a fantazírovat. Žádný jiný motiv za jeho touláním není, Onetti bloumání vnímá jako nejvyšší svobodu. Toto vychvalování náhody, volné asociace myšlenek a nekontrolované imaginace přibližuje Onettiho k surrealismu.

Toulání postav má ale ještě další důsledek. Během jejich toulek má autor možnost objevit nový prostor, přesně podle svých požadavků na literáty třicátých let dvacátého století. Onetti skrze své postavy může objevit a popsat město. Již bylo řečeno, že v raných textech je město představeno jako vzrušující a neodhadnutelné, skoro magické místo. To se ale velice brzy mění, konstrukce města v Onettiho fikcích se záhy stane daleko dramatičtější. Bloumání po městě přestane plnit funkci šťastného a uspokojujícího přivlastnění

⁴³ „Onetti cierra toda esperanza y confirma la terrible verdad de que un paraíso sólo puede existir si está definitivamente perdido o si es realmente inalcanzable“ AÍNSA, F., „Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti“, in: *Juan Carlos Onetti, Premio de literatura en la lengua castellana „Miguel de Cervantes“ 1980*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, str. 95

nového prostoru se všemi jeho možnostmi, ale stane se nutností danou vnějšími podmínkami, které jsou postavy nuceny vzít za své a dovést do důsledků. Je to patrné například na povídce Přehlídka masek, kde se postava nedobrovolně pohybuje v nepřátelském prostředí s mnoha nástrahami.

...estaba cansada y los tacones, tan altos como nunca los había usado, le hacían arder un dolor como una herida en los tendones de los tobillos. Se detuvo; pero no era ahí, sentía sin saber por qué, que no era y además tenía miedo de aquellas caras absortas, graves o sonrientes. Miedo porque eran caras tan semejantes a la suya misma bajo la violencia, blanca, roja y negra de la pintura con que la había cubierto, miedo de que las caras miraran comprendiendo su fraternidad y la miraran en seguida con odio por estar haciendo algo que no debía hacerse cuando se tenía una cara así, cuando se la había tenido, unas pocas horas antes, sin pintura y limpia frente al espejo, luminosa, alegre, con el despeinado cabello goteando agua y sin vergüenza.⁴⁴

Ještě před tím, než se dozvíme pravý účel této cesty je nám město představeno výrazy jako je „narážet“, „bolest“, „zranění“, „násilí“, odkazujícími k agresivitě. Pravý důvod cesty pak vše ještě vyostří.

V případě Kirsten z povídky Esbjerg je na pobřeží je toulání kompenzací k pocitu vytržení z vlastních kořenů a nemožnosti plné integrace do laplatské společnosti. Bloumání po přístavu má Kirsten pomoci překonat pocit marnosti ze svého působení v cizí zemi.

⁴⁴ „Byla unavená, a kvůli podpatkům, které byly nejvyšší jaké kdy měla, cítila ostrou bolest, jako by měla poraněny šlachy na kotníku. Zastavila se; ale nebylo to tam, cítila, aniž věděla proč, že to není to místo a navíc měla strach z těch zahlobaných tváří, vážných nebo smějících se, měla strach, protože byly tak podobné její vlastní schované pod násilím, pod bílou, červenou a černou barvou, kterými ji zakryla, měla strach, že se na ni ty obličejové podívají a pochopí tu podobu a pak se na ni podívají s nenávisť, protože dělá něco, co by člověk neměl dělat, když má takovou tvář a když ji měl, před několika hodinami, bez líčidel a čistou před zrcadlem, zářící, veselou, s neučesanými vlasy, ze kterých kapala voda a bez studu.“ ONETTI, J.C., „Mascarada“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 79

daleko od svých kořenů, stejně tak jako zoufalství z vyprázdněného manželství, ze kterého se prostřednictvím vzpomínek snaží uniknout. Její každodenní výlety se později stanou jakousi novou tradicí páru, jakýmsi rituálem. Tento kompenzační mechanismus se stane jedním z mnoha v Onettiho tvorbě, plně se rozvine v románu *Krátký život*.

c) Postava jako snílek

Onettiho postavy jsou většinou introverti, kteří sice potřebují pocit náležitosti ke skupině, hledají své místo ve společnosti, zároveň se ale vymezují proti kolektivnímu „my“, které představují přesně vymezené tradice. Jejich samota je mnohdy jakýmsi protestem proti společnosti, do které se nedokázali začlenit, proti tradicím, které nevnímali za své nebo které přímo způsobili jejich izolaci. Proto hledají smysl jinde, unikají do snu, tvoří si vlastní realitu. Žijí s pocitem, že realita je neměnná, že se vše děje podle zákonů, které jedinec nemůže ovlivnit. Snění je tudíž kompenzační mechanismus, který umožňuje v imaginativní rovině prožít to, co bylo ve skutečnosti frustrováno nebo co se ještě nemohlo naplnit. Většina Onettiho snílků se pomocí denního a nočního snění snaží uniknout toku reality, z času a prostoru, který je obklupuje. Obsahově se pak denní snění může rozdělit na dva typy snů. Jsou to jednak sny erotické (nepříliš zastoupené v Onettiho povídkách našeho období), jednak sny a představy o ideálním životě. Ideální život může být ukotven v minulosti, v mýtickém časoprostoru; může být i čistě fantaskní, vymyšlený, kdy je hrdina například dobrodruh. Většinou to vyprovokuje maličkost, jako například „zachvění se zimou“⁴⁵ přenesení Víctora Suaida v povídce Napříč Květnovou třídou na vzdálenou Aljašku, kde je lovcem. Jindy je postava hlídačem v diamantových

⁴⁵ „un estremecimiento de frío“ ONETTI, J. C., „Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 37

dolech, jako Baldi v povídce Možný Baldi, ve které je pod tlakem zvědavé a důvěřivé cizinky donucen vymyslet si lepší, exotičtější identitu, postavenou na násilí a popření humanistických myšlenek kdesi ve vzdálené Africe.

Je mužem jako skála, silným, velkým a sebejistým. Hlavně je ale mužem sebejistým, který přesně ví, jaké je jeho místo, toto místo pak ovládá, jedná bez výčitek svědomí a využívá svou moc v jednání s lidmi i s okolním světem. Obě tyto povídky obsahují sny s klasickými prvky dobrodružných románů: exotikou, napětím, násilím a chamtivostí, ke kterým Onetti v případě povídky Možný Baldi přidal ještě prvky sadismu a rasismu. Jde opět o kompenzační mechanismy pro pocity nejistoty, strachu, nerozhodnosti, slabosti a celou řadu represí, které dítě a dospívající hrdina vnímá ze strany společnosti jako požadavky na civilizovaný život.

Známý výrok „myslím, tedy jsem“ se v případě Onettiho dá úspěšně přenést do znění „sním, tedy jsem.“

Po vydání *Jámy* v roce 1939 se ale mění postoj autora k naději obsažené ve snění. Život ukáže svou dramatičtější tvář. Klasickou ukázkou, kdy je život, respektive přežívání, horší než smrt, je povídka Buď vítán, Bobe!. Jsou tady konfrontovány dva světy; první reprezentuje Bob, který je vzpurný, hrdý, čistý, opovrhující, silný mladík, který ale naprosto ztroskotá, protože nezemře, ale dozraje v dospělého Roberta. Jeho mladistvé nesmlouvavé názory na stáří, jeho opovržení světem dospělých se u něj naplní takřka doslova, stane se přesně tím, čím opovrhoval. Onetti tím demonstruje čistotu a pravdivost nesmlouvavých názorů mládí, které, stejně jako snění, mohou z povzdálí řídit chod skutečnosti. Jedinou možností, která podle Onettiho dospělému člověku zbývá, je naprostá odevzdanost, kdy nezbývá nic jiného než zcela přijmout svůj úděl a pokračovat

v životě bez iluzí: „žít život jako trest, připustit si svou zchátralost a zcela se jí odevzdat, souhlasit s tím, že realita je peklo a pak ho celé prožít.“⁴⁶

To je nový nesmlouvavý životní názor, podobně definitivní jako ten mladého Boba, zbavený však naděje. Sny v tomto pojetí života již nemohou být nadějnými plány do budoucnosti. Více k této tématice v kapitole „Funkce snu: od vyjádření nespokojenosti ke snaze o přesah do reality.“

d) Postava ženy

V Onettiho textech se většinou pohybují mladé, čisté, nevinné dívky, někde mezi třinácti a šestnácti lety, už ne děti, ale ještě ne ženy, které ví, že mají nad muži nějakou moc, ale nedokáží ji definovat ani záměrně použít. Dívka získává mýtické charakteristiky a ve všech textech je spíš objektem pozorování, intelektuálního a citového přemýtlání dospělého muže, než reálného zobrazení.

Fungují jako negace světa, jako jiná alternativa k realitě, jsou vysvobozením od zákonů, které čas tak neúprosně řídí, pomíjivost toto vysvobození je ale velmi brzo rozpoznána a často má jako jediné řešení smrt. (...) Jejím prostřednictvím se krátký okamžik mladistvé přímosti stane věčným...⁴⁷

⁴⁶ „vivir la vida como castigo, admitir el encanallamiento y entregarse a él a fondo, afirmar que la realidad es el infierno y vivirlo integralmente.“ Citováno podle RAMA, Á., „Origen de un novelista y de una generación literaria“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1968, str. 63

⁴⁷ „Funcionan como la negación del mundo, la otra alternativa a la realidad que es salvación de las leyes que el tiempo implacablemente rige, pero una salvación cuya fugacidad muy pronto es entrevista y que con frecuencia sólo tiene como salida la muerte.(...) A través de ella el instante fugaz de la planitud púber se hace eterno...“ RAMA, Á., „Origen de un novelista y de una generación literaria“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1968, str. 59

Tato smrt je také velice často skrytě požadována, aby nedošlo k přechodu od dívky k ženě. Dívka je, stejně jako snění, v raných textech Juana Carlose Onettiho chápána jako možná alternativa ke skutečnosti, obsahuje totiž naději. Poprvé se tato dívenka objeví v povídce Napříč Květnovou třídou. Je jí María Eugenia, na kterou vzpomíná hlavní postava Víctor Suaid. Ten ji ve své vzpomínce obléká jako malou dívenku, do její školní uniformy. Tato postava v sobě obsahuje směs holčičky a „mujer madura, escéptica y cansada.“⁴⁸ María Eugenia je první z celé řady žen, ve kterých chce mužský vypravěč nebo postava nalézt dívku, kterou kdysi byly. Čistota je ale velmi brzy ztracena, přichází dospělost jako předzvěst úpadku a později přirozené zničení člověka a smrt.⁴⁹

Dalším příkladem může být popis postavy tajemné ženy v povídce Uskutečněný sen. Tento popis je složen z odkazů na dospělé a dospívající charakteristiky ženy a postava-vypravěč ji popisuje takto: „La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse de ella (...) era aquel aire de jovencita de otro siglo...“⁵⁰

V Onettiho povídkách našeho období se ale častěji objevuje dospělá žena, která má mnohdy destruktivní funkci. Žena je velice často zdrojem zkázy mužské postavy, jako například v povídce Esbjerg je na pobřeží. Díky Onettiho vypravěčkému nadání se sice zdá, že v popředí povídky je vztah Kirsten a Montese. Neméně důležitým tématem je ale žena, jejíž potřeby vedou ke zničení

⁴⁸ „dospělá, skeptická a unavená žena.“, ONETTI, J.C., „Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 39

⁴⁹ Čerpáno z RUFFINELLI, Jorge, „Onetti antes de Onetti“, prolog ke knize ONETTI, J.C., *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 24-28

⁵⁰ „Ženě mohlo být něco kolem padesátky a co na ní bylo nápadné (...) bylo vzezření mladé dívky z minulého století...“, ONETTI, J.C., „Un sueño realizado“, *ibid.*, str. 67, český překlad převzat z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, Praha: Mladá Fronta, 1987, str. 73

posledních nadějí mužské postavy. Při každodenních procházkách po přístavu má Montes chuť strčit Kirsten do vody, obtloustlou ze života v městě, protože tak by měla jen malou šanci udržet se nad vodou. Nicméně stále si pamatuje, proč svou ženu miloval a proto se rozhodne udělat riskantní krok, poslední pokus na záchranu vztahu i sebe, a pokusí se sehnat peníze na její cestu do rodné země. Pokusí se uskutečnit její sen a to je jeho zkáza. Pokus se nevydaří, poslední naděje je promarněna, nezbývá než život dožít sám, sice po boku partnera, ale bez skutečného soužití a navíc s pocitem viny.

Pouze dospívající dívky mají v sobě to čisté z lásky, pouze v dívkách je naděje na spasení, na získání smyslu. Dospělé ženy, podle Onettiho, vždy začínají svou cestu zkázy a ničí tím i své muže. Jak zcela výstižně poznamenala María Esther Gilio: „(...) neznám jedinou dospělou ženu ve Vaší literatuře, která by nebyla chamtivé monstrum, dychtivé po materiálních statcích.“⁵¹

Muž je tedy neustále přitahován čistotou mladistvé dívky, jako je tomu například v povídkách Devátého června (*Nueve de Julio*, 1945), Dlouhý příběh nebo i v Buď vítán, Bobe!. Dívka je většinou pasivním protagonistou, je objektem lásky, nemá vlastní podíl na přitažlivosti, kterou k ní muž cítí.

V povídce Dlouhý příběh je dívka nalezena mrtvá. Není to naposledy, co se v Onettiho tvorbě objeví objekt lásky, dospívající dívka, stane terčem útoku a zemře, čímž si ale zároveň ve vzpomínkách muže zachová onu nádhernou a naději obsahující čistotu a svěžest mládí.

⁵¹ „(...) no conozco en su literatura una sola mujer madura que no sea un monstruo rapaz, ávido de bienes materiales.“ GILIO, María Esther, „Un monstruo sagrado y su cara de bondad“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1968, str. 16

2. Onettiho vypravěč

Aby se čtenář orientoval v textu, tak nepotřebuje hned znát postavy, určující je jeho vztah s vypravěčem. To ale neznamená, že je vypravěč reálná postava, čtenář nepotřebuje vědět, jak žije, pro něj je důležité, jak vypráví příběh.

Ve *Slovníku literární teorie*⁵² je pod heslem vypravěč následující:

...fiktivní subjekt mluvčího, z kompozičního hlediska tvoří součást syžetu a prostředkuje mezi čtenářem a obsahem sdělení. Nelze ho zaměňovat s psychofyzickou přítomností spisovatele, není totiž automaticky mluvčím autorových názorů a postojů. Vypravěčovo stanovisko se konstituuje v esteticky objektivizovaném vztahu autora ke skutečnosti.

Elena M. Martínezová⁵³ navrhuje tři typy vypravěčů. Prvním z nich je vypravěč pracující proti čtenáři, který znemožňuje vytváření souvislostí mezi jednotlivými částmi příběhu. Mnohdy je to tím, že sám nemá dostatečné množství informací, což mu znemožňuje poskytnutí detailů, které by čtenáři umožnily vytvoření platného obrazu vztahů ve vyprávěném příběhu. Martínezová do této kategorie zahrnuje i vypravěče, který neustále odbočuje od hlavní logické linie vyprávění, a komentuje vývoj událostí způsobem, který zpochybňuje nebo vyvrací dříve poskytnuté informace.

V povídce *Dům na písku* příběh končí způsobem, který se nejvíc líbí postavě, vypravěč tedy provedl selekci vyprávěného materiálu. Pro čtenáře se stává nedůvěryhodným, protože vědomě mění příběh. V tomto případě vypravěč pracuje proti čtenáři tím, že se snaží nastolit svůj vlastní řád.

⁵² VLAŠÍN, Š. a kol., *Slovník literární teorie*, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, ČSAV, Československý spisovatel, 1984

⁵³ MARTÍNEZ, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid: Editorial Verbum, 1992

Nejlepším způsobem, jak u čtenáře vyvolat nejistotu, je použít vypravěče, který je sám zmaten, nebo který nejeví zájem o činnost, kterou provádí. Tento prostředek neumožňuje dovedení příběhu k jeho konci, jelikož je omezena vypravěčova perspektiva. Podpůrným mechanismem je také odbočování od hlavní linie vyprávění prostřednictvím vedlejších vět. Čtenář tím získá dojem, že není schopen sledovat tok událostí, jeho nejistota roste. Nevědomost vypravěče vytváří v textu hluchá místa, která může čtenář vyplnit svými fantaziemi, očekáváními a předpokládaným vývojem událostí.

Vypravěč pracující proti čtenáři téměř vždy upravuje příběh, do kterého přidává vlastní komentáře, i významné maličkosti. Je vlastně čtenářem, který příběh interpretuje, přestal být pouhým mluvčím, který sděluje příběh. Tato technika má za důsledek ztrátu věrohodnosti, čtenář je nucen neustále měnit svá očekávání.

Druhou kategorií je vypravěč, který pro čtenáře vytvoří věrohodný obraz (věrohodný v tom smyslu, že odkazuje k příběhu). Díky tomu si čtenář během procesu čtení vytváří koherentní očekávání, může mít pocit, že rozumí příběhu i jeho smyslu. Konec povídky tato očekávání zcela zruší, je okamžikem překvapení, kdy se nedůležitý detail stane zásadním. Tento prostředek je velmi efektní, protože vypravěč vypadá, že má mnoho informací a čtenář mu proto důvěřuje.

Třetím typem je vypravěč, který provází čtenáře textem bez snahy o nastolení nejistoty, je to vševědoucí vypravěč ochotný vyprávět příběh bez temných míst. Je centrem vědomí, ze kterého příběh čerpá. Aplikuje na čtenáře svou autoritu, zatímco mu podává veškeré informace o postavách i o událostech, které mohou s příběhem jen velmi málo souviset. Tón vyprávění je v tomto případě velmi subjektivní. Příkladem je vypravěč v povídce *Bud' vítán, Bobe!*.

Vypravěč zde nastoluje dialog a spoustavou Bobem (respektive Robertem) prostřednictvím vzpomínání a zpětného vybavování postavy i situace. Používá přitom oslovení v druhé osobě jednotného čísla. Čtenář se dostává do prázdného prostoru mezi vypravěčem a postavou v dialogu, je svědkem soukromého rozhovoru. Veškerý děj je prezentován nepřímou, prostřednictvím shrnutí událostí, tón vyprávění je ale subjektivní.

Onetti ve svých textech většinou nespolupracuje se čtenářem, nemá chuť vysvětlovat a odhalovat v logických souvislostech lineární plynutí příběhu. Píše způsobem, který pomalu naznačuje a neochotně odhaluje. Již první vyprávěcí obrazy naznačují pointu, podávají nezbytně nutné informace, ale tají vývoj, všechna proč a protože. Onetti je mistrem ve vytváření napětí, protože tají to základní, co by mohlo ospravedlnit postavy a celý příběh. Tato technika má základ v žurnalistice. Novinář musí umět shrnout příběh do prvních řádků, většinou tučně vytištěných, aby jej pak rozvinul v článku. Jenže Onetti nabídne základní informace a tím také skončí. Pro něj je to podstatné daleko hlouběji, nepociťuje potřebu cokoli vysvětlovat. K tomu využívá narativního prostředku, který není úplně obvyklý. Je jím ve většině případů anonymní vypravěč, jehož vztah k postavám ani ke spisovateli není znám a který není ve většině případů schopný porozumět vývoji příběhu. Vševědoucí vypravěč z klasických románů se u Onettiho objevuje jako „oko kamery“, které jen náhodně ukazuje jednotlivé obrazy, nikdy však v souvislostech. Psychologická informace je označována pouze předmětnými údaji, jde tedy o perspektivu pohledu „zvenku“, objektivní vypravěčský aspekt, od něhož se odlišují subjektivní aspekty postav, reprodukováné dialogy.

Tento nevědoucí anonymní vypravěč nemusí být intelektuálně nevybavený, jediné, co po něm Onetti chce je, aby nebyl schopný

dešifrovat smysl příběhu, který vypráví. K tomuto intelektuálnímu omezení je přidáno ještě omezení morální. V Onettiho světě se většinou postavy neřídí morálními zásadami a jejich činy nikdo, tudíž ani vypravěč, neposuzuje skrze etiku. Vypravěč nezná své postavy, nerozumí jim, jen vypráví, co viděl a slyšel, jeho pohled není ukotvený a tím narůstá nejistota, protože všemožné obsese, pochybení a rozporuplné činy postav nikdo nesoudí, nefungují tudíž jako nastavená zrcadla. Vypravěč má navíc většinou naprostý nedostatek informací. Mnohdy ani sám neprožil nebo neviděl, co vypráví, jen popisuje, co mu kdy někdo řekl.

Povídky z námi vymezeného období jsou z naprosté většiny vyprávěny právě tímto anonymním neznalým vypravěčem, ve třetí osobě, bez explicitního vztahu k příběhu. Jsou to povídky Napříč Květnovou třídou, Překážka, Možný Baldi, Přehlídka masek, Dlouhý příběh, Devátého června, Návrat na jih a Dům na písku.

Zbývají nám čtyři povídky, které jsou vyprávěny v první osobě (jde o přímý typ vypravěče, který se projevuje jako postava literárního díla, jeho postoj je v tomto případě určen perspektivou „zevnitř“), ale i mezi nimi můžeme vidět rozdíly v pojetí vypravěče. Povídka Rekonvalescence (*Convalecencia*, 1940) má vypravěče v ich-formě, postava vypráví svůj příběh, nicméně odhaluje velice málo, jen to nejnutnější pro sdělitelnost, nehodnotí, nerozebírá příčiny a důsledky, jen prezentuje příběh na základě subjektivních dojmů, které čtenář musí zrekonstruovat. Pojetí času je v této povídce navíc takové, že vytváří ve čtenáři pocit souběžnosti vyprávěcího a reálného času, určovaného tempem jeho čtení.

Povídky Uskutečněný sen, Buď vítán, Bobe! a Esbjerg je na pobřeží se liší. Vypravěč je tady postavou s přesně definovaným vztahem k ostatním postavám. Vypráví svůj příběh ze zcela subjektivního pohledu, hodnotí názory a chování postav, dokonce k nim zaujímá

postoj. Samotný vypravěč může být vykreslen v ponižující roli. Příkladem je postava (a zároveň vypravěč) Langman z povídky *Uskutečněný sen*, který je málo vzdělaný člověk nesoucí tíhu svých ekonomických problémů, dávno za vrcholem své neoslňující kariéry. Vztah mezi morálním profilem postavy-vypravěče a jeho prostředím má jen zdůraznit jeho neschopnost porozumět příběhu.

Zajímavý je také vztah vypravěče k postavě Montese v povídce *Esbjerg je na pobřeží*:

Lo insulté hasta que no pude encontrar nuevas palabras, y usé todas las maneras de humillarlo que se me ocurrieron hasta que quedó indudable que él era un pobre hombre, un sucio amigo, un canalla y un ladrón; y también resultó indudable que que él estaba de acuerdo...⁵⁴

Tím se nastoluje nový prvek, kterým je dlouhotrvající ponižování postavy. Vypravěč je v podstatě krutá osoba, je to hlas viného muže. Tato vina může být způsobena nedostatkem zkušeností, většinou ale odkazuje na krutost vypravěče a nedostatek citu vůči cizí bolesti. Je představitelem onoho „my“, kruté a necitelné společnosti, která je lhostejná a chladná k pokusům jedince něco dokázat, aby mohl vrátit smysl svému životu. Nejde přitom o jeden čin, je to konstantní stav, kterým se ještě posiluje vina vypravěče. Ten si svou vinu uvědomuje a proto se snaží proniknout k podstatě a příčinám jednání postav, snaží se je pochopit. Díky této snaze odhalí syrovost neuspokojivého vztahu dvou lidí, kteří si bez explicitních výčitek žijí odděleně své osobní příběhy. Zároveň nám představí Kirsten, jejíž nespokojenost se životem je příčinou posledního pokusu Montese změnit jejich život. Je to ale hlavně příběh o neschopnosti komunikace na mnoha úrovních, jak mezi partnery, tak na úrovni pracovních vztahů.

⁵⁴ „Vynadal jsem mu, až už jsem neměl slov, a použil jsem všeho, na co jsem přišel, abych ho pokořil, takže zůstalo nade vší pochybnost jasné, že je mizera, špinavec, darebák a zloděj; a taky z toho jasně vyplynulo, že on s tím souhlasí...“ ONETTI, J.C., „Esbjerg, en la costa“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 114, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 93

Vyprávění ve třetí osobě se na konci povídky změní na první osobu množného čísla, která vtáhne čtenáře do onoho kolektivního „my“:

...miran hasta que no pueden más, cada uno pensando en cosas tan distintas y escondidas, pero de acuerdo, sin saberlo, en la desesperanza y en la sensación de que cada uno está solo, que siempre resulta asombrosa, cuando **nos ponemos a pensar**.“⁵⁵

Vypravěč z povídky Buď vítán, Bobe! je starší muž, který vypráví svůj příběh ze subjektivního hlediska. Snaží se ubránit sebe a svůj vztah s mladičkou Iněš před mladým a naivně bojovným Bobem. To se mu nepodaří a proto začne sprádat plány na pomstu, jeho vztah k Bobovi je tedy zcela osobní, definovaný nenávistí. Pomstu nakonec nemusí vykonat sám, postará se o to ubíhající čas, který mladého Boba změní na umírněného Roberta. Pozorování tohoto faktu je pro vypravěče takové zadostiučinění, že víc nepotřebuje.

...mi odio se conservará cálido y nuevo mientras pueda seguir viendo y escuchando a Roberto; nadie sabe de mi venganza, pero la vivo, gozosa y enfurecida, un día y otro. Hablo con él, sonrío, fumo, tomo café. Todo el tiempo pensando en Bob, en su pureza, su fe, en la audacia de sus pasados sueños. Pensando en el Bob que amaba la música, en el Bob que planeaba ennoblecer la vida de los hombres construyendo una ciudad de engeguedora belleza, para cinco millones de habitantes, a lo largo de la costa del río; el Bob que no podía mentir nunca, El Bob que proclamaba la lucha de jóvenes contra los viejos, el Bob dueño del futuro y del mundo. Pensando minucioso y plácido en todo eso frente al hombre de dedos sucio de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en

⁵⁵ „...dívají se, až už nemohou dál, a každý z nich myslí na něco jiného a skrytého a přece se, aniž o tom vědí, shodují v beznaději a v pocitu, že každý je sám; v pocitu, který, když už o tom **uvažujeme**, je vždy ohromující.“
ONETTI, J.C., „Esbjerg, en la costa“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 119, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 98

cualquier hedionda oficina, casado con una gorda mujer a quien llama „mi señora...“⁵⁶

V posledních dvou povídkách jsou jasně dané příčiny a důsledky, čtenář chápe vývoj a může porozumět i chování postav. Navíc fakt, že vypravěč je sám postavou příběhu a že se ho příběh osobně dotýká, způsobuje, že jeho názory mohou čtenáři pomoci v orientaci. Dešifrování smyslu je pak dostupnější.

3. Svět jako zmenšený prostor

Je zajímavé, jakým způsobem Juan Carlos Onetti pracuje s prostorem, ve kterém se jeho postavy pohybují. Gauchovska literatura, která se ve třicátých letech 20. století pomalu měnila na literaturu o venkovanovi, nevyhovovala požadavkům, které Onetti kladl na literární ztvárnění reality. Zcela totiž opomíjela nový urbanistický fenomén. Onetti dokonce tvrdil, že Montevideo neexistuje, dokud se literáti nerozhodnou říct, jaké a co je Montevideo a lidé, kteří v něm žijí⁵⁷. Chtěl zaznamenat Montevideo, jaké v té době opravdu bylo, jako dusné, dramatické a moderní město. Podle Ángela Ramy je také pravděpodobné, že mladým autorům v té

⁵⁶ „Pokud budu moci vídat Roberta a naslouchat mu, má nenávisť se bude udržovat teplá a stále živá. Nikdo o mé pomstě neví, ale já jí žiju, s rozkoší a divoce, každým dnem. Mluvím s ním, usmívám se, piju kávu. A po celou tu dobu myslím na Boba, na jeho čistotu, na jeho víru, na odvážnost jeho minulých snů. Myslím na Boba, který miloval hudbu, který měl v úmyslu zušlechtit život lidí a postavit na březích řeky město oslepující krásy pro pět miliónů obyvatel; na Boba, který nedokázal lhát. Boba, který vyhlašoval válku mladých proti starým; Boba, pána budoucnosti a světa. Myslím na to všechno důkladně a s klidem, když sedím proti muži s prsty špinavými od tabáku, který vede směšný život, pracuje v nějaké odporné kanceláři, je ženatý s tlustou ženou, které říká „moje paní...“, ONETTI, J.C., „Bienvenido, Bob“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca 1995, str. 88-89, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 90-91

⁵⁷ „...Montevideo no existe...la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que lo habita.“ Citováno podle RAMA, Á. „Origen de un novelista y de una generación literaria“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1969, str. 38

době otevřeli oči evropští a severoameričtí autoři, kteří se dostávali do širšího podvědomí, jako byl Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ernest Hemingway, kteří v podstatě ukázali skryté možnosti tohoto prostoru. V prvotinách Juana Carlose Onettiho se pak obyvatelé Montevidea poznali a uvědomili si, že žijí ve městě, které je tolik podobné těm ostatním. Rama se ve své studii zabýval také jiným přístupem k prostoru v literatuře té doby. Autoři přestávají realitu zaznamenávat v její celistvosti, ale jako objevitelé přesně určených a ohraničených výseků. Na tomto výseku pak pracují a na jeho základě předkládají zcela nový pohled na fungování světa.

Velice zajímavá z tohoto pohledu je práce Kataliny Kulinové⁵⁸, která nabídla analýzu paralel mezi díly Williama Faulknera a Juana Carlose Onettiho, Juana Rulfa a Gabriela Garcíi Márqueze.

...jsou dlužníky tohoto velkého severoamerického autora... všichni tvoří (stejně jako Faulkner) imaginativní svět s jeho více či méně stálou komunitou, hledí na své postavy se sympatií, místo aby je soudili, mají podobné představy o nezávislosti času na osudu, atmosféra jejich děl je vysoce sugestivní a míchají reálné prvky s nereálnými.⁵⁹

Ve své studii se zabývá i prezentací prostoru u jednotlivých autorů. Vychází ze srovnání vykreslení prostoru v románech 19. století (jako představitele si vybrala Honoré de Balzaca) a v díle Williama Faulknera, které je v mnohém velice blízké Onettiho pojetí. Stejně jako Balzac se i Faulkner snaží vrýt do paměti čtenáře typické postavy, představitele svého světa. Na rozdíl od Balzaca se ale u

⁵⁸ KULIN, Katalin, *En busca de un presente infinito (Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez)*, La Habana: Editorial Arte y literatura, 1987

⁵⁹ „...son deudores del gran escritor norteamericano... todos ellos crean (como Faulkner) un mundo imaginario con su comunidad más o menos permanente, miran a sus personajes con simpatía en vez de juzgarlos, tienen nociones parecidas sobre la interdependencia entre el tiempo y el destino, la atmósfera que crean es altamente sugestiva, y funden elementos reales con irracionales.“ KULIN, K., *En busca de un presente infinito (Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez)*, La Habana: Editorial arte y literatura, 1987, str.7

Faulknera jejich prostorem nestává velké město, nebo dokonce celá Francie, ale malá města na jihu Spojených států amerických. Oba se snaží svými romány najít prostor, který by představoval co nejrepresentativnější výsek světa, v němž by postavy a situace, do kterých se dostávají vyčerpávaly všemožný vývoj událostí a charakterů. U Balzaca ale čtenář nenaráží na překážky, protichůdné maličkosti nebo události, jejichž interpretace je obtížná. Spisovatel, respektive vypravěč, rozumí toku událostí a svého čtenáře jakoby vede za ruku. Faulkner se také snažil, aby bylo jeho dílo celosvětově platné a také se pokusil proniknout do lidského boje s vlastním osudem. Nicméně zcela pominul soulad mezi záměrem a zvoleným prostředím. Své celosvětově platné ztvárnění světa zasadil do provinčního prostředí, na opuštěný konec světa. Jedná se o omezené a omezující prostředí, kam nutí vstoupit nás a zároveň i své postavy, které jsou limitovány svými nuznými podmínkami, předsudky a přesvědčeními. Celá atmosféra je potom dokreslena klimatickými podmínkami; v díle Williama Faulknera je většinou vedro, sucho, prašno; z Onettiho textů postavy slyší hluk, jsou oslepovány ostrými světly, křiklavými barvami, žijí v hlučném městě, nebo z něj utíkají.

Z prostoru, který se v počátcích jevil jako ztracený ráj v povídkách Napříč Květnovou třídou nebo Překážka se postupem času stává překážka v životě postav, která je vykreslena skrze geometrizaci a všudypřítomné násilí. Z tohoto labyrintu pak vyvstane v myšlenkách jedné z postav v románu *Krátký život* opak, anti-město, provinční městečko, kde je klid, řeka, náměstí - vznikne Santa María.

Jak si všímá Maryse Renaudová⁶⁰, tak úplné počátky hledání identity člověka žijícího ve městě jsou ve znamení naděje. Drsné stránky města nejsou samozřejmě utajovány, ale město se halí do

⁶⁰ RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993

tajemného roucha plného poezie, jak je zřejmé například v povídce Překážka. Město je tady krásné, jeho obraz je sjednocující, kreslený barevně a nepřerušovaně malířem visionářem. Jedná se snad o jediný případ, kdy je město v tvorbě Juana Carlose Onettiho smyslně šťastné. V podstatě je to mýtický prostor, do kterého chce třicetiletý autor proniknout, aby objevil jeho tajemství. Je to město plné přání, které přitahuje a je znepokojující.

Čtyřicátá léta ale v díle Juana Carlose Onettiho znamenají konec této tendence, město se tady začne ukazovat ve své nepřátelské a brutální podobě. Takovým pomyslným mezníkem je rok, kdy vychází *Země nikoho* (1941). Už tady se město objevuje jako obraz s prvky, které se budou vyskytovat v celé příští tvorbě. Stává se tady odpovídající kulisou k zoufalému hledání smyslu a identity života postav. Prostor se tady mění na mnohaznačný, konfliktní a dokonce nehumánní, jehož násilná krása fascinuje a děsí zároveň. Takové město se objevuje v povídkách té doby buď přímo (Přehlídka masek, Návrat na jih, Esbjerg je na pobřeží) nebo nepřímo (Rekonvalescence, Dům na písku), na osudy postav má ale jasný vliv. První náznak opozice mezi čistotou postav a zkažeností města se ale objevuje již v povídce Rekonvalescence. Hlavní hrdinka se rozhodla zpřetrhat pouta s okolním světem a pohroužila se do idyly pláže a okolní přírody, aby byla později proti své vůli jedním telefonátem vtažena zpět do věčného řinčení města, do světa mužů, vášní a pro ni absurdního bytí. I když je prostor pláže až mýtický krásný a čistý, musí ustoupit agresivnímu městu.

V případě povídky Dům na písku má město tu samou funkci. Původní klid Díaze Greye je narušen příchodem tří postav přímo z města: Quinterose, Colorada, a hlavně záhadné Molly. Jako by poslové z města vždy přinášeli špatné zprávy, jako by krása, čistota a

láska nikdy nesměly náležet k osobě, která je s městem v kontaktu. V tomto případě je navíc destabilizující moc města personifikována do záhadné ženské postavy Molly. Ta sice rozvine nějaký typ vztahu s Díazem Greyem, nicméně její poselství je zahalené v tajemství. Jedině prstýnek, který mu daruje, je důkazem, že se vše opravdu odehrálo, i když možných interpretací je více.

Buenos Aires a Montevideo, dvě města, která se v Onettiho tvorbě zaměňují a střídají, se velmi brzy stanou základním stavebním prvkem jeho fiktivního světa. Obě města se zmocňují, jak v povídkách, tak v románech, psychického světa postav a bez okolků dopadají na jejich osudy, na všechny jejich pokusy o záchranu, a jsou často faktorem ovlivňujícím jejich ztroskotání. V Onettiho textech není město pouhou dekorací, stalo se jednou z postav, v mnoha případech naprosto určující, i když tento prvek je uplatňován především v pozdější románové tvorbě.

Město je ale především výpravným prostorem, který je nekonečný, absolutně odevzdaný k prozkoumání a popsání, ochotný nechat se prostoupit literaturou. Juan Carlos Onetti požadoval po své generaci spisovatelů, aby tento prostor stvořili tím, že ho popíší. Sám si tento závazek vzal za svůj a dokázal to již svou první povídkou Napříč Květnovou třídou, kde hlavního hrdinu Suaida na jeho cestě městem pronásleduje zima, nekonečný provoz a zářivé neonové reklamy, a on se tomu všemu snaží uniknout svými sny a fantaskními představami. Důležité ale je, že touto povídkou Buenos Aires přestává být malým provinčním městem, důležitým jen pro svou oblast. Stává se metropolí a není náhoda, že hlavní činností mnoha postav je, že se po ní procházejí. Je to případ Suaida, který se prochází po jejích hlavních tepnách, stejně tak jako Baldiho v povídce Možný Baldi,

který si na procházce vymyslí svou novou identitu a minulost, nebo strýce Horacia v povídce *Návrat na jih*, který na nějaký čas zcela přestane chodit do jižní části města.

Tento prostor je zpočátku dvojznačný v tom, že postavy svádí a láká, nicméně brzy se začnou objevovat první znepokojující odkazy a narážky. Město mělo být, alespoň teoreticky, symbolem svobody, příslibem dobrodružství, očekávání odhalení smyslu, oslnění. Mnozí Onettiho hrdinové vyslechnou volání městského světa; uchvátí je možnost jinakosti. Pouze tento prostor umožňuje vytvoření nové identity, protože smyslem hledání všech postav je nalezení sebe sama. Nicméně iluzorní charakter tohoto příslibu se velmi brzy prokáže. Naděje se zmaří, postavy se ocitnou v prázdnotě. Tato tendence se objevuje již v první povídce, kdy se Suaid snaží o únik z nepřátelského prostředí svými představami a sny. Velmi dobře je pak vidět na novele *Na bezejmenný hrob* (*Para una tumba sin nombre*, 1959, česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987). Město se postupně stane zneklidňujícím prvkem, který nabízí jen chudobu, samotu a zoufalství.

V povídkách po roce 1941 pak zcela převládá vykreslení prostoru jako agresivního, nepřátelského prostředí, jehož dopad na jedince je zvýrazněn i zřetelnou geometrizační. Tyto výchozí body – agresivita a geometrizační - se stanou páteří vznikajícího městského prostředí a s ním spojeného hledání identity. Agresivita prostředí vzniká jako výsledek několika smyslových vjemů postav, především jde ale o vizuální a auditivní násilí. Například v povídce *Esbjerg* je na pobřeží se objevují zvuky jako je „tlučení kladivem v přístavu“, apod. Jindy to může být křiklavý neonový nápis, nebo agresivní zvonění telefonu. V povídce *Rekonvalescence* je na konci hlavní postava nucena opustit místo, kde našla klid a vrátit se do agresivního města:

Mientras esperaba la comunicación en la cabina de teléfono, ya en el hotel, oía el ruido de los truenos y los primeros golpes de agua en las vidrieras. La voz de Eduardo empezó a repetir, lejana: „Hola, hola... ¿Quién? Hola...“ Detrás de la voz, más allá del rostro que la voz formaba, imaginé percibir el zumbido de la ciudad, el pasado, la pasión, el absurdo de la vida del hombre.⁶¹

Nepřátelství zvuků je většinou doprovázeno nepřátelstvím barev. Městské násilí a intenzita individuálního i kolektivního utrpení jsou ve vzájemném vztahu.

Druhým principem při vytváření literárního prostoru je geometrizace. Uspořádání města, tedy prostoru, ve kterém se postavy pohybují, začne působit v ostrých úhlech v tom ohledu, že se postavy již jen zřídka objeví na kulatém náměstí, spíš je najdeme u ostrých rohů ulic. Město se stane tvrdou, nepřekonatelnou překážkou. Názorně je to vidět již v povídce Možný Baldi. Naivní optimismus hrdiny, který „smířlivě se díval na nebe, na stromy u Kongresu, na barevné autobusy⁶² po chvilce narazí na rohy domů, jako je „roh ulice Victoria“⁶³. Úměrně tomu, jak se vyostřuje obličej a minulost nového Baldiho, tak se mění i prostředí, ve kterém se prochází s náhodnou posluchačkou, tedy město.

Velmi geometricky je město zpracované i v povídce Návrat na jih. Konflikt a nakonec rozchod strýce Horacia s jeho partnerkou Perlou se přenesou i na vnímání města ze strany postav. To se symbolicky se rozdělí na severní a jižní část, které jsou najednou zcela jednoznačně

⁶¹ „Zatímco jsem již v hotelu čekala na spojení v telefonní budce, tak jsem slyšela hluk hromu a první nárazy vody na okenní tabulky. Eduardův hlas začal opakovat, z dálky: „Haló, haló...kdo volá? Haló...“ A za jeho hlasem, dál za jeho tvář, která onen hlas vydávala, se mi zdálo, že slyším hučení města, minulosti, vášně, absurdnosti lidského bytí.“ ONETTI, J.C., „Convalecencia“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str.64

⁶² „mirando plácido el cielo, los árboles del Congreso, los colores de los colectivos“, ONETTI, J.C., „El posible Baldi, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 54, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 63

⁶³ „la esquina de Victoria“, *Ibid*, str. 57

vymezeny ulicemi, aniž by po mnoho dalších let jedna do druhé zasahovaly. Procházký stárnoucího strýce Horacia s jeho synovcem Oskarem jsou pak jasně vymezeny jmény ulic a náměstí, přičemž pomyslnou hranicí je třída Rivadavia. Toto rozdělení prostoru, ve kterém se postava pohybuje jakoby umocňuje její neštěstí a neutěšenost, vyjadřuje pocit vnitřního vězení a omezení volnosti. Až jednoho dne, skoro nepochopitelně, strýc Horacio „sin un gesto de anuncio (...) cruzó la valla invisible de Rivadavia y llegó a la otra acera“⁶⁴. Tento návrat do jižní části má jasnou symboliku. Naznačuje nejen odpuštění a rozhodnutí navázat na zpřetrhané vztahy, ale i snahu o zcelení města, prostoru, nalezení původní jednoty. Tato snaha je ale zmařena, Horaciův statečný pokus je ukončen smrtí. Touha po realizaci snu vycházejícího z dávné minulosti a neposkvrněnosti vztahu je styčným bodem se smrtí. Tuto problematiku pak více rozebereme na povídce *Uskutečněný sen*.

Město je tady kulisou příběhu, jeho symbolická krutost však notně zasahuje do osudů obou milenců. Konec povídky pak město ukazuje ve vší jeho roztržitosti, kdy veškeré snahy o jednotu ztroskotávají a kde se pohybují jedinci neschopní překonat svou samotu a lhostejnost.

Geometrické rozdělení města se dá vystopovat i v jiných textech, ať už v *Esbjerg* je na pobřeží, *Přehlídka masek* nebo v pozdějším románu *Krátký život*. Původní parky, lesy, nebo zahrady zcela prokazatelně ustupují ulicím, rohům, zastrčeným koutům. Tato geometrizace se nezmocňuje jen vnějšího prostoru, stane se součástí vnitřního života postav. Počáteční příslib svobody a štěstí, které město znamenalo, je nenávratně pryč.

⁶⁴ „bez jediného varovného gesta (...) překročil neviditelný záteras na Rivadavia a přešel na druhý chodník.“ ONETTI, J.C., „Regreso al Sur“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 109

III. TÉMATICKÝ PLÁN POVÍDEK

1. Člověk ve vztahu k plynoucímu času

Velkým tématem Juana Carlose Onettiho je stárnutí, v širší perspektivě pak plynutí času. Stárnutí je podle Onettiho stav úpadku, který se děje od brzkého mládí; zestárnout znamená smířit se se světem, přizpůsobit se jeho pravidlům, přijmout prvoplánově jednoduché možnosti, nechat se ukolébat chabými lákadly každodenního života. Problematika plynoucího, ubíhajícího času se tímto způsobem stává jedním z nosných pilířů celé tvorby a ovlivňuje i vznik postav jako je mladá dívka nebo snílek. Toto stárnutí a nevyhnutelné opotřebování, je stavěno do opozice k mládí a dospívání, což je podle Onettiho jediné období v životě člověka, kdy je možné dosáhnout štěstí, protože člověk ještě stále věří, má iluze, plány, sny, projekty, naděje. Sny v tomto období nemají kompenzační charakter, jsou podstatou mládí, jeho esencí. Mladíci z Onettiho povídek Napříč Květnovou třídou a Překážka fantazírují proto, že jim okolnosti neumožňují žít, jak by si přáli, toto snění je však plné naděje a vzrušeného očekávání.

Plynutí času a stárnutí v opozici k dravosti mládí se stalo námětem povídky Buď vítán, Bobe!. Vypravěč vzpomíná na mládí Boba, ze kterého postupem času vyrostl přibližně třicetiletý Roberto. Mladý Bob vypravěčem pohrdá, vysmívá se mu, dokud se nerozhodne zabránit plánované svatbě nezi ním a mladičkou Inés, Bobovou sestrou:

...su cara había dejado de ser burlona y me enfrentaba con seriedad y un intenso cálculo, como se mira un peligro o una tarea compleja, como se trata de valorar el obstáculo y medirlo con las fuerzas de uno.⁶⁵

Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios.⁶⁶

Naprostó typickým způsobem je tady nesmiřitelné a rozzlobené mládí konfrontováno s vyžralostí dospělého člověka, který ale svůj boj prohrává. Zřejmá je absence respektu a soucitu, mládí je v tomto pojetí jediné období lidského života, kdy má člověk právo na štěstí. Všechna ostatní období jsou pak už jen úpadkem, ne-životem, chátráním těla i ducha směřujícího ke smrti.

Po deseti letech potká vypravěč Boba, respektive už Roberta opět ve stejném baru a vidí ten úpadek a změnu.

(...)no sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos. Es todavía recién llegado y de vez en cuando sufre sus crisis de nostalgia.⁶⁷

Como ese puñado de tierra natal, o esas fotografías de calles y monumentos, o las canciones que gustan traer consigo los inmigrantes, voy construyendo para él planes, creencias y mañanas distintos que tienen la luz y el sabor del país de juventud de donde llegó hace un tiempo. (...) y él queda en paz en medio de sus treinta años, moviéndose sin disgusto

⁶⁵ „...jeho tvář přestala být výsměšná a začal mi čelit s vážností a ostražitostí, s jakou hledíme vstříc nebezpečí nebo těžkému úkolu, s jakou zvažujeme překážku a své vlastní síly.“ ONETTI, J.C., „Bienvenido, Bob“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str.85, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a další příběhy*, 1987, str. 87

⁶⁶ „Vy se s ní neoženíte, protože vy jste starý a ona mladá. Nevím, jestli je vám třicet nebo čtyřicet, na tom nezáleží. Ale vy jste už hotový, neboli vyřízený jako všichni ve vašem věku, pokud nejsou výjimeční“ Ibid, str.86, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 88

⁶⁷ „Nevím, jestli jsem se někdy v minulosti vítal s Inés s takovou radostí a láskou, s jakou denně vídám Boba v temném a páchnoucím světě dospělých. Je v něm tepve nováčkem a občas ještě trpí záchvaty lítosti.“Ibid, str.89, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 91

ni tropiezo entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones, las formas repulsivas de los sueños que se fueron gastando bajo la presión distraída y constante de tantos miles de pies inevitables...⁶⁸

Počáteční čistá naděje a poté její zkáza, neboli lidské selhání v realizaci plánovaného záměru se tady promítá do obrazu mládí jako ztraceného ráje, který je v opozici ke stáří jako nevyhnutelnému úpadku. Rádost, kterou vypravěč cítí nad zkázou Boba, lze chápat nejen jako osobní pomstu za zničený vztah s Inés, ale i jako základní vlastnost, kterou Onetti přisuzuje světu dospělých, onomu zmiňovanému kolektivnímu „my“.

Roberto se ale ještě brání úpadku, stále věří oněm „plánům, nadějím a zítřkům“, které pro něj vypravěč vymýšlí. Až po dalších zklamáních, po dalších frustrovaných plánech, kdy postava ztratí víru v možnost změny a kdy si uvědomí svou samotu, přicházejí sny, které mají pomoci nalézt klid a rovnováhu a jejichž charakter je čistě kompenzační. Často jsou to výpravy do minulosti ve formě vzpomínek, do onoho ztraceného ráje, kdy bylo vše ideální nebo kdy ještě zbýval čas na naději. Postavy si již zcela jasně uvědomují nevyhnutelnost osudu a nevěří ve změnu, proto si snaží navodit prchavé okamžiky štěstí buď vzpomínkami, nebo si sami vymýšlejí nový život a novou identitu ve snaze přesvědčit okolí i sami sebe, že nic není ztraceno.

Mario Benedetti k tomuto tématu dodává: „Každá Faulknerova postava je nositelem rozdílného nevyhnutelného osudu, který je osobitý, vlastní, zatímco u Onettiho je tato osudovost obecná:

⁶⁸ „Tak jako si vystěhovalci přinášejí hrst své rodné země, fotografie ulic a pomníků a písně, tak já pro něho vytvářím plány, naděje a zítřky, které mají světlo a chuť země mládí, z níž před časem přišel. (...) a on usmířeně zůstává vězet uprostřed svých třiceti let a klidně a bez klopýtání se pohybuje mezi odpuzujícími mrtvolami svých starých tužeb, mezi odpornými přízraky snů, které se opotřebovávaly pod neustálým bezděčným tlakem tisíců nevyhnutelných nohou.“ Ibid, str. 89, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 91

vždycky vede ke stejnému trestu“⁶⁹ Tímto trestem jsou pasti, které v sobě obsahuje neúprosně plynoucí čas: „...je to čas, který nám klade pasti a také tu nejhorší ze všech: smrt.“⁷⁰ Život je jen ubíhající čas plný nástrah, které nedovolí nikomu získat cokoli opravdového a které nabízejí jen iluzorní zábavu, hrátky, kterým nikdo nevěří.⁷¹ A na konci této cesty je pak jen smrt.

Maryse Renaudová⁷² tuto smrt navíc vidí jako další prostředek, který Onetti využívá k zdůraznění stereotypního chování jedince v dnešní společnosti, který si, tváří tvář smrti, nedovolí projevit opravdové city a tím přiznat emocionální dopad ztráty člověka na svůj život. Jeho chování se projevuje spíše jako tiché smíření s nevyhnutelným faktem, člověk projevuje smutek poslušně, podle předem daného modelu chování. Výsledkem je popření specifičnosti a smyslu každé jednotlivé smrti. Toto pojetí se objevuje již v prvních textech, nejzřetelněji je pak doložitelné v povídkách *Dlouhý příběh*, *Návrat na jih*, *Možný Baldi*, později pak v románu *Krátký život*.

Pojetí smrti je buď cynické, jako v případě povídky *Možný Baldi*, kde je smrt navíc popsána násilně:

No había comprendido, porque parpadeó sonriendo:

- ¿A cazar negros? ¿Hombres negros? (...)
 - Sí, un puesto de responsabilidad. Guardián en las minas de diamantes. Es un lugar solitario. Mandan el relevo cada seis meses. (...)
- A veces hay negros que quieren escapar con diamantes, piedras

⁶⁹ „Cada personaje de Faulkner posee una fatalidad distinta, particular, propia, mientras que en Onetti la fatalidad es genérica: siempre ha de conducir a la misma condena.“ Citováno podle KULIN, K., *En busca de un presente infinito (Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez)*, La Habana: Editorial Arte y literatura, 1987, str. 29

⁷⁰ „...es el tiempo que nos pone trampas y la peor de ellas: la muerte.“ KULIN, K., *En busca de un presente infinito (Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez)*, La Habana: Editorial Arte y literatura, 1987, str. 30

⁷¹ „La experiencia que Onetti no cesa de transmitirnos, es que la vida resulta ser una trampa de donde nadie se escapa para conseguir algo real, y que sólo ofrece pasatiempos ilusorios, juegos en los que nadie cree.“ Ibid, str.34

⁷² RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, Tomo I. Montevideo: Editorial Proyección, 1993, od str. 219

sucias, bolsitas con polvo. Estaban los alambres electrizados. Pero también estaba yo, con ganas de distraerme volteando negros ladrones. Muy divertido, le aseguro.⁷³

Nebo vypravěč použije opačné ztvárnění smrti a místo živého nadšení použije studenou klinickou zprávu, jako je tomu v případě povídky Dlouhý příběh: „kdo učí mrtvé chovat se jako mrtví?“⁷⁴

Podle Renaudové poukazuje Onetti svým pojetím smrti na společnost, která je živena vlastními konvencemi a morálními imperativy a nemůže tudíž nikdy pochopit hluboký smysl každé jednotlivé smrti. Jedinečnost smrti, tolik vzdálená upjatosti společensky ustálených zvyklostí, posouvá smrt v Onettiho textech do role rituálu. Tento „záhadný rituál“ je naznačen již v povídce Překážka. Nejedná se o světský, ale o kosmický rituál, ve kterém se naplní přírodní zákony, završí se životní cyklus, ve kterém se ukáže samotná esence osudu.⁷⁵

⁷³ „Nepochopila, protože zamrkala a usmála se:

- Lovit černochoy? Černé muže? (...)

- Ano, zodpovědné místo. Strážce v diamantových dolech. V naprosté pustině. Strážci se střídají každých šest měsíců. (...) Někdy se nějaký černochoch pokusí utéci s diamanty, se špinavými kamínky, s pytlíčky drtě. Byly tam nabitě dráty. Ale taky jsem tam byl já s chutí trochu se rozptýlit a zastřílet si do těch černých zlodějí. Docela dobrá zábava, ujišťuji vás.“ ONETTI, J.C.

„El posible Baldi“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str.

58, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str.67-68

⁷⁴ „¿quién enseña a los muertos la actitud de muerte?“ ONETTI J.C., „La larga historia“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 98

⁷⁵ „Un rito no mundano sino cósmico: el implacable cumplimiento de la ley natural, el acontecimiento supremo del ciclo vital, donde se revela la esencia misma de todo destino“, RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993, str. 222-223

2. Funkce snu: od vyjádření nespokojenosti ke snaze o přesah do reality

Základním předpokladem pro vznik snů je snaha postav o vyjádření nesouhlasu s osobním, profesním a citovým životem. Na počátku se jedná o matnou a nijak nevyhraněnou nespokojenost, která se později mění na zakalený pocit zbytečnosti a marnosti. Je celkem nepodstatné, co bylo příčinou, důležitý je nikdy nekončící pocit nedostatečnosti, který postavy zakouší dnes a denně. Z této prázdnoty se narodí snění, které má jako obranný a kompenzační mechanismus za úkol ochránit snílka od krutosti pragmatického světa, který je k němu naprosto lhostejný.

Prvním typem jsou sny obsahující už zmíněná dobrodružství, sny, které přenášejí postavy v časoprostoru a které najdeme hlavně v prvních Onettiho textech. Klasickým příkladem je Napříč Květnovou třídou. Fantazijní představy hlavní postavy, mladičkého Víctora Suaida, jehož identita, věk a sociální status jsou jen hrubě nastíněny, jsou plné naivní dětinskosti a nesou silné známky dospívání.

Zajímavější je snění u osob již dospělých, které potřebují své sny k získání pocitu osobní integrity a nalezení vlastní identity, v některých případech k vytvoření identity nové. Cílem je vyjádření nespokojenosti s dosavadním vývojem života, proto se postavy mnohdy pokusí o přesah těchto snů do reality. Zcela výjimečnou povídkou zabývající se tímto tématem je Uskutečněný sen, která má z tohoto hlediska dvě vyprávěcí roviny. V první rovině vidíme starého muže, bývalého divadelníka, který po nalezení knihy Williama Shakespeara v domově důchodců, kde tráví svůj čas, začne vzpomínat na příběh, který se mu stal před mnoha lety. Tato povídka je tedy primárně příběhem muže, který se snaží uniknout svému osudu, svému stáří a monotónnosti svých dní vzpomínáním a

posuzováním prožitého života. Tato vzpomínka se ale stane prostorem pro další postavy, které se pohybují po nepojmenovaném provinčním městečku, ve kterém již můžeme poznat Santa Mariu. Hlavní postavou vzpomínky je žena, jakoby neorientující se v čase, se zastaralým účesem i oblečením. Tato žena postrádá jméno, je opředena tajemstvím a je nositelkou příběhu v podobě snu. Jako mnoho Onettiho postav mluví prostřednictvím ticha, celá postava je vykreslena spíš tím, co se o ní neřekne než co se řekne. Její sen se ale dalším příběhem nestane, za prvé protože sny mizí, jakmile je člověk vypráví, a za druhé protože ona sama nepřikládá žádnou důležitost triviálním věcem, které se v něm udály.

Nicméně trvá na tom, že chce svůj sen vidět na vlastní oči, se všemi detaily, převedený na scénu jako představení, které ona shlédne jako vzdálený svědek a zároveň se ho zúčastní jako herečka. Jakoby chtěla přinutit realitu řídit se logikou snu, při němž se kdysi dávno cítila šťastná. Chce se vymanit z ubíjející současnosti, která je plná zklamání a zapomnění, pokouší se znovu prožít pocit, který už dlouho nezakusila. Jinými slovy se snaží o přesah snu do jejího současného života.

Jakmile se ale tento sen zhmotní, tak pro ženu znamená smrt, protože sen aspiruje na krystalickou čistotu, kam nepatří plynutí času, stárnutí, loučení, úpadek, jedním slovem život.

Pro starého muže je tato vzpomínka zásadní, protože tehdy pochopil, o co se žena snažila. „Sen se uvedením na scénu totiž stane dostupným, sdělným i pro ty, kterým se nezdál, a otevře se pochopení. Pochopení, které je pro hrdinku totožné se smrtí.“⁷⁶

Me quedé solo, encogido por el golpe (..) comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer (...) lo comprendí todo

⁷⁶ VYDROVÁ, H. „Příběhy beze jména“, doslov k výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, Praha: Mladá Fronta, 1987, str. 231

claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar.⁷⁷

Tato povídka poprvé ukazuje vztah mezi přesahem snu do reality a smrtí. Podobně bude téma rozpracováno i v povídce *Návrat na jih*.

V povídce *Uskutečněný sen* se objevuje se i další ze základních charakteristik snu, kterou je pouto na dětství, mládí, mýtický čas a smrt. Smrt v našem příkladě poskytne příběhu tragické vyústění, zároveň ale znamená prohlédnutí pro tehdy mladšího vypravěče. Žena se na základě scénického představení snažila obelstít čas, snažila se o přesah snu do reality, chtěla dosáhnout kontinuity a prodloužit trvání jediného okamžiku, ve kterém cítila bezpečí a štěstí, a který pak znamená její záhubu.

Touto povídkou z roku 1941 skončilo snění postav, které mělo pomoci nahlédnout do absolutní pravdy a skrze snění udělat svět přehlednější. S povídkou *Uskutečněný sen* se hledání identity a smyslu věcí dostalo do těsného kontaktu s vybočením z vymezených mantinelů, aby se více zdůraznila nesrozumitelnost života a smrti.⁷⁸

⁷⁷ „Zůstal jsem sám, vyvedený z míry tou ránou (...) pochopil jsem, co to bylo, co hledala ta žena (...) jasně jsem to všechno pochopil, jako by to byla jedna z těch věcí, které se naučíme jednou provždy jako děti, a žádná slova pak nejsou k ničemu.“ ONETTI, J. C., „Un sueño realizado“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 78, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 84

⁷⁸ RENAUD, M., *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993, str. 269

IV. JEDNOTLIVÉ POVÍDKY Z LET 1933-1950

V následující kapitole se pokusím o stručné zachycení povídek, které spadají do námi vymezeného období. Na jednotlivých příkladech se pokusím poukázat na témata, kterými jsme se v naší práci zabývali.

Jak jsme již uvedli, v roce 1933 vychází Juanu Carlosovi Onettimu první povídka, Napříč Květnovou třídou. Její hlavní hrdina, Víctor Suaid, se potuluje po městě, které je popsáno v podstatě jen skrze pocity postavy. Impresionistické střídání dojmů je v ostrém kontrastu ke kostumbrismu počátku století, kde byla nejdůležitější statičnost popisovaného obrazu. Snaha o aktuálnost se projevuje v této povídce ještě jinak. Víctor Suaid se pohybuje ve městě, kde si všímá titulků v novinách, reklam na cigarety a plakátů s hvězdami stříbrného plátna.

Všechny tyto vjemy umocňují jeho snění, jeho snahu o únik do jiné reality, jeho touhu vidět víc, zažít víc a hlavně se nevracet ve svých vzpomínkách k Marii Eugenie. Fantazírování ho přivede do dalekých končin, kde je možné zažít ta pravá dobrodružství.

Vypravěč je anonymní třetí osoba, která se prezentuje jako svědek. Nic nevysvětluje, jen nechá plynout Víctorovy myšlenky. Čtenář chvíli tápe, snaží se pochopit volnou asociaci vjemů a myšlenek postavy, než pochopí, že se pohybuje v oblasti fantazie. V reálném světě postava jen bloumá po městě, po svém přirozeném prostředí. Už v této povídce se objevuje typ postavy, se kterou se budeme setkávat napříč celou tvorbou Juana Carlose Onettiho: postava snílka.

O tři roky později vyšla povídka, která byla pro tento typ postavy ještě podstatnější, Možný Baldi (1936). Onetti se v ní zamýšlí nad

dialektickým vztahem reality a fikce, přičemž si je vědom, že v tomto případě je přechod bolestivý. Baldi je, stejně jako Víctor Suaid, obyčejný obyvatel města, stejný jako stovky dalších úředníků, „úředníků, pánů, šéfů kanceláří“.⁷⁹ Příběh je vystavěn jako setkání dvou cizích lidí: Baldiho, který si vymyslí úplně nový život a ženy ochotné uvěřit, že potkala někoho výjimečného. Její důvěřivost je pojata jako citová nevyzrállost až naivita, jeho vyprávění jako nebezpečné a zničující zacházení se lží. Střetnutím těchto dvou faktorů vznikne povídka, příběh, ve kterém si postava vymyslí život plný neuvěřitelných nebezpečí a zvrátů. Baldi potřebuje obdiv ženy, nekritičnost tohoto obdivu ho zároveň odpuzuje. Aby onen slepý obdiv zničil, tak si vymyslí, že býval hlídačem v diamantových dolech, že hlídal černochoy, a že je střílel při pokusu o útěk. Mluví rasisticky a staví se do role kriminálního. Efekt je ale opačný, obdiv ženy neustále roste.

-¿No siente un poco de repugnancia?¿Por mí, por lo que he contado?(...)

-Oh no.Yo pienso que tendrá usted de haber sufrido mucho.

-No me conoce. ¿Yo, sufrir por los negros?⁸⁰

Baldi se začne postupem času zamotávat do svých vlastních sítí, primárně chce zjistit, co všechno je žena schopna snést, zároveň mu ale možnost vymýšlet si svůj život přináší uspokojení. Onetti zasel semínko zla do postavy Baldiho v momentě, kdy ho jeho vlastní lži přerostou, v momentě, kdy se „možný Baldi“ stane někým opravdovým, někým, kdo zastíní svého stvořitele a donutí ho přemýšlet o svém vlastním životě.

⁷⁹ „empleados, señores, jefes de las oficinas“ ONETTI, J.C. „El posible Baldi“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 57, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 66

⁸⁰ „- Vám se to neoškliví? Ani já, ani to, co jsem vám vyprávěl? (...)

- Ah, ne! Já myslím, že jste musel hodně trpět.

- To mě neznáte. Já a trpět kvůli negrům?“ Ibid, str. 59, překlad z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 68

El Baldi que tenía novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero...una lenta vida idiota comō todo el mundo. Fumaba rápidamente, lleno de amargura...⁸¹

Porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos. Porque había cerrado los ojos, y estaba entregado como todos. Empleados, señores, jefes de oficinas.⁸²

V tom spočívá vzpoura postav z prvních povídek Juana Carlose Onettiho. Snaží se volným tokem představivosti kompenzovat to, co se neodvážili sami prožít ze zbabělosti nebo z jiného důvodu vyplývajícího z naprosté průměrnosti. Budeme muset počkat až do roku 1941, kdy vznikne povídka *Uskutečněný sen*, ve kterém se sen začne naplňovat a zoufalá snaha o rebelii se utiší; plně se pak tato tematika rozvine v románu *Krátký život*.

Ještě před povídkou *Možný Baldi* vydal Onetti povídku, která se v mnohém liší od ostatních, jak v rovině tématické, tak stylistické. Dostala název *Překážka* (1935). Nejedná se tady ani tak o existenciální boj hrdiny, jako o příběh rebelie kluka proti společnosti, která ho odepsala. Negro tráví dlouhá léta v internátní škole a potom v nápravném zařízení. Společenský kontext je tady mnohem důležitější než osobní dimenze, v tom je ale limitující a méně originální.

Důležitý je i další aspekt a tím je sociologická přítomnost města. V této povídce je město (Buenos Aires) nahlíženo očima protagonisty jako něco vysněného, živoucího, nespoutaného, co na něj čeká.

⁸¹ „S Baldim, který má snoubenku, advokátní kancelář, uctivý úsměv vrátného (...) pomalý idiotský život; jaký mají všichni. Rychle kouřil, naplněn hořkostí...“ Ibid, str. 60, překlad z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 69

⁸² „Protože se neodvážil připustit, že život je něco jiného, že život je to, co se nemůže dělat ve společnosti věrných žen a rozumných mužů. Protože zavřel oči a vzdal se. Jako všichni. Úředníci, páni, šéfové kancelářů.“ Ibid, str.60, překlad z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 69

Postava se chce do města vrátit, jeho současná realita představuje vězení ve formě zdi nápravného zařízení. Město je vykresleno jako ideální prostor, ve kterém je postavě znemožněno žít. Zároveň si ale město pamatuje jen jako krajinu svého dětství, vzpomínky se mísí s vyprávěním starších mužů. Město je symbolem svobody, je to vysněný prostor neodpovídající realitě. Postava sní, ale ne proto, že není schopna udělat nic konkrétního se svým životem, ne proto, že by měla pocit zničující průměrnosti, její snění je tady snem o svobodě a novém začátku.

Jedná se tedy o povídku, která vznikla z jiných popudů než ostatní. Je pravděpodobné, že čerpá z osobní zkušenosti autora z návštěvy zařízení podobného typu.

V roce 1940 vyšla povídka s názvem Reconvalescence, kterou Onetti uvedl pod pseudonymem. Z vypravěčského umění brilantní povídka je zajímavá i tím, že je tady vypravěčem i hlavní postavou žena. Technika je opět stejná, skrze útržky se dozvídáme jen to nezbytně nutné, aby byl příběh srozumitelný, slova jsou pečlivě volena, aby navodila atmosféru impresionisticky zbarvené samoty hrdinky, která se potýká s vážnou nemocí. Příběh ale na rozdíl od povídek Napříč Květnovou třídou a Možný Baldi ubíhá lineárně a je plný malých postřehů z pozorování detailů, které tvoří celý jeden svět, za nímž se skrývá utrpení postavy. Prostorem je tady pláž, na které žena tráví své dny. Jakoby malicherné nicnedělání se ale změní v něco hrozivého, jakmile se vedle ní objeví předem nepředstavený muž, který ji nutí k návratu k jejímu muži. Až tady se čtenář dozví, že je žena vážně nemocná. Ta vytočí číslo a za dychtivým mužským hlasem na druhé straně slyší hluk města jako závan minulosti, vášně a absurdity lidského snažení. Cestou na nádraží se pak ohlédne za svým kouskem pláže, kde trávila poslední dny. „Recuerdo que tenía la

sensación de que mi rostro envejecía rápidamente, mientras, sordo y cauteloso, el dolor de la enfermedad volvía a morderme el cuerpo.“⁸³

Povídka Reconvalescence zahajuje pojetí literatury jako objevování zcela osobních příběhů lidí, které jsou skryté nejen ostatním postavám, ale i vypravěči, a které si v literatuře musí teprve najít své místo. Povídky Napříč Květnovou třídou a Možný Baldi také vyprávěly osobní příběhy, která ale byly stále ještě přenositelné. V prvním případě vypravěč předkládá kaleidoskop myšlenek Víctora Suaida, v případě druhém je to sám Baldi, který si uspořádává své fantazírování a verbálně ho sděluje. Příběh Reconvalescence už přenositelný není; čtenáři sice obdrží informace, znamení a detaily k jeho rekonstrukci, vypravěč nám ale nedodá vysvětlení. Onettiho nezajímá, odkud postava přišla, nebo kam směřuje. Důležitá je pro něj jen snaha o vyvolání emoce. Je to tendence, která posune Onettiho texty stále více do roviny nejednoznačnosti výkladu.

O rok později, v roce 1941, se naplno ukáže nemožnost sdělení subjektivního prožitku, v povídce Uskutečněný sen. Touto povídkou jsme se již zabývali v předchozích kapitolách, páteř jejího příběhu už tedy známe. Tajemná žena si, v dávné vzpomínce starého muže, přeje scénicky zobrazit sen, ve kterém pocítila štěstí. Jeden z herců k tomu poznamená:

Todo es un sueño que tuvo, ¿entiende? Pero la mayor locura está en que ella dice que ese sueño no tiene ningún significado para ella, que no conoce al hombre que estaba sentado con la tricota azul, ni a la mujer de la jarra, ni vivió tampoco en una calle parecida a ese ridículo mamarracho que hizo usted. ¿Y por qué, entonces? Dice que mientras dormía y soñaba

⁸³ „Vzpomínám si, že jsem měla pocit, že mi strašně rychle stárne obličej, zatímco se mi do těla, tupě a záludně, opět zakousla bolest nemoci.“ ONETTI, J.C., „Convalecencia“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 64

eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura tiene su cosa razonable. Y también me gusta que no haya ninguna vulgaridad de amor en todo esto.⁸⁴

V momentě, kdy se fikce a realita protnou, tedy po odehrání snu, žena zemře, tíha času ji schvátí. Celý sen se odehrával na vzdáleném místě a v jiném čase, který se ukáže jako nevratný.

Centrálními postavami obou posledních povídek jsou ženy, které se různými cestami blíží k smrti. Žena a smrt se pro Onettiho stanou tématy, které ho budou kvůli svému tajemství přitahovat po celou dobu jeho tvorby. Dalším velkým tématem, které s tím souvisí, bude odmítání dospělé zralosti a stárnutí. Tak vznikne postava dívky s atributem mládí, panenství a čistoty, která se v příbězích pohybuje jakoby nezasazena realitou neustálého úpadku.

V letech 1943 až 1950 vydal Juan Carlos Onetti sedm povídek. Přehledka masek (1943) byla už přepracována, její původní verze byla považována za nejuzavřenější a nejméně srozumitelnou, jelikož neobsahovala vysvětlení, proč se dívka vydala do parku. Dnešní verze tento důvod zmiňuje, motivace dívky je již zřejmá. Vypravěč popisuje toulky ženy po parku, které zpočátku nemají jasný důvod. María Esperanza popisuje nejjemnější detaily okolního dění, střípky reality večerního parku s poutí. Žádné vysvětlení nebo alespoň nápoděda se nenabízí ani při zmínce o „espantosa cosa negra que

⁸⁴ „To všechno je sen, který se jí zdál, rozumíte? Ale největší šílenství je v tom, že říká, že ten sen nemá pro ni žádný význam, že nezná toho člověka, který tam seděl v modrém svetru, ani tu ženu se džbánem, ani nikdy nešla v ulici, podobné té směšné mazanici, kterou jste tady vyrobil. A proč tedy? Říká, že když spala a zdálo se jí to, byla šťastná, ale šťastná není to správné slovo, ale něco zcela jiného. Takže to všechno chce vidět znovu. A i když je to šílenství, má to rozumný základ. A taky se mi líbí, že v tom všem není žádná banalita s láskou. ONETTI, J.C., „Un sueño realizado“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 75, překlad z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 81-82

había sucedido unas horas antes“⁸⁵. Povídka má jako obvykle minimální děj, María Esperanza je jen silně nalíčená a chodí po parku. Ještě před pár hodinami přitom byla bez nalíčení, tedy bez masky, čistá, nevinná.

Aby ulevila svým nohám na vysokých podpatcích, sedne si a vzpomíná na onu strašnou věc a na „la orden de buscar hombres y traer dinero“⁸⁶. Obraz čisté mladé dívky se mění na obraz agresivně nalíčené prostitutky, která v podstatě ani neví, co se kolem ní děje, jakoby se jí její život ani netýkal. Vybere si tlustého pána pijícího pivo u stolečku, začne se pohybovat v bocích a přisedne si. Muž ji vezme za ruku, položí otázku, zasměje se, položí další otázku, opět se zasměje, aniž by mu María Esperanza rozuměla. Rozhovor dvou neznámých lidí vytváří atmosféru neosobního charakteru. Pro Mariu Esperanzu to má ale očistný charakter, její toulání dostalo smysl, je schopna splnit úkol. Příběh ale jejím nepochopením významu slov, které muž říká, končí.

Povídka Dlouhý příběh (1944) je další z povídek, která na základě jednoho příběhu naznačí příběh další, schovaný pod povrchem. V prvním plánu je to příběh muže Capurra, staršího a smutného, který si dává za vinu sebevraždu pokladníka v bance. Až později, v povídce Tvář neštěstí (*La cara de la desgracia*, 1962), se dozvíme, že se jedná o jeho bratra.

Jedno odpoledne Capurro venku potká mladou dívku, klasickou představitelku Onettiho dívenky, ke které cítí náklonnost. Když je další den dívka nalezena mrtvá, tak se pod vlivem okolností hlavním podezřelým stává on. Z tohoto úhlu pohledu se jedná o detektivku.

⁸⁵ „odporná černá věc, která se udála před několika hodinami“, ONETTI, J.C. „Marcarada“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 79

⁸⁶ „příkaz vyhledat muže a přinést peníze“, *Ibid.*, str.79

Policie ho odveze do domku na pláži, kde dívku našli, a začnou mu klást otázky. A on mlčí, až nakonec řekne: „...bueno, ya basta.“⁸⁷

Sólo tenía para contarles una historia larga, entrecortada llena de momentos brillantes y misteriosos que nada tenía que ver con aquello que interesaba a los hombres de pie en el galpón, mirándole la boca, que acaso tampoco tuviera relación con nada concreto que él pudiera imaginar. Hizo a cada uno de corto gesto de amistad y giró para salir, creyendo que iban a detenerlo a cada paso, pero oyó enseguida que los hombres lo seguían sin tocarlo, sin hacerle ya ninguna pregunta, sin prisa, como si acabara de contarles la larguísima historia y todos marcharan sin propósito, un poco inclinados por el cansancio de escuchar, escuchando ahora el susurro intermitente que la historia sin medida iba haciendo de la cabeza de cada uno.⁸⁸

Tento vnitřní monolog interpretaci celého příběhu posune do existenciální roviny. Onen „dlouhý příběh“ z názvu povídky zůstane nevyřčený, povídka tady končí. Vypravěč nejen že nepodává vysvětlení, ale ještě úmyslně zakrývá smysl.

Hlavním tématem není, jak se ukáže, dívka, ani mužův pobyt v hotelu, jeho vina či nevina. Je jím dospělý muž, unavený životem, výčitkami, zbavený chutě žít, který je sám a který najde chvilkovou naději v postavě mladé dívky. Tato naděje musí být ale v zápětí zmařena, dívka, přesně podle požadavků na zachování čistoty mládí, umírá.

⁸⁷ „...no, tak už dost.“ ONETTI J.C., „La larga historia“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 99

⁸⁸ „Měl pro ně k odvyprávění pouze jeden dlouhý příběh, přerušovaný mnoha báječnými a záhadnými momenty, který neměl nic společného s tím, co zajímalo ty muže stojící v domku, kteří sledovali jeho pus, a který ani neměl nic společného s ničím konkrétním, co si mohl představit. Rozloučil se s oběma krátkým přátelským gestem a začal odcházet a myslel si, že ho každým okamžikem zastaví, ale najednou uslyšel, že ho ti muži následují, aniž by se ho dotkli, aniž by se ještě na něco ptali, beze spěchu, jako kdyby jim právě odvyprávěl ten dlouhý příběh a všichni teď kráčeli bez důvodu, trochu shrbení z únavy z poslušání, a vnímali ten přerušovaný šepot, který každému z nich ten příběh vytvářel v hlavě.“ Ibid, str.99

Tématem povídky *Bud' vítán, Bobe!* (1944) je, jak jsme již uvedli v kapitole o člověku ve vztahu k plynoucímu času, stárnutí a konfrontace dospívajícího mládí s věkem dospělosti. Vypravěč chodí s mladší sestrou Boba a je si vědom nenávisti, kterou k němu mladík cítí. „...podría pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable.“⁸⁹ Ale neudělá to, nedokáže se k němu přiblížit a komunikovat. Po ohlášeném sňatku s mladičkou Inés se vztahy vyostří, Bob vypravěči oznámí, že svatbu nedovolí, protože on je starý a ona mladá. Uplyne deset let a postavy se začnou potkávat v tom samém baru. Vypravěč plánuje pomstu za zničený vztah, když si najednou uvědomí, že nemusí nic dělat. Čas sám zařídil tu největší pomstu na člověku, když ho přinutil dospět, udělat první kompromisy, poprvé okusit zklamání a uvědomit si svou samotu. V Onettiho pojetí není větší tragédie než stárnutí, onen nezvratný úpadek vedoucí k smrti, kdy už nic nemá cenu a kdy si je člověk vědom nesmyslnosti svého života. Tato všeobjímající nicota pak vede k přežívání, z něhož vede jediné východisko, snění.

Povídka *Devátého června* (1945) je dalším příkladem, kdy se prudce střetnou světy mládí a dospělosti. Je to ale příběh o lásce, o zradě, o stárnutí, o mládí a o smrti, o smíření, rezignaci a odcizení. Vypravěč je anonymní třetí osoba, která nemá všechny informace o příběhu a pravděpodobně ani nezná postavy. Jeho vyprávění je tedy matoucí a neposkytující žádná vysvětlení.

Je to příběh Aurory, pravděpodobně prostitutky, a muže Granda, kteří se v určité životní situaci rozejdou. Aurora pak ale vyhledá jeho pomoc, když zjistí, že je těhotná. Kdo je otcem dítěte je obestřeno tajemstvím. Z myšlenek Grandiho se později dozvídáme o mladíkovi

⁸⁹ „...mohu poprosit o snášenlivost a pochopení jeho neúprosné mládí“ ONETTI, J.C. „Bienvenido, Bob“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str.85, překlad z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 86

Lankinovi, který je pravděpodobně otcem a v jehož domě se uskuteční plánovaný potrat:

(...) sólo yo seguiré sabiendo con cuánta protección y desdén le golpeé despacito el hombro al terminar de hablarle, haciendo sonar la más mala de las risas sobre su cabeza. Y no lo hice para que se matara; no lo hice siquiera para convencerlo de que yo tenía razón. Nada más para que no continuase mirándome y sonriendo con aquella expresión bastante inquieta de su cara de adolescente enclenque, con el brillo de burla de su juventud ante un hombre al que considera definitivamente terminado porque tiene el doble de su edad y no conserva más que el nombre y algún carcomido rasgo para convencer de que fue, él también, un ser ansioso e implacable, en el pasado desvanecido, en un nublado 9 de Julio, en un taxi.⁹⁰

Grandi vzpomíná na cestu taxíkem s Aurorou, kdy ještě mohl zakusit pocit ochránce, kdy ještě bylo možné komunikovat. Po potratu dítěte je Aurora v očích Grandiho jiná, než v jeho vzpomínce. Jen pozoruje její tvář a snaží se vrýt do paměti všechno, co tam bylo, co jí bylo sebráno a co získala, „como la pequeña cicatriz que tenía junto al ojo izquierdo y que ha descendido ahora hacia la mejilla.“⁹¹

Ruffinelli považuje tuto povídku za důkaz, že je Onetti spisovatelem literatury o poznání a zkušenosti, který zaznamenává, jak se dospělí snaží předat zkušenosti mladým: chladně, krutě, se

⁹⁰ „Jen já budu i nadále vědět, jak ochrannitelsky a opovržlivě jsem ho pomaličku poklepal po rameni, když jsem domluvil, a jak jsem na jeho hlavu snesl ten nejhorší možný smích. A neudělal jsem to proto, aby se zabil; ani jsem to neudělal proto, abych mu dokázal, že mám pravdu. Ale aby se na mě přestal dívat s úsměvem a takovým tím velice neklidným výrazem vyzáblého mladíka, se zářným výsměchem mládí vůči muži, kterého považuje za definitivně vyřízeného, protože je mu dvoujnásobek let než jemu, a protože si kromě jména a nějakého pošramocného rysu nezachoval nic, čím by mohl přesvědčit, že byl, také on, dychtivý a neúprosný, kdysi v hrdé minulosti, jednoho mlhavého devátého června, v taxíku.“ ONETTI, J.C., „Nueve de Julio“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str.103-104

⁹¹ „jako ta malá jizva, kterou měla vedle levého oka a která teď klesla na lícní kost.“ Ibid, str. 103

stejnou dávkou nezájmu a nepochopení, se kterou se svět mladých staví ke světu dospělých.⁹²

Další tři povídky uzavírají náš cyklus, přičemž ta poslední, *Dům na písku* (1949), se již mnohdy řadí do cyklu následujícího, *santamarijského*.

Povídka *Návrat na jih* (1946) obsahuje podle Rufinelliho⁹³ ladění, téma, strukturu i postavy výsostného melodramatu lapaltské oblasti: tanga. Je to střídým jazykem vyprávěný milostný příběh dvou lidí očima jejich synovce Oskara. Děj je opět velice jednoduchý, nosnými tématy je město a vytržení ze ztraceného ráje. Oskarova teta Perla totiž jednoho dne opustí strýce Horacia kvůli zápasníkovi s býky ze Španělska, jehož imigrantská komunita se sdružuje v jižní části města: „con perdones, olvido, felicidad y el irrenunciable derecho a la realización de la propia vida. No volvieron a hablar de Perla.“⁹⁴ Pro strýce se stane jedinou možnou formou života zapuzení jejího nového světa, jasně vymezené části města.

...la ciudad y el mundo de tío Horacio terminaban en mojones infranqueables en la calle Rivadavia; y todos los nombres de calles, negocios y lugares del barrio sur fueron suprimidos y muy pronto olvidados. De manera que cuando alguien los nombraba junto a él, tío Horacio parpadeaba y sonreía, sin comprender, pero disimulando,

⁹² „acaso la literatura de Onetti no sea otra cosa que una literatura de aprendizaje y de experiencia, una prueba de cómo pasa el conocimiento del adulto al joven: fría, cruelmente, con la misma frialdad y desaprensión que la juventud siente por el mundo maduro.“ RUFFINELLI, J., „Onetti antes de Onetti“, prolog ke knize ONETTI, J.C., *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 30

⁹³ RUFFINELLI, J., „Onetti antes de Onetti“, prolog ke knize ONETTI, J.C., *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995

⁹⁴ „...odešla s omluvami, zapomněním, štěstím a s neodmítnutelným právem na realizaci vlastního života. Už o Perle nemluvili.“ ONETTI, J.C., „Regreso al Sur“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 106

esperando con paciencia que la historia y los personajes cruzaran Rivadavia y él pudiera situarlos.⁹⁵

Pro strýce se zmíněným ztraceným rájem stane doba, kdy s ním Perla žila, onen minulý čas, který se nikdy nemůže vrátit, protože tentýž vztah již nemůže být nikdy obnoven. Tento ztracený ráj si navíc strýc Horacio uspořádal geograficky, rozdělil si přehledně koncipované město na velké bulváry a ulice, které patří do „jeho“ světa a na ty „jiné“. Perla se v jeho očích stane obyvatelkou jiného světa, vytěsněného, kde by byl on sám cizincem. A v momentě, kdy se do něj pokusí vstoupit, kdy překročí pomyslné hranice jižní části města, kdy vstoupí do jejího světa, tak umírá. Podobné zpracování snahy o přesun v časoprostoru můžeme naleznout i v povídce *Uskutečněný sen*. Obě postavy zcela cíleně pronikají do času a prostoru, který je má opět udělat šťastnými, protože to ale současnost nedovoluje, tak oba pokusy končí smrtí. Snaha postav podřítit chod skutečného světa logice světa jejich snů a fantazií znamená smrt.

Nad mrtvým tělem strýce Horacia, v povídce *Návrat na jih*, pak stojí Oskar s Perlou, která mu najednou připadá jako zdeformovaná tlustá žena, prázdná nádoba, která je přemrštěně namalovaná, schovaná za maskou, a se kterou nemá nic společného. Také se chtěla vrátit, ale pochopila, že tento svět jí už nepatří, že i pro ní bude město navždy rozděleno. Sama se svým odchodem stala cizinkou ve svém minulém světě.

Podle Ruffinelliho je na této povídce nejdůležitější, jakým způsobem se Onetti ujal tématu patřícího do čistě hudebního žánru,

⁹⁵ „...město a celý svět strýce Horacia končil nepřekonatelnou hranicí na ulici Rivadavia; a všechna jména ulic, obchodů a tamních míst byly zatlačena a velmi brzy zapomená. Takovým způsobem, že když je někdo v jeho společnosti vyslovil, strýc Horacio zamrkal a usmál se, protože nerozuměl, ale nedal to znát, a trpělivě čekal, až příběh i postavy překročí ulici Rivadavia a on je bude moci umístit.“ Ibid, str. 107

jak pojal onen velice osobitý a nepřenositelný nádech tanga, aniž by upadl do manýrismu nebo kostumbrismu.⁹⁶

Jestliže v předcházející povídce je oním ztraceným rájem, do kterého se chtějí obě postavy vrátit, vymezen v mysli postav prostorem ulic a náměstí, v další povídce, Esbjerg je na pobřeží (1946), je toto vymezení geograficky ještě markantnější. Hlavní ženská postava Kirsten, Dánka, se jednoho dne probudí a uvědomí si, že se chce vrátit do země svého dětství, ze které ubíhající čas a s tím spojený proces idealizace vytvořil ideální, až mýtický prostor štěstí a bezpečí. „...desde aquella noche empezó (Montes) a sentir una piedad que crecía y crecía, como si ella estuviese enferma, cada día más grave, sin posibilidad de curarse.“⁹⁷ Charakter cesty je kompenzační, Kirsten je velmi nespokojená a prostřednictvím vzpomínek a představ se snaží uniknout ze vztahu, který jí neuspokojuje, a ze země, která jí nedovolila nalézt nový domov. Není bez významu, že o své cestě jen mluví, plní společný dům předměty z dávných dob, fotografiemi, mluví dánsky, ale sama není schopná zrealizovat své úmysly, není schopná vzít svůj život do svých rukou a něco dokázat. Fakt, že je cíl její cesty tak vzdálený, čímž se stává nedostupným, je pro ni v podstatě uklidňující. Může poskytovat pocit bezpečí, jelikož veškerá snaha by byla stejně marná.

A v tom je právě tato povídka i příběhem samoty Montese, jejího manžela. Ten se v posledním záchvěvu citu ke své ženě, ve kterém, jak doufá, nalezne zbytky své vlastní důstojnosti, rozhodne, s vypětím sil, riskovat, že získá peníze na její cestu prostřednictvím

⁹⁶ „Pero lo más significativo de este cuento(...)es la exploración de temas propios de un género musical, la captación de un espíritu muy particular y sospechablemente intransferible(...)sin caer en el manierismo o en la literatura de costumbres“, RUFINNELLI, J., „Onetti antes de Onetti“, prolog ke knize ONETTI, J.C., *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 33

⁹⁷ „Od té noci začal cítit soucit, který rostl a rostl, jako by byla nemocná, každým dnem vážněji, bez možnosti vyléčení.“ ONETTI, J.C., „Esbjerg, en la costa“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 116

zmanipulovaných tajných sázek. Plán nevyjde a následné odcizení obou manželů je obrovské. Vychází totiž z pocitu, že je již nic nečeká. Tíživý pocit viny za vlastní selhání řeší Montes tak, že svou ženu každý den doprovází přístavu, odkud se dívají na odjíždějící lodě, aby se pak mlčky vrátili, každý do své samoty.

Poslední povídkou z prvního období Onettiho tvorby je Dům na písku (1949). Význam této povídky je mnohdy zúžen na pouhé konstatování, že je to předzvěst románu *Krátký život*. S tím ale nelze souhlasit. Je to brilantně vystavěná povídka na bázi detektivního žánru. Opět se tu setkáváme s vypravěčem, který nezná příčinu dění a nezná ani postavy. Kvalita této povídky ale spočívá v něčem jiném. Jediné dva pevně ukotvené časoprostorové body jsou na začátku, kdy se setkáváme s doktorem Díazem Greyem v jeho ordinaci, jak opřený o okno vzpomíná s hodnotí svůj život. Najednou si uvědomí, že: „...su vida, él mismo, no eran ya más que aquel recuerdo, el único digno de evocación y de correcciones, de que fuera falsificado, una y otra vez, su sentido.“⁹⁸ Druhým opěrným bodem je konec povídky, kdy Díaze Greye v jeho ordinaci opouštíme: „Cuando Díaz Grey, en el consultorio frente a la plaza de la ciudad provinciana, se entrega al juego de conocerse a sí mismo mediante este recuerdo...“⁹⁹

Vše ostatní ve zmíněné povídce je rekonstruované lidskou pamětí. Mnoho věcí má nejednoznačný charakter a interpretace jejich významu může odpovídat neustále se měnící realitě. Jde o prvek, který se částečně objevil již v povídce *Uskutečněný sen* a který bude mít zásadní vliv na Onettiho pozdější díla. Dokázat relativitu

⁹⁸ „Jeho život, on sám, jsou již jen tato vzpomínka, jediná hodna vybavení a oprav, aby byl pozměněn, znovu a znovu, její význam.“ ONETTI, J.C., „La casa en la arena“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, str. 120

⁹⁹ „Když se Díaz Grey, ve své ordinaci naproti náměstí provinčního města, poddá hře na poznání sebe sama prostřednictvím této vzpomínky...“ Ibid. str. 129

prožitku při hledání vlastní identity se stane Onettiho nosným tématem.

Příkladem může být část o prstýnku, který Díaz Grey dostane od tajemné Molly, a který osmkrát zahrabe na pláži. Ten samý prstýnek se pak z nevysvětlitelných důvodů objeví v jeho dlani, když se s ní loučí. Vypravěč záměrně nevypráví v logické návaznosti. Na konci povídky přiznává:

En el final preferido para su recuerdo, Díaz Grey se deja caer a un costado de la casa, sobre la arena mojada. El frenesí del Colorado, que amontona ramas, papeles, tablas, pedazos de muebles contra la pared de madera del chalet, lo hace reír a carcajadas, toser y revolcarse; cuando respira el olor de kerosene inmoviliza al otro con un silbido imperioso y se le acerca, resbalando sobre la humedad y las hojas, saca del bolsillo la caja de fósforos y la sacude junto a un oído mientras avanza y resbala.¹⁰⁰

Zakončení a možných variant vývoje je v paměti Díaze Greye víc, tenhle má ale, podle vypravěče, nejraději. Stejná technika rekonstrukce příběhu se objeví například o deset let později v díle *Na bezejmenný hrob*.

Emir Rodríguez Monegal¹⁰¹ se pokusil o syntézu nosného tématu Juana Carlose Onettiho, mezilidských vztahů. Většinou se jedná o vztahy dvojic, které potvrzují samotu lidské bytosti, definitivní neschopnost komunikace, kterou ani každodenní projevy něhy nebo naopak urážky nedokáží překonat, jak můžeme vysledovat v povídkách *Rekonvalescence*, *Přehlídka masek*, *Devátého června*,

¹⁰⁰ „Nejoblíbenějším koncem vzpomínky je pro Díaze Greye ten, ve kterém se sveze po jedné stěně domku na mokvý písek. Zběsilost Colorada, který shromažďuje větve, papíry, desky a kusy nábytku u dřevěné zdi domku ho nutí se smát nahlas, kašlat a válet se; a když ucítí vůni benzínu, tak toho druhého znehybní rozkazovačným písknutím, rozejde se k němu, a zatímco klouže po mokru a listí, vyndá z kapsy krabičku cigaret a zatřepe s ní u ucha, zatímco jde nejistým krokem dál.“ Ibid, str. 130

¹⁰¹ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, „La fortuna de Onetti“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1968, str. 94

Návrat na jih nebo Esbjerg je na pobřeží. Pod povrchem těchto vztahů se schovává další téma: osamocení člověk, kterého vidíme nad ránem s cigaretou v ruce, jak rozjímá nad sklenicí vody o ztracené čistotě, o ráji zvaném dětství a svěžest mládí, na které mu zbývá jenom vzpomínka, více či méně modifikovaná časem. Proto se v Onettiho povídkách procházejí mladé dívky, které se objevují, aby s sebou přinesly naději, nebo které jsou již pouhou vzpomínkou, popřípadě se znovuobjevují už dospělé, odsouzené k úpadku, k všudypřítomné samotě a k neodvratné blízkosti smrti.

Povídky Juana Carlose Onettiho jsou plné cynismu a agresivity, zároveň je z nich ale cítit snaha uvěřit, že život není jen pokřivenost a prázdnota. Proto obrací svou pozornost ke snění, ke vzpomínkám na svěžest a k fantaziím o nové identitě. Na troskách světa zničeného ztrátou morálních hodnot, obývaného lidmi, kteří se zoufale snaží přežít, upozornil Onetti na hodnoty, které je možno zachránit: mladistvé nadšení, lásku (nikoli sex) a kreativitu. Stvořil tak, podle Rodrigueze Monegala, romantickou iluzi, vřelý, lidský a intimně krásný fiktivní svět.

V. ONETTI VE VZTAHU KE ČTENÁŘI

Juan Carlos Onetti se od počátku své literární tvorby choval, jako kdyby ho dílo přestalo zajímat v momentě, kdy je dopsané. Samotný akt psaní je pro něj natolik dostačující, že působí, jako by ani nepotřeboval svou čtenářskou obec. Jak ale dokážeme v následující kapitole, čtenář je pro Onettiho tvorbu velmi důležitý prvek. Onettiho

práce s textem a technika strukturace vyžadují velkou aktivitu ze strany čtenáře.

Vycházela jsem především z knihy Eleny M. Martínezové¹⁰², která si položila otázku, jak vzniká dílo Juana Carlose Onettiho prostřednictvím jeho čtenáře a jaké strategické prostředky v práci s textem umožňují vznik tolik specifické atmosféry Onettiho děl. Význam textu je dán interakcí mezi čtenářem a vlastním textem, každý jednotlivý čtenář vnáší svým pojetím do textu nové významy.

Martínezová se pohybuje v rámci textu, nejde o interpretační analýzu psychologických, sociálních nebo historických aspektů v díle. Zkoumá přitom tři roviny vzniku díla, za implicitní přítomnosti „ideálního čtenáře“. Jsou jimi: postava, vypravěč nutný k artikulaci příběhu a vztahy napříč texty.

Prostředky, které Onetti užívá, obohacují jeho texty a umožňují nastolení rozličných vztahů. Čtenář přestává být pasivním prvkem, je nucen k aktivní účasti ve vlastním kreativním procesu.

Martínezová shledává nejdůležitějším vztah čtenáře k postavám. Z našeho hlediska je nejdůležitější jeho vztah k vypravěči. Ten totiž zaštiťuje kompoziční prvky textu. Vypravěčova vůle pomáhat čtenáři, či nikoli, tzn. jeho vztah ke čtenáři a ochota s ním spolupracovat, výrazně determinuje schopnost vizualizace postav ze strany čtenáře, a tudíž i jeho vztah k postavám.

1. Vizualizace postavy

Orientuje čtenáře v textu, má kompoziční funkci a vytváří dojem reálna. Prostřednictvím náznaků a informací v textu si čtenář vytváří

¹⁰² MARTÍNEZ, Elena M., *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid: Editorial Verbum, 1992

představy a očekávání o postavě, jejichž potvrzení nebo vyvrácení v průběh čtení umožňuje nastolení vztahu k postavě. Z hlediska čtenáře je postava výsledkem schopnosti pamatovat si a nacházet souvislosti. Tento princip je u Onettiho velmi důležitý, zvláště pokud si uvědomíme cyklicky se vracející typy postav napříč celou tvorbou. Postavy jako Quinteros nebo Díaz Grey se v pozdější tvorbě objeví explicitně, ostatní postavy s jinými jmény a v jiné situaci, nicméně s těmi samými charakteristikami a povahovými rysy.

Způsob popisu postavy může být dvojitý. Při přímém popisu čtenář dostane informace o postavě od vypravěče, od ostatních postav nebo od postavy samotné. Nepřímý popis je dedukován z chování postavy.

Ženy bývají velice často popisovány od nohou, pak následuje popis jejich tělesných proporcí (velmi často s výrazným fyziognomickým rysem, jakým je například tloušťka). Samotné tváři se autor věnuje naposledy a nejméně. Ženy jsou také často přiblíženy skrze jejich duševní a společenský stav (rysy šílenství nebo osamělost). Důležité jsou také popisy skrze pocity, které žena vzbuzuje. Téměř nikdy se ale nejedná o něhu nebo snahu o pochopení, Onetti svými popisy degraduje a zesměšňuje.

Kirsten, corpulenta, sin tacos, un sombrero aplastado a su pelo amarillo (...) Kirsten es gruesa, pecosa, endurecida; tal vez tenga ya olor a bodega, a red de pescadores; tal vez llegará a tener el olor inmóvil de establo y de crema que imagino debe haber en su país.¹⁰³

Mužské postavy jsou charakterizovány velikostí těla a šířkou ramen. Velmi důležitým prvkem je také kontrast minulosti s přítomností, jako v případě Boba v povídce *Bud' vítán, Bobe!*:

¹⁰³ „Kirsten, tělnatá, s nízkými podpatky a s kloboukem naraženým na žlutých vlasech (...) Kirsten je tlustá, pihovatá, zduřelá; možná, že za nějaký čas bude mít tutéž stojatou vůni chléva a smetany, kterou si představují, že má její země.“ ONETTI, J.C., „Esbjerg, en la costa“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 113, český překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 92

...ahora que se llama Roberto y se emborracha con cualquier cosa, protegiéndose la boca con la mano sucia cuando tose - del Bob que tomaba cerveza, dos vasos solamente en la más larga de las noches...casi siempre solo, escuchando jazz, la cara soñolienta, dichosa y pálida...¹⁰⁴

Postavy velmi často používají zrcadlo k vlastnímu popisu nebo k vytvoření zmíněného kontrastu mezi minulostí a přítomností. V povídce Přehlídka masek se María Esperanza, čerstvě vykoupaná a nenalíčená, pozoruje před zrcadlem. Tento obraz nevinnosti ostře kontrastuje s obrazem současným, kdy je prostitutkou hledající své zákazníky.

Vedlejší postavy jsou většinou popisovány podle činností, které právě vykonávají (kouří, chodí, pijí...); nebo podle oblečení, jako v případě Blanese v povídce Uskutečněný sen: „(con) la corbata de lindos colores sujeta a la camisa con un broche de oro...“¹⁰⁵

Kombinace těchto popisných postupů vytváří neosobní atmosféru. Onetti vyzdvihuje nepodstatné detaily, nesouvisející maličkosti, které čtenáři málokdy pomohou v procesu vizualizace postavy.

S tím souvisí i skutečnost, že postavy často postrádají jméno, respektive vypravěč jejich jméno nesděljuje. Tato absence pojmenování postavy má za důsledek její kosifikaci a odosobnění. Nevíme, jak se jmenuje cizinka v povídce Možný Baldi, ani tajemná žena v povídce Uskutečněný sen, nejsme si jisti jménem a identitou otce Aurořina dítěte v povídce Devátého červnã.

¹⁰⁴ „Dnes, kdy se jmenuje Robert a je mu jedno, čím se opije, a když kašle, zakrývá si ústa špinavou rukou – onomu Bobovi, který v klubu popíjel pivo, pouhé dvě sklenice za večer, i kdyby byl sebedelší (...) skoro vždycky sám, poslouchal jazz s ospalou, šťastnou a pobledlou tváří.“ ONETTI, J.C., „Bienvenido, Bob“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 83, český překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 85

¹⁰⁵ „(s) hezky barevnou kravatou upevněnou na košili zlatou sponou...“ ONETTI, J.C., „Un sueño realizado“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 65

Onetti při popisu postav využívá protikladná sdělení, ponižování postavy, negaci, nebo popis úplně vynechává. To vše podporuje nejednoznačnost jeho textů a odkazuje k názoru, že žádná definice není vyčerpávající. Nutí čtenáře, aby zaujímal kritický postoj a přemýšlel, jinak se nebude moci orientovat ve vzniklém informačním vakuu.

Protikladná sdělení jsou umožněna výraznou adjektivizací popisu postav, kdy užití protikladného adjektiva ruší dosavadní představu čtenáře o postavě. Musí ji modifikovat a tím mění celou postavu. Čtenářova role je najednou jiná, z obyčejného diváka se stává tvořitelem.

O ponižování jsme se zmínili již v kapitole „Onettiho vypravěč“. Toto ponižování se v obecné rovině projevuje v oblasti fyzických i morálních kvalit postavy, které vyvolávají buď smích, nebo soucit čtenáře. Postavy samy o sobě komické nejsou, ale působí tak buď nesouměrností svého popisu, nebo bizarními činnostmi, které vykonávají. Nakonec ale i tím, jak vypadají, kolik jim je a co mají na sobě. Příkladem může být tajemná žena z povídky *Uskutečněný sen*:

...me era imposible sostener los ojos en sus pequeños dientes irregulares exhibidos como los de un niño que duerme y respira con la boca abierta. Tenía el pelo casi gris peinado en tranzas enroscadas y su vestido correspondía a una vieja moda; (...) la blusa tenía encajes y era ajustada, con un gran camafeo entre los senos agudos de la muchacha (...) aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertada ahora un poco despeinada, apenas envejecida pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento.¹⁰⁶

¹⁰⁶ „nedokázal jsem udržet zrak na jejích malých nepravidelných zubech, vyceněných jako u dítěte, které spí a dýchá s otevřenými ústy. Vlasy měla téměř šedivé, upravené do svinutých copů, a její oblečení bylo staromódní; (...) blůza byla krajková a vypasovaná, s velkou kamejí mezi špičatými dívčími prsy (...) vzezření mladé dívky z minulého století, která upadla do spánku a teď se probudila trochu rozčuchaná, téměř nezestárlá, ale připravená dohnat

Vedlejší postavy jsou často popisovány se zvířecími charakteristikami nejen v chování, ale i ve vzhledu. Číšník v povídce Dlouhý příběh má „la cara de mono.“¹⁰⁷ Nejvýmluvnějším příkladem je postava Colorada z povídky Dům na písku. Ten se v očích ostatních postav postupně změní na psa. Vypravěč postavu nejdříve poníží: „este semi-idiota pelirrojo“¹⁰⁸, aby pak přistoupil k přirovnáním ke zvířeti: „estermecerse como un perro mojado.“¹⁰⁹ Postava Molly pak tohoto psa rozpozná jediným pohledem: „Díaz Grey comprendió, emocionado, que ella había sido capaz de descubrir, con una sola mirada, tal vez por el olor, que el Colorado había sido transformado en perro.“¹¹⁰ I tvář blíže nepřiblížené postavy muže v povídce Rekonvalescence připomíná neznámé zvíře: „La cara recordaba con intensidad a un animal desconocido.“¹¹¹

2. Vypravěč a jeho vztah ke čtenáři

Pokud se vizualizace ze strany čtenáře podaří, začíná zasazování postavy do prostředí nebo situace. Z tohoto pohledu je důležitý vztah vypravěče a čtenáře z hlediska množství znalostí. Tento vztah může být podle Martínezové trojí: buď je nadřazen vypravěč, nebo čtenář, nebo jsou si rovni.

v kteroukoliv chvíli svůj věk.“ ONETTI, J.C., „Un sueño realizado“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 67, překlad použit z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 73

¹⁰⁷ „opičí obličej“, ONETTI, J.C., „La larga historia“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 93, 95

¹⁰⁸ „tenhle zrzavý poloidiot“, ONETTI, J.C., „La casa en la arena“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 122

¹⁰⁹ „třást se jako zmoklý pes“, ONETTI, J.C., „La casa en la arena“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 123

¹¹⁰ „Díaz Grey nadšeně pochopil, že ona dokázala jedním pohledem rozpoznat, možná kvůli zápachu, že se z Colorada stal pes.“, ONETTI, J.C., „La casa en la arena“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 124

¹¹¹ „Tvář silně připomínala neznámého živočicha.“, ONETTI, J.C., „Convalecencia“, *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 61

Nadřazenost vypravěče u Juana Carlose Onettiho naprosto převládá, vypravěč nechce podávat vysvětlení, nebo jeho vysvětlení mate, protože se postavy nacházejí v situaci, o které čtenář - a pravděpodobně ani vypravěč - nic nevědí. Mnohdy je zcela přeházen logický sled událostí. Jakoby hlavní funkcí tohoto vypravěče bylo odvést pozornost, zmást a tím čtenáře ubezpečit v tom, že nic nepochopil, a ani pochopit nemůže. Povídka skončí dřív, než čtenář dostane šanci pochopit, na konci pak nerozumí ději a nezná souvislosti.

Vypravěč někdy sám nezná příběh a tím se stává málo důvěryhodným. Vztah je pak rovnocenný. Vypravěč i čtenář buď znají příběh a jeho postavy, se všemi souvislostmi, nebo je neznají. Krásným příkladem je povídka *Dlouhý příběh*. Technikou souběžného odhalování může být rozhovor na způsob zpovědi postavy, v našem případě je to rozhovor Capurra s jeho přítelem Arturem; stejnou funkci mají noviny, ze kterých se Capurro, vypravěč i čtenář dozvedí o smrti pokladníka. Všichni jsou tedy stejným způsobem vtaženi do shromažďování informací. Capurro zpovídá číšníka z restaurace, aby se dozvěděl víc, ale ani ten mu nepodá důležité informace. Celý příběh pak čtenář bude moci poodkrýt až v povídce *Tvář nestěstí* (*La cara de la desgracia*, 1962).

Vypravěč vypráví, i když nezná příběh, stejně tak jako Onetti píše, i když neví, co se stane: „Neměl bych zájem o psaní, kdybych předem věděl, co se v mých díkách stane.“¹¹² Nevědoucí vypravěč nabízí možnost spekulace, konec povídky může být překvapením pro něj i pro čtenáře.

Třetí varianta, tedy nadřazenost čtenáře, který má znalosti o motivaci a činnostech postav, aniž by je měl vypravěč, je u Onettiho

¹¹² „Yo no tendría interés de escribir si supiera de antemano lo que va a pasar en mis obras“ ONETTI, J.C., „La literatura: ida y vuelta“, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo: Arca, 1975, str. 191

výjimečná a v našem období se nevyskytuje. Technikou je většinou užití závorek v textu.

3. Funkce postav

Postavy mají v textu dvojí funkci, jsou buď tvůrci děje nebo jeho prostředníky. Přítomnost tvůrců děje je neodmyslitelná a čtenář se na ně zaměřuje. Používá je jako průvodce textem, jsou totiž schopni vytvářet – i pomocí snění - příběhy kolem postav. Velmi zajímavé je srovnání principu slasti u snílka, který tvoří svůj nový fantaskní svět, a u dítěte, které si hraje. Oba vědí, že jejich snění, respektive hraní, vychází z reality, vytváření nových pravidel ve vlastním světě jim ale přináší potěšení, kterého se nechtějí vzdát. A když z dítěte vyrostе dospělý člověk, který si již přestal hrát, tak musí začít snít. Podle Martínezové šťastní lidé nemají potřebu fantazírovat, čímž dokládá kompenzační charakter snění. Josefina Ludmer k tomu dodává: „Onettiho texty se rodí z pocitu nedostatečnosti, z nicoty, a postava se snaží nahradit tuto nedostatečnost tím, že nastolí vlastní prostor a uchýlí se do kreativity a hry.“¹¹³ Důvodem ke kreativité a hře je tedy potřeba slasti. Klasickou ukázkou je povídka Možný Baldi.

V kreativité postav vedle sebe stojí všechna tři časová rozhraní naší reality: minulost, přítomnost a budoucnost. Aktivita postav se pojí k dojmu spjatému se současností (pocit nedostatečnosti), zpětně je tento dojem zasazen do minulosti, kde byla splněna potřeba nebo naplněn sen. Postava pak na tomto základě fantazíruje o budoucnosti. Tato časová rozhraní vypravěč často maže anticipováním událostí, čímž umocňuje nejistotu čtenáře.

¹¹³ „El texto de Onetti nace de un estado de carencia, de un vacío, y el personaje intenta subrogar esa carencia, instaurando su propio espacio y refugiándose en la creación y en el juego.“ Citováno podle MARTÍNEZ, E.M. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid: Editorial Verbum, 1992, str.61

Postavy ve funkci prostředníků se dají rozdělit do několika typů podle jejich činnosti. Jsou zcela závislí na tvůrcích příběhu a fungují jako informátoři, poslíčci nebo pozorovatelé. Jejich funkce může spočívat i v odvádění pozornosti od hlavní linie příběhu nebo v matení tvůrce příběhu i čtenáře. Jejich přítomnost je omezena délkou trvání jejich činnosti, proto jsou o nich poskytnuté informace – včetně popisu - na minimální úrovni. Typickým představitelem prostředníka je například tajemný muž, který v povídce *Rekonvalescence* nutí hlavní postavu k návratu do města, nebo čísník či policisté v povídce *Dlouhý příběh*. Popis těchto postav je proveden skrze již zmiňované ponižování nebo využití srovnání se zvířaty.

4. Metafikce a povídka Uskutečněný sen

Postava přestala být nositelem absolutních pravd, její popis již nelze považovat za neomylný a jednoznačný. Toto pojetí zcela ničí tradiční koncept postavy. Autorova role se také mění, už není vševědoucím bohem, je spolutvůrcem textu, jehož smysl záleží na čtenáři. Čtení se stává součástí narativní situace: „proces čtení je stejný jako proces psaní, má kreativní funkci, na kterou text upoutává svou pozornost.“¹¹⁴

Metafikce vychází z předpokladu, že text je artefakt, který je vhodný ke zkoumání nejen lingvistických a narativních struktur, ale i úlohy čtenáře. Čtenář by měl uznat, že se potýká s literárním textem, jehož je součástí, jelikož ho svou představivostí a intelektem dotváří, i když si udržuje svůj odstup. Čtenář ani autor nejsou z tohoto hlediska bráni jako jednotliví činitelé zasazení do toku událostí, ale

¹¹⁴ „El acto de lectura es como el acto de escritura, una función creativa a la que el texto dirige su atención.“ MARTÍNEZ, E. M, *Estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid: Editorial Verbum, 1992, str. 79

jako tvořitelé a receptoři jazyka. Texty z tohoto hlediska neposkytují řád a význam, které by měl čtenář rozpoznat, naopak vyžadují, aby si čtenář byl vědom své práce, tedy aktuální konstrukce příběhu.

Povídka *Uskutečněný sen* je z tohoto hlediska reflexí o psaní jako o procesu, kdy vzniká příběh. Postavy Blanes a Langman jsou diváky scénického představení podivínské ženy, kteří jsou, stejně jako čtenář současné literatury, udiveni nad způsobem ztvárnění příběhu. Žena totiž, stejně jako Onetti, využívá prostředků, které boří zavedená pravidla a nutí čtenáře zcela přehodnotit svá očekávání.

Nejen v této povídce, ale i v jiných Onettiho textech se často vyskytuje postava v roli spisovatele. Tyto postavy jsou anti-hrdinové, mnohdy za hranicí zákona. Je to příklad doktora, detektiva (nebo kterékoli postavy, která vyšetřuje), bláznivé ženy, nebo muže na prahu čtyřicítky, kteří nepíší pro ostatní, ale jen pro sebe. I tajemná žena z povídky *Uskutečněný sen* chce scénické představení jen proto, aby uspokojila svou potřebu. Tyto postavy, stejně jako Onetti, netouží vytvořit jednotný vzkaz, který sdělí světu, nechtějí vytvořit nějakou ideologii. Onetti zcela odmítá didaktickou funkci literatury.

Žena z povídky *Uskutečněný sen* uvede na scénu dílo samo pro sebe, které nemá mít publikum. Jeho prezentace je hrou, kde se smíchá role tvůrce, herečky a diváka. Žena touto prezentací nabídne svou pravdu, scénické ztvárnění je, stejně jako psaní, proces, ve kterém se snad tato pravda nalezne a pochopí. Čtení Onettiho textů a sledování tvůrčího procesu této ženy vyžadují od čtenáře jinou strategii. Musí být aktivní, protože skutečný význam může být dosažen jedině skrze něj.

Onetti se nesnaží o sdělení jakékoli obecné pravdy, jeho poselství je nejednoznačné. Umění neslouží jako reprezentant pravdy, ve

kterém by všechny prvky vytvářely harmonickou jednotu. Autor se ani neznaží vytvořit text s jednotným významem. Literární dílo je determinováno dvěma póly: uměleckým a estetickým. Prvním je samotný text autora, druhým je jeho skutečná realizace prostřednictvím čtenáře. Úkolem spisovatele je naznačit možné významy, neupínat se pouze na jediný. Dramatická zápleтка Uskutečněného snu nemá žádný cíl, je nezúčastněným pokusem, stejně jako ostatní Onettiho texty. Sen převedený na scénu nenese žádný vzkaz, zajímá ho jen jeho umělecká stránka, stejně jako pro Onettiho, je i pro ženu z této povídky prioritou samotné tvoření. Žena musí dojít na hranu, potřebuje se pokusit o přesah snu do reality. Tento pokus ale znamená její konec, je porušením pravidel.

Pro čtenáře znamená její smrt další znepokojení, jelikož ho vrací do počáteční nejistoty. Žena zemře ve stejný okamžik, kdy končí její „hra“. Zmaří tak očekávání postav-diváků i čtenáře tím, že po sobě zanechá jen pocit prázdnoty a ticha. Děj je u konce a postavy, které mají funkci pozorovatelů, se nedočkají žádného vysvětlení. Výsledkem je pocit, že nic nelze vysvětlit. Žena dosáhne jediného: čtenář si uvědomí, že v jazykovém ztvárnění nikdy neexistuje smysl sám o sobě, slova nedokáží v této povídce vyjádřit, co chtěla sdělit.

Starost o jazyk a nemožnost vyjádřit svůj původní záměr je tématem mnoha autorů Hispánské Ameriky, kteří přišli po Onettim. Literatura se stane místem plným prázdných míst, pomlk a časových bublin.

5. Čtení jako vytváření vztahů mezi texty

Nejdůležitější strategií metafikce je zkoumání vztahů mezi texty,

respektive způsobu, kterým čtenář vnímá vztahy mezi dřívějším a pozdějším dílem.

Onetti vystavuje svoje texty zrcadlům, které je navzájem kombinují, opakují a pozměňují, čímž se jejich významy obohacují. Povídka Dlouhý příběh je asi nejvýmluvnějším příkladem, na kterém je možné ukázat intertextuální vztahy napříč Onettiho tvorbou. Prvky z této povídky můžeme nalézt v povídce Dům na písku, stejně tak jako v románu *Krátký život* - v kapitole El hotel en la playa (Hotel na pláži). V roce 1962 byla navíc rozpracována a částečně pozměněna do podoby povídky Tvář neštěstí (*La cara de la desgracia*, česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987):

V povídce Dům na písku Díaz Grey vzpomíná a svou vzpomínku upravuje. Stává se čtenářem i spisovatelem starého příběhu, který se novým čtením mění. „Dům“ se v románu *Krátký život* mění na „hotel“ v kapitole Hotel na pláži a znamená amplifikaci a změnu původního textu. I přes všechny rozdíly jsou vztahy mezi texty pro čtenáře zřetelně rozpoznatelné. Jak poznamenal sám Onetti: „Nic se nepřerušuje, nic nekončí; i když se krátkozrací lidé ztratí v pozměněných okolnostech a postavách.“¹¹⁵

Proces čtení textů, které odrážejí nebo v sobě obsahují dřívější příběhy, se stává pestrobarevnější. Pro znalé čtenáře jsou tyto texty referenčním odkazem pro částečné pochopení díla jako celku. Navíc ve čtenáři vzbuzují dojem důvěrně známého. Texty se uzavírají do cyklu a vzniká naděje na propojení všech souvislostí, které do té doby zůstávaly osamoceny. Toto očekávání se sice nenaplní úplně, podporuje ale čtenářovu chuť tzv. „přijít věcem na kloub“. Jako záblesk světla do tmy, který by snad mohl osvítit smysl.

¹¹⁵ „Nada se interrumpe, nada termina; aunque los miopes se despisten con los cambios de circunstancias y personajes.“ Citováno podle MARTÍNEZ, E.M., *Estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid: Editorial Verbum, 1992, str. 121

Intertextuální vztahy mezi jednotlivými texty způsobují, že se čtenář stává organizátorem celého Onettiho díla. Musí zapojit svou paměť, aby si vybavil a zrekonstruoval postavy a situace, ve kterých se nacházely, čímž přímo zasahuje do konstrukce příběhu. Čtení a pochopení se stává činností vedenou textem, ale prováděnou čtenářem. Onettiho texty jsou jako jednotlivé střípky mozaiky, které jsou schopny do sebe vsáknout (a pozměnit) minulé i budoucí příběhy. Čtenář musí také spekulovat nad vztahy a zaujímat kritický postoj. V tomto směru je čtení v rovnocenném vztahu k psaní.

VI. ZÁVĚR

V centru pozornosti Juana Carlose Onettiho jsou v jeho prvním tvůrčím období lidé, muži nebo ženy, kteří si snaží uchránit zbytek vlastní identity před okolním světem, popřípadě si ve své fantazii vymýšlejí identitu novou, aby pak byli schopni nalézt integritu a dosáhnout pocitu štěstí. Je jen otázkou čtenářovy ochoty ponořit se do skrytého smyslu bloumání těchto postav, jejich zdánlivé nečinnosti, snění a prvoplánové odevzdanosti. Skutečné příběhy se totiž u Onettiho odehrávají jakoby za povídkami samotnými, čtenář je musí vytušit, zrekonstruovat, domyslet si je a vtisknout jim smysl na základě své osobní pravdy. V tom spočívá výjimečnost a originalita Juana Carlose Onettiho a jeho povídek, patrná již v námi vymezeném období.

Děj je v prvních povídkách redukován, Onetti jen velice pomalu sděluje svá svědectví. Oproti pozdějším románům jsou povídky méně

kruté a temné, dokonce v nich můžeme rozpoznat záblesky naděje a důvěry, které hrdinové románů nemohou poskytovat ani přijímat.

Onetti využívá techniku, která je výsostná pro básníky. Mario Benedetti výstižně poznamenává, že básník může považovat za samozřejmé příběhy, které zná jen on nebo jeho stín (v mnohých případech jen jeho stín), a na tyto příběhy pak mezi řádky odkazovat. Onetti tuto techniku přejímá, a nikdy nesklouzává do tendence vysvětlovat a objasňovat.¹¹⁶ Nabízí nám obraz „svědomí člověka“, který není tvořený popisem, ale jeho smyslem. Tento smysl textu dodává čtenář na základě náznaků, „nedořečeností“ a sdělených emocí. Jeho role je obtížná, protože události tvořící děj jsou často upraveny, vylepšeny, nebo nejsou vůbec zmíněny, a čtenář pracuje s jejich důsledky.

Postavy Juana Carlose Onettiho nejsou ničím výjimečné, jsou to většinou neškodní malí lidé, líní a bojácní, neovlivňující chod světa. Jsou to ale postavy, skrze něž můžeme cítit sami sebe, proniknout do hlubin lidské existence, kde můžeme poznat něhu a zakusit strach z neutěšenosti. Čtení jeho povídek je intimní záležitost, která může mít zásadní vliv na vnímání vlastního života i světa kolem nás. Onetti od svého čtenáře vyžaduje nepřetržitou pozornost, během čtení se každý čtenář stává jednou z postav, objevuje nevyřčené a skrze vnímání jednotlivých textů skládá mozaiku mezilidských vztahů.

Postavy vždy následují vzpomínku nebo si představují realitu, která neexistuje nebo není totožná s jejich. Zbývá jim frustrace, která je na dosah ruky, jakmile se vrátí ze světa snů do životní reality. Ta potom ústí do odloučení, dobrovolné nebo vynucené izolace a neschopnosti komunikace. Celá Onettiho tvorba se nese ve znamení snahy postav o vysvobození ze současného neuspokojivého stavu. Kdyby se jim to

¹¹⁶ Čerpáno z BENEDETTI, M., „Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1969, str. 81

podářilo, snad by se na základě získané svobody pokusily začít komunikovat se životem, se základními a podstatnými otázkami lidské existence. Podle Martíneze Carrila¹¹⁷ tato potřeba úniku do lepšího života částečně charakterizuje kolektivní psychologii člověka žijícího v Uruguayi. Onetti podle jeho názoru zůstává na půli cesty mezi obviněním a smířením; konstatuje, že lidé i věci se mají tak, jak se mají, a že nám nezbyává nic jiného, než je tak přijmout.

Povídky Juana Carlose Onettiho dotváří jeho romány a naopak. Vytváří jednotný obraz, pocit i atmosféru, líčí jeden svět, jeden prostor, aniž by se jednalo o jeden příběh nebo o jeden úhel pohledu. Pozorný čtenář může v románových postavách rozpoznat postavy z povídek, může si doplnit informace do příběhu, který byl dříve nesrozumitelný. Povídky i jednotlivé fragmenty románů tím odkazují ke skutečnému vnímání světa každým jednotlivým jedincem, které je vždy směsicí znalostí, zapomenutých okamžiků a odhadů.

Způsob, jakým Onetti pracuje s časem je také velmi typickým pro nejednoznačné vnímání skutečnosti. Onetti se vždy snaží vyprávět věci tak, jak jsou, ignoruje tudíž veškerou lineárnost, a tříští ji na množství přítomností, minulostí a budoucností. Tyto časové roviny pak stojí vedle sebe, dokonale souběžné. Skutečnost je také jen výsledkem toho, co si pamatujeme, co si vymyslíme a jak se rozhodneme, že chceme realitu vnímat. V Onettiho pojetí jednotná pravda neexistuje, uznává pouze existenci individuálních pravd každého jednotlivého jedince, jejichž interpretace je vždy nejednoznačná.

¹¹⁷ MARTÍNEZ CARRIL, M., „Onetti, acaso la liberación“, in: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Valoración múltiple, La Habana: Casa de las Américas, 1969, str. 160

Onettiho základní filozofií je zoufalství, ke kterému postupně dospívají i postavy z prvních povídkách. Potulující se Víctor Suaid je, v povídce Napříč Květnovou třídou (1933), snílek, který na konci svého snu pochopí všeobjímající frustraci ve světě, který vnímá jako absurdní; v povídce Možný Baldi (1936) navíc postava zjistí, jak je těžké naleznout alternativu k „una lenta vida idiota, como todo el mundo.“¹¹⁸ Sny potom představují tuto alternativu, možnost nové přítomnosti, vytvoření nových kořenů. Od roku 1941, kdy vyšla povídka Uskutečněný sen, se postavy začnou pokoušet o přesah těchto snů do reality. V románu *Krátký život* (1950), který uzavírá námi vymezené období, potom tato snová realita převezme kontrolu nad „reálným“ světem a začne se řídit podle vlastních pravidel a zákonů.

¹¹⁸ „Pomalý idiotský život, jaký mají všichni“, ONETTI, J.C., „El posible Baldi“, *Cuentos (de 1950 a 1933)*, Montevideo: Arca, 1995, str. 60, český překlad převzat z výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, 1987, str. 69

VII. RESUMEN

CUENTOS DE JUAN CARLOS ONETTI DE LOS AÑOS 1933-1950

El propósito de nuestro trabajo ha sido presentar la obra cuentística de Juan Carlos Onetti de los años 1933-1950, partiendo de la situación socio-histórica de su época, para poder plantear el subjetivismo de Onetti como fenómeno cargado de originalidad por lo cual, junto con el „descubrimiento“ de la ciudad como espacio literario, es considerado transformador de la literatura uruguaya. Entre 1933 y 1950, mientras aparecían sus primeros libros: *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943) y *La vida breve* (1950), Onetti escribió una serie de cuentos, quizá menos ambiciosa, pero con las mismas preocupaciones e inquietudes. Estas breves narraciones¹¹⁹ tienen la misma fuerza de crear un mundo entero de desencuentros, con personajes en forzosa incomunicación, como las celebradas novelas.

Onetti publicaba sus primeros cuentos cuando los escritores de su época preferían todavía temas rurales y regionales, partiendo de la perspectiva costumbrista, naturalista y socio-realista. Onetti consideró necesario, de acuerdo con la situación social de su país y el auge enorme de los centros urbanos, describir la ciudad como un espacio literario nuevo y descubrir su gente para que los habitantes de Montevideo y Buenos Aires puedan encontrarse y reconocerse en la literatura. Para ello decidió utilizar el tono subjetivo con pausas silenciosas, que tienen la misma fuerza para denunciar y describir como descripciones extensas. Su objetivo era mostrar la ambigüedad

¹¹⁹ Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo (1933), El obstáculo (1935), El posible Baldi (1936), Convalecencia (1940), Un sueño realizado (1941), Mascarada (1943), Bienvenido, Bob (1944), La larga historia (1944), Nueve de Julio (1945), Regreso al sur (1946), Esbjerg, en la costa (1946), La casa en la arena (1949).

de la realidad y así hacer saber que conocer y comprender es imposible porque la realidad es constituida por verdades individuales. Estas verdades parten de todo lo vivido y transformado por los recuerdos, por lo deseado, inventado y olvidado, así como de todo lo que acomodamos según nuestra voluntad. Onetti niega la presencia de una verdad universal o de un sentido aplicable a la vida humana en su totalidad. Todos los elementos de la composición de su obra parten de este concepto y ayudan a crear una poética típicamente „onettiana“. Ésta empezó a surgir ya desde sus primeros cuentos.

Ningún personaje es descrito de manera completa, ninguna historia es presentada con todos sus acontecimientos y detalles. Para aumentar la sensación de que nada puede ser comprendido, Onetti utiliza, en la mayoría de los cuentos de 1933 a 1950, a narradores anónimos e incompetentes que no conocen la historia o que no tienen la necesidad de explicar nada. Lo que nos es presentado es un trozo de la realidad, muchas veces insuficiente y carente de sentido, que necesita ser reconstruido y puesto en relación con los demás.

El espacio literario ya no puede ser, en este sentido, el universo. Los personajes de Onetti se mueven en un espacio reducido, representante de todos los espacios, sin referencia geográfica. Sus historias no intentan presentar a un personaje como habitante de una ciudad concreta (aunque muchas veces hace referencia a Montevideo o Buenos Aires, con el propósito de crear un clima particular), sino de todo hombre, habitante de todas las grandes ciudades del mundo.

En el capítulo sobre el arte poética de Onetti analizamos la tipología de los personajes, dividiéndolos en subcategorías: personaje como receptor pasivo de su destino, personaje como vagabundo, personaje como soñador y el personaje femenino. Seguimos con el narrador cuyo concepto parte de la incapacidad de contar, mostrando

solamente partes de la historia, ocultando informaciones y detalles significantes, ya que carece de informaciones o de ganas de contar. Su perspectiva es limitada, muchas veces, además, cuenta algo de lo que ni siquiera había sido testigo, algo que le han contado. El narrador puede ser también uno de los personajes; su tono se convierte en mucho más subjetivo, sobre todo si cuenta su propia historia.

La manera específica de tratar el espacio literario ha sido el tema de la última parte de este capítulo.

La temática de los cuentos demuestra la coherencia de toda su obra. Sus cuentos no son textos de aprendizaje, desde el principio forman parte de la construcción de un mundo literario válido por sí mismo. La atmósfera tan típicamente cargada de pereza y vagabundeo nos hace sentir, a los lectores, parte de la nada que se apoderó, supuestamente, de la vida de los personajes. Personajes que sienten una gran carencia de sentido en su vida evocan recuerdos para regresar al paraíso perdido (formado por espacio y tiempo de anhelo), o fantasean con una vida nueva, llena de aventuras o de identidad nueva, que les permita conseguir la integridad necesaria para defenderse de la multitud. Pero se ven arrastrados por el tiempo que transcurre, que los aniquila y que les quita lo esencial para condenarlos a vivir la vida como un castigo que no puede ofrecer nada más que la muerte. De esta desesperante situación surgen los sueños como alternativa a la nada y como posibilidad de encontrar la salida. Siempre tienen el mismo carácter compensatorio, ya sean recuerdos idealizados, nuevas realidades o vidas inventadas por los personajes.

En los primeros cuentos del período trazado, estos sueños incluyen la esperanza por el porvenir, son una rebeldía contra el mundo que no permite la realización inmediata de lo soñado, pero contienen una

dosis de fe. Desde el cuento El posible Baldi (1936) esta fe desaparece, los personajes dejan de creer en la realización y construyen mundos nuevos, partiendo de la realidad, o, en muchos casos, de lo recordado, pero siempre conscientes de la imposibilidad de sus sueños. Sin embargo, la imposibilidad de realización les otorga sensación de calma porque se trata de utopía. Con el cuento Un sueño realizado (1941) empieza el afán de los personajes de forzar la realidad según las leyes de sus sueños, convertirlos en realidad y así poder reconstruir un momento de felicidad donde, quizá, puedan encontrar la integridad perdida. Estos intentos, sin embargo, terminan con la muerte del personaje. Tendremos que esperar hasta el surgimiento de la novela *La vida breve* (1950) donde el mundo inventado por Brausen, el personaje principal, se convierte en la realidad dominante que suprime al “mundo real”.

El último capítulo de nuestro trabajo se refiere a la tarea del lector frente a un texto literario y a su papel en la creación del sentido textual. Tratamos de analizar cómo surge el sentido de un texto literario al ser enriquecido por la verdad individual del lector. Los escritores contemporáneos necesitan al lector cuyo deber consiste en llenar los huecos vacíos y las pausas silenciosas del texto con un sentido propio, individual. Para poder hacerlo, el lector exige un cierto tipo de relación con el narrador. En el caso de Onetti, el narrador trabaja, en casi todos los casos, en contra del lector, es decir, no le otorga información necesaria, no explica, no precisa su papel en la historia. El lector queda confuso, inquieto y hasta irritado porque muchas veces no logra imaginar a los personajes, no puede conocer las relaciones entre ellos, no los llega a situar en la historia y, por lo tanto, no puede entender la historia misma.

Más todavía, el lector se convierte en el organizador de todos los

textos de Juan Carlos Onetti, porque éste los escribe cíclicamente; utiliza los mismos personajes a través del paso del tiempo, los ubica en un mismo espacio, termina las historias de los cuentos en las novelas y vice versa. En fin, leer a Onetti significa aceptar esta tarea porque la única manera posible de comprender que nada termina y nada se interrumpe, o sea, que todo se repite, es construir el mosaico de su obra pedazo por pedazo, con una paciencia enorme.

Los cuentos de nuestro período, escritos entre los años 1933-1950, no preparan el terreno para lo que se llama „el ciclo santamariano“, sino que ya crean, ya obligan a sumergirse en este mundo, en este ambiente, en este concepto de pensar.

VIII. BIBLIOGRAFIE

I. JUAN CARLOS ONETTI:

- *Cuentos (de 1933 a 1950)*, Montevideo: Arca, 1995
- *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara, 1994
- *El astillero*, Madrid: Cátedra, 1998
- *El pozo*, Montevideo: Arca, 1965
- *Jacob y el otro y otros cuentos*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1963
- *Juntacadáveres*, Madrid: Mondadori, 1991
- *La vida breve*, Barcelona: Argos, 1979
- *Novelas y relatos: obra selecta*, Caracas: Ayacucho, 1976
- *Para una tumba sin nombre*, Montevideo: Arca, 1968
- *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo: Arca, 1975
- *Tan triste como ella y otros cuentos*, Barcelona: Editorial Lumen, 1979
- *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Montevideo: Arca, 1974

ČESKÝ PŘEKLAD ONETTIHO TVORBY:

- *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, překlad Vladimír Uhlíř a Hedvika Vydrová, Praha: Mladá Fronta, 1987

II. SEKUNDÁRNÍ LITERATURA (O AUTOROVI):

- CASTILLO, Álvaro, *Hacia Onetti, Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1973, Núm. 276, str. 528-543
- COSSE, Rómulo, *Papeles críticos sobre Onetti*, Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1989
- *Juan Carlos Onetti, Premio de Literatura en Lengua Castellana „Miguel de Cervantes“ 1980*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990
- KULIN, Katalin. *En busca de un presente infinito (Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez)*, La Habana: Editorial Arte y literatura, 1987
- MARTÍNEZ, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid: Verbum, 1992
- PETŘIVALSKÁ, Zuzana, *Onettiho románý Tierra de nadie a Tiempo de abrazar*, Diplomová práce, Praha: FF UK, 1994
- *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti, Valoración múltiple*, La Habana: Casa de las Américas, 1969
- RENAUD, Maryse, *Hacia una búsqueda de la identidad*, tomo I, Montevideo: Editorial Proyección, 1993
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Los cuentos de Onetti, Marcha*, 1952, núm. 646. str. 14 (o povídce Uskutečňěný sen)
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Literatura uruguayana del medio siglo*, Montevideo: Alfa, 1966
- *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*, kolektiv autorů pod vedením Eduarda Hodouška, Praha: Libri, 1996

III. SEKUNDÁRNÍ LITERATURA (OBECNÁ)

- BAQUERO GOYANES, Mariano, *¿Qué es la novela?, ¿qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, 1988
- BĚLIČ, Oldřich, FORBELSKÝ, Josef, *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984
- ECHEÑIQUE, Jaime Hagel, *Cuentos hispanoamericanos, de la Colonia al Irrealismo*, Montevideo: Empresa Editora El País S.A., 2000
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela latinoamericana*, México: Mortiz, 1969
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966
- HAZAIOVÁ, Lada, *Jistý Felisberto: nenápadné fantastično Felisberta Hernándeze*, Diplomová práce, Praha: FF UK, 2002
- HODROVÁ, Daniela a kol., *Poetika míst*, Praha: HH, 1997
- CHALUPA Jiří, *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1961
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kolektiv, *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha-Litomyšl: Paseka, 2004
- PAOLETTI, Mario, „Todos los cuentos, el cuento“, *Monteagudo, Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Edición monográfica sobre el cuento hispanoamericano, 1999, 3a época, Núm. 4, Universidad de Murcia, str. 31-38
- PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Algunos aspectos del cuento literario (contribución al estudio de su estructura)*, Granada: Colección Propuesta, Núm. 10, Campus Universitario Cartuja, 1986

- PILAŘ, Martin, *Pokus o žánrové vymezení povídky*, Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v rámci Spisů v nakladatelství Sfinga, 1994
- VLAŠÍN, Štěpán a kolektiv, *Slovník literární teorie*, Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, ČSAV, Československý spisovatel, 1984

IX. SEZNAM POVÍDEK Z LET 1933-1950¹²⁰

- Napříč Květnovou třídou (*Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*, 1933)
- Překážka (*El obstáculo*, 1935)
- Možný Baldi (*El posible Baldi*, 1936, česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, překlad Hedvika Vydrová, Praha: Mladá Fronta, 1987)
- Rekonvalescence (*Convalecencia*, 1940)
- Uskutečněný sen (*Un sueño realizado*, 1941, česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, překlad Vladimír Uhlíř, Praha: Mladá Fronta, 1987)
- Přehlídka masek (*Mascarada*, 1943)
- Buď vítán, Bobe! (*Bienvenido, Bob*, 1944, česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, překlad Hedvika Vydrová, Praha: Mladá Fronta, 1987)
- Dlouhý příběh (*La larga historia*, 1944)

¹²⁰ Všechny české překlady názvů povídek, kromě těch vydaných knižně ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy* (Mladá fronta, 1987), jsou mé vlastní. Nevylučuji proto jiné varianty v případném českém překladu.

- Devátého června (*Nueve de Julio*, 1945)
- Návrat na jih (*Regreso al sur*, 1946)
- Esbjerg je na pobřeží (*Esbjerg, en la costa*, 1946, česky ve výboru *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, překlad Hedvika Vydrová, Praha: Mladá Fronta, 1987)
- Dům na písku (*La casa en la arena*, 1949)