

**UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

DIPLOMOVÁ PRÁCA

2011

Bc. Katarína Balková

**UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**NA ROZHRANÍ BYTIA, SNÍVANIA A UMIERANIA
(Interpretácia poviedok G. G. Márqueza zo zbierky *Oči modrého psa*)**

Diplomová práca

Študijný program: HIESm – učiteľstvo histórie a estetickej výchovy

Študijný odbor: 1.1.1 – učiteľstvo akademických predmetov, 1.1.3 – učiteľstvo umelecko-
výchovných a výchovných predmetov

Školiace pracovisko: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie

Konzultantka: Mgr. Miroslava Režná, PhD.

Nitra 2011

Bc. Katarína Balková



Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Filozofická fakulta

ZADANIE ZÁVEREČNEJ PRÁCE

Meno a priezvisko študenta: Katarína Balková
Študijný program: učiteľstvo histórie a estetickej výchovy (Učiteľské štúdium, magisterský II. st., denná forma)
Študijný odbor: 1.1.1 učiteľstvo akademických predmetov
1.1.3 učiteľstvo umelecko-výchovných a výchovných predmetov
Typ záverečnej práce: Diplomová práca
Jazyk záverečnej práce: slovenský

Názov: Na rozhraní bytia, snívania a umierania (Interpretácia poviedok G. G. Márqueza zo zbierky Oči modrého psa)

Anotácia: Diplomová práca interpretačným spôsobom zachytí vzťah medzi bytím - snívaním - umieraním, ako ho autorsky osobito tematizoval G. G. Márquez vo vybraných poviedkach zo zbierky Oči modrého psa. Zameria sa aj výrazové kvality poviedok, ktoré súvisia s touto motivickou líniou.

Školiteľ: Mgr. Miroslava Režná, PhD.
Oponent: prof. PhDr. Ľubomír Plesník, CSc.
Katedra: ULUK - Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Vedúci katedry: prof. PhDr. Eva Kapsová, CSc.

Dátum zadania: 12.10.2009

Dátum schválenia: 27.10.2010

prof. PhDr. Eva Kapsová, CSc.
vedúci/a katedry

Eva Kapsová

Ďakujem Mgr. Miroslave Režnej, PhD. za bdenie nad
zmyslom a poetikou diplomovej práce.

Vďaka jej radám a pripomienkam
bude pre mňa každé ďalšie stretnutie
s magickým realizmom
magickejšie.

Ďakujem aj Bc. Kataríne Strakovej, ktorá je
autorkou ilustrácií uvedených v práci.

Kresby tušom vznikli ako súčasť
jej záverečnej práce
Kresba ako finálna disciplína
v roku 2011.

Abstrakt

BALKOVÁ, Katarína: *Na rozhraní bytia, snívania a umierania (Interpretácia poviedok G.G. Márqueza zo zbierky Oči modrého psa)* [Diplomová práca] Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta; Ústav literárnej a umeleckej komunikácie. Konzultantka: Mgr. Miroslava Režná, PhD. Nitra 2011, 73 s.

Diplomová práca interpretačným spôsobom zachytáva vzťah medzi bytím – snívaním – umieraním vo vybraných poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* kolumbijskeho spisovateľa a jedného z popredných predstaviteľov magického realizmu Gabriela Garcíu Márqueza. Zameriava sa na tematické osobitosti zbierky *Oči modrého psa* voči neskoršej autorovej tvorbe. V prvej časti práca poukazuje na kvality a znaky priestoru mýtického mesta Maconda. Definuje podobu a atmosféru mesta, ktoré jestvuje ako recepčný imagen. V prvej časti sú charakterizované i dominantné motívy v dielach z prvých desaťročí autorovej tvorby. V ďalšej časti diplomovej práce je charakterizovaná téma rozhrania života, sna a smrti, od ktorej sa odvíja interpretácia jednotlivých poviedok zo zbierky. Téma rozhrania je centrom pozornosti interpretácie troch poviedok *Tretie zmierenie, Eva je vo svojej mačke a Oči modrého psa*.

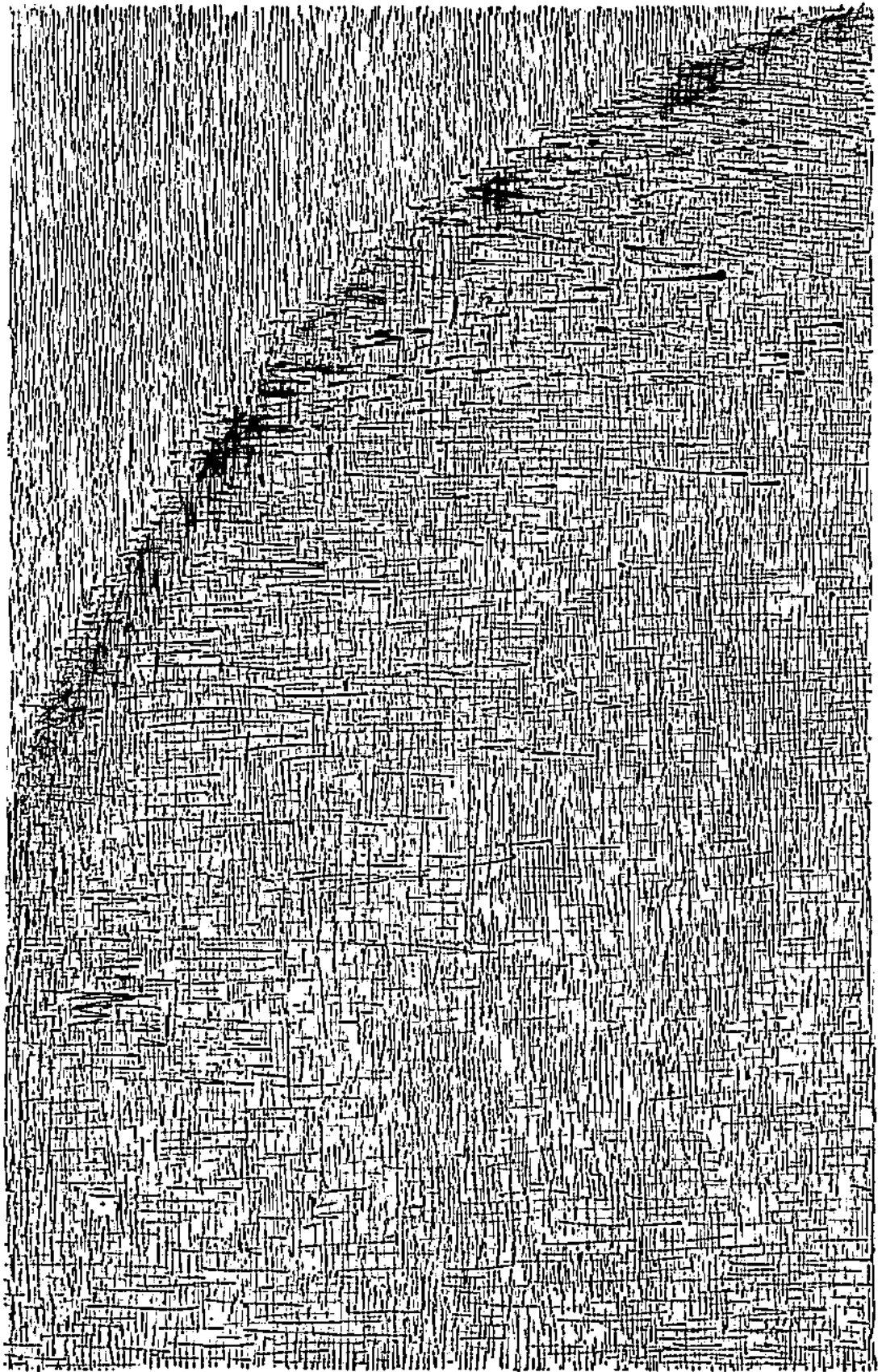
Kľúčové slová: interpretácia, Macondo, magický realizmus, genéza priestoru, poviedka, rozhranie, bytie, sen, smrť

Abstract

BALKOVÁ, Katarína: *On the edge of being, dreaming and dying (Interpretation of stories by GG Marquez from the collection Eyes of a blue dog)* [Diploma thesis] Constantine the Philosopher University in Nitra. Faculty of Arts; Institute of Literary and Artistic communication. Consultant: Mgr. Miroslava Režná, PhD. Nitra 2011, 73 p.

Diploma thesis interpretative way captures the relationship between being – dreaming – dying in a collection of selected stories *Eyes of the blue dog* Colombian writer and one of the leading representatives of the magical realism Gabriel Garcia Marquez. It focuses on specific themes of short stories collection *Eyes of a blue dog* towards a later author's work. The first part of thesis refers to the quality and space's attributes of mythical town Macondo. There it also defines the atmosphere and form of town Macondo, which exists in the minds of recipients. The first part of thesis refers to the dominant themes the first decades of Marquez's work. In the next chapter is characterized the topic “On the edge of the being, dreaming and dying“, which became a base for interpretation of three short stories. The edge as a topic became a centre for the interpretation of stories *The third resignation*, *Eva is inside her cat* and *Eyes of a blue dog*.

Key words: interpretation, Macondo, magical realism, genesis place, short story, the edge, being, dream, death



Obsah

Macondo vidím...	10
Miesto obsahujúce všetky miesta Genéza priestoru Maconda	13
V hlbokom tichu počuť len škripot zemegule Motívy prvej časti Márquezovej tvorby	21
Na rozhraní Podoby rozhrania v zbierke <i>Oči modrého psa</i>	30
Smrť mu odopierala všetko Interpretácia poviedky <i>Tretie zmierenie</i>	36
Bdenie, čo pretrváva pod kožou Interpretácia poviedky <i>Eva je vo svojej mačke</i>	45
Chodba je plná mátožných snov Interpretácia poviedky <i>Oči modrého psa</i>	54
Mesto alebo zrkadlenie	62
Poznámky	65
Pramene	70
Literatúra	71
Príloha	74

Smrt' u Goahirov

Namiesto motta

S každým z nás je spojená *duša*.
Je ako kúsok bielej bavlny,
ako trochu dymu.
Ale nikto ju nevidí.

Naša *duša* nás všade nasleduje,
rovnako ako tieň.
(Niektorí ľudia dokonca hovoria, že tieň je formou *duše*
a *dušu* nazývajú tieňom.)
Duša nás opustí, iba keď spíme
alebo keď sme chorí,
keď na nás namieri niektorý *wanili*.

Všetko, čo sa deje v našich snoch,
dušu skutočne postretá.
Keď sa niektorý Goahiro v sne nachádza na inom mieste
než v skutočnosti,
kdesi pri studni či v nejakom dome...,
alebo keď vidí vtákov,
znamená to, že jeho *duša* opustila *telo*,
že odišla ústami
a kamsi odletela.
Jeho *srdce* však pracuje ďalej.

Našu smrť teda spôsobuje *duša*.
Keď sa niekomu sníva, že zomrel, už neprecitne.
Jeho *duša* ho opustila navždy.
Komu sa sníva, že mu do hrudi ponorili nôž,
ešte žije.
Avšak jeho *duša* je ťažko zranená.
Prišla choroba.
Smrť je blízko.

Keď je Goahiro chorý,
jeho *duša* akoby bola uväznená tam,
kde sa nachádza *Sen*.
Tam ju aj šamanov *duch*
môže nájsť a priniesť chorému späť.
Keď ju však nestretne,
keď sa skryla,
keď niekam vošla,
Goahiro zomrie.

Jeho *duša* prekročila cestu,
cestu mŕtvych Indiánov:
Mliečnu dráhu.
Mieri k moru,
do domu, kde už sú sestry,
matky, strýkovia z matkinej strany a bratia...

A umierajúci prednáša posledné slová:
„Už idem, už odchádzam.
Zomriem.

Odchádzam a už sa nevrátim...“
Jeho *duša* však už odišla a viac sa nevráti.
Vzala si svoje zvieria na cestu,
naložila naň svoje veci, lôžka...
Odobrala sa do svojich krajov,
do zeme *Jepíra*, kam odchádzajú *yoluja*.
Odchádzajú do *Jepíry* cez Mliečnu dráhu,
cestu mŕtvych Indiánov,
tam stoja ich domy.

V našich snoch
sa na zem vracajú *duše* mŕtvych.
To sa s nimi naše *duše* stretávajú,
keď snívame o mŕtvych.
Tam občas uvidíme ich tieň.
To sú *yoluja*,
tiene mŕtvych na zemi.

Keď teda umierame, naša *duša* nezaniká.
To iba kosti zaniknú.
Naše kosti a koža.
Naša *duša* len odchádza, nič viac.

Čo odchádza, je ako náš tieň
či ako hmlistý obrys našej postavy, nezreteľný a matný...

Umierame však dvakrát.
Raz tu
a raz v *Jepíre*...¹

Macondo vidím...

Čítam príbehy, prostredníctvom ktorých poznávam neexistujúce mesto. Cez Márquezove texty vidím Macondo.² V mojej mysli jestvuje jeho pôdorys, mapa, ulice, domy. Je to priestor, ktorý poznám. Mnohí autori o ňom napísali už toľko interpretácií, urobili toľko jeho výkladov a analýz. A v hlavách čitateľov existuje znásobené mnohokrát... Macondo sa stalo kulisou, scénou nevyhnutne prislúchajúcou k tvorbe kolumbijského autora Gabriela Garcíu Márqueza (1928).

Na začiatku pohľadu do Maconda – mýtického mesta – je „algo bonita en mi alma“ („niečo krásne v mojej duši“). Niečo krásne... Jednoduchá, možno naivná fráza, za ktorú skrývam zážitok z čítania (nielen) Márquezových diel. Výpovediam o nich predchádza túžba po krásnom a znepokojivom. Recepciou takmer všetkých prekladov literárnych diel Gabriela Garcíu Márqueza ma viedla práve zvedavosť a hľadanie krásneho, znepokojivého momentu.

Zbierkou poviedok *Oči modrého psa* sa začína Márquezovo písanie, začína sa existencia autorovho typického imaginárneho priestoru. V slovenskom preklade Vladimíra Olerínyho vyšla Márquezova zbierka pomerne neskoro – až v roku 1999; v španielskom origináli *Ojos de perro azul*³ v roku 1980. Najznámejší autorov román *Sto rokov samoty* vyšiel prvýkrát v španielčine v roku 1967 a v slovenskom preklade už v roku 1973. Márquezova raná tvorba bola čitateľom „sprístupnená“ až po spoznaní jeho najslávnejšieho diela. Jedenásť chronologicky zoradených poviedok zo zbierky *Oči modrého psa* vychádzalo najprv časopisecky v rozmedzí rokov 1947 – 1955⁴; prvý román *Opadané lístie* vyšiel Márquezovi v roku 1955. Práve v tomto románe sa objavuje predstava Maconda ako už takmer komplexná – autor ju ďalej rozvíja v dielach *Plukovníkovi nemá kto napísať*, *Zlá hodina*, *Pohreb Veľkej Matróny* a *Sto rokov samoty*.

V diplomovej práci budem interpretovať vybrané poviedky z Márquezovej zbierky *Oči modrého psa*. V prvej časti práce poukážem na výrazovú osobitosť ich prostredia, a to prostredníctvom obrazu genézy Maconda ako už spomenutého

mýtického mesta. Aby som zdôvodnila výber diel, s ktorými budem v ďalšej časti pracovať, je dôležité pochopiť, že autorovu tvorbu možno rozdeliť na dve časti; prvá z nich je spätá s priestorom Maconda. Toto rozdelenie tvorby G. G. Márqueza odvodzujem z definície českej literárnej teoretičky Evy Lukavskej: „Dílo kolumbijského autora se člení do dvou oddílů. První, dnes již uzavřený, zahrnuje dvacetileté tvůrčí období, které sahá od prvotiny, povídky *Třetí rezignace* k románu *Sto roků samoty* (1967). Druhý oddíl se počíná románem *Podzim patriarchy* (1975)“ (Lukavská, 2003, s. 111).

Z tohto konštatovania vyplýva, že prvé obdobie je obdobím „cyklu o Maconde“, ako ho označuje aj sám autor, a je uzavreté a tematicky homogénne. Táto časť autorovej tvorby sa formálne člení v tom zmysle, že ukazuje vývoj autorovho rozprávačského umenia od realistickej drobnokresby k zložitej románovej štruktúre ozvláštnenej nadprirodzenými a fantastickými prvkami (Lukavská, 2003, s. 111). Prostredníctvom diel vzniknutých v tomto období sa v nasledujúcej kapitole pokúsim poukázať na genézu Maconda. Chcem priblížiť obraz mesta, ktoré je z môjho pohľadu nevyhnutnou podmienkou „bytia“ Márquezových príbehov, a definovať jeho priestor takým spôsobom, aby som zdôraznila jeho podiel na výraze diela. Je to viac či menej zreteľné odkrývanie významu, ktoré toto mesto dáva príbehom, čo sa v ňom odohrávajú.

Z výskumu Evy Lukavskej možno prevziať záver, že druhú fázu tvorby Gabriela Garcíu Márqueza (prvá sa uzatvorila vydaním románu *Sto rokov samoty*) charakterizuje formálna a tematická heterogénnosť. Patria sem napríklad diela *Láska v čase cholery* (1985), román *O láske a iných démonoch* (1994) a iné, ktorých dej nie je explicitne umiestnený v prostredí Maconda, a preto nie sú z hľadiska kategórie jednotného priestoru a jeho výrazových osobitostí pre predkladanú prácu významné, nebudem sa nimi bližšie zaoberať.

Motívy, ktoré dominujú v prózach z prvej časti autorovej tvorby, interpretujem s ohľadom na ich vyznenie v kontexte priestoru, čím zároveň poukazujem na inakosť vybraných poviedok zo zbierky *Oči modrého psa* (*Tretie zmierenie, Eva je vo svojej mačke, Oči modrého psa*). Do centra pozornosti v interpretácií staviam osobitosť výrazu týchto raných Márquezových próz a v nich si všímam odzrkadľujúcu sa

introspekciu postáv a neohraničenosť života, sna a smrti. Poviedky-mikrosvety interpretujem na pozadí týchto troch veličín – ich charakteristike venujem pozornosť v samostatnej kapitole práce s názvom *Na rozhraní*. Od charakteristiky témy rozhrania sa odvíja interpretácia troch poviedok zo zbierky *Oči modrého psa*, ktoré interpretujem v troch samostatných kapitolách diplomovej práce.

Miesto obsahujúce všetky miesta

Genéza priestoru Maconda

Priestor, ktorý sa utvára v mojej mysli pri čítaní Márquezových diel, považujem za kľúčovú kategóriu, prostredníctvom ktorej môžem neskôr rozvinúť interpretáciu vybraných poviedok zo zbierky *Oči modrého psa*. Na vznik, rozvíjanie a existenciu Maconda v ranej autorovej tvorbe poukážem prostredníctvom charakteristiky prostredia v poviedkach z prvej zbierky, v románe *Opadané lístie* a v poviedkach zo zbierky *Pohreb Veľkej Matróny*. Celá, absolútna existencia Maconda je zrejmá až v románe *Sto rokov samoty*. Je preto dôležité uviesť, ako toto literárne mesto jestvuje, čo je jeho predobrazom a aké sú znaky jeho bytia.

Anna Housková píše vo svojej práci *Imaginace Hispánské Ameriky* o Maconde v súvislosti s idylickým románom: „Linii idylických románů završují díla umístěna do vesnice pojaté jako archetyp lidského společenství. Je to místo, které obsahuje všechna místa“ (Housková, 1998, s. 137). Macondo je priestor, v ktorom sa imaginárne koncentruje kolorit, osobitosti Kolumbie na pobreží Karibiku. Autor priznáva, že literárne mesto vzniklo kumuláciou spomienok z jeho detstva. Predobrazom Maconda je údajne Márquezove rodisko Aracataca na severe dnešnej Kolumbie.⁵ Hoci Macondo nemožno lokalizovať na mape, existuje ako autorova skúsenosť, jeho poznanie reflektujúce realitu. Macondo je „duchovný objekt“ (Miko, 1989, s. 124) a mýtické miesto.

Macondo možno chápať ako semioticky vymodelovaný obraz miesta. Anna Housková uvádza znaky jeho existencie. Robí tak na príklade podoby Maconda v románe *Sto rokov samoty* (absolútna podoba mesta). Založenie mesta José Arcadiom Buendíom je kultúrnym gestom, ktorým sa vydeľuje poriadok z prírodného chaosu. V Maconde sa kondenzuje história Latinskej Ameriky (občianske vojny, príchod severoamerickej banánovej spoločnosti). Sú to akési stopy času, ktoré do mýtického miesta prenikajú. Možno ich stotožniť s reáliami v histórii Latinskej

Ameriky na začiatku 20. storočia. Do mesta prichádza technický pokrok, avšak ten paradoxne mesto nezachráni – príroda nakoniec znova opantá priestor Maconda (Housková, 1998, s. 139).

V Maconde plynie historický i mýtický čas. Historický čas však možno identifikovať len na základe „stôp“, ktoré v meste zanechávajú vonkajšie vplyvy (technické vynálezy, banánová spoločnosť). Mýtická rovina času je navodená odkazmi na židovsko-kresťanskú mytológiu (Genezis, Exodus, Apokalypsa a iné). Autor vytvára mýtický čas aj „zvnútra“: simultánnou organizáciou motívov tak, aby „koexistovali v jednom okamihu“⁶, opakovaním mien, situácií a celých období. Vo všetkých potomkoch s rovnakými menami sa opakovane stelesňujú postavy predkov až do vyčerpania rodu (Housková, 1998, s. 140).

V jestvovaní mesta možno identifikovať istý časový oblúk: založenie mesta je akoby počiatkom sveta. Obdobie od založenia je „šťastným časom“ mesta, ktoré je izolované od vonkajšieho sveta. „Macondo je situované do mytických oných časů, *in illo tempore*. Později, když se poruší jeho izolace od světa, ztratí svůj zlatý věk. [...] Počátkem konce je zavedení železnice, která kromě ‚zázračných vynálezů‘ přiveze i podnikatele banánové společnosti“ (Housková, 1998, s. 140). Od sklamania z pôsobenia a odchodu banánovej spoločnosti sa začína naplňovať osud mesta, ktoré je odsúdené na zánik.

V zbierke poviedok *Oči modrého psa* vidím „iné“ Macondo. Macondo stojace na počiatku autorovej tvorby. Introvertné, súkromné, intímne. Poviedky „rozprávajú“ malé príbehy v malých priestoroch. Je možné pomenovať odlišnosť „malého Maconda“ z prvých poviedok a Maconda, ako je vytvorené v diele *Opadané lístie*, či neskôr „dokonalého Maconda“ v autorovom najznámejšom románe *Sto rokov samoty*.

Priestor je prvým aspektom, ktorý spája a paradoxne odlišuje moju predstavu o imaginárnom mieste. Význam mesta, v ktorom sa jednotlivé príbehy odohrávajú, sa mení. Podoba Maconda, ako ju vnímam v kontexte románu *Sto rokov samoty*, je azda najpreferovanejšou a najviac diskutovanou.⁷ V románe je mesto natoľko späté s dejom, že sa stáva „postavou“. Sme pri jeho vzniku, rozkvetu a zániku. Obsahuje

všetky priestory a vnímame ho ako „veľkolepý organizmus“. Osud rodu Buendíovcov sa dá stotožniť s jeho osudom. Márquez ich necháva, a rovnako aj mesto, čo vytvorili, zaniknúť. „Autor je tvůrcem sveta v jeho úplnosti, od stvoření po zničení“ (Housková, 1998, s. 138):

„Ještě než došel k poslednímu verši, stačil však pochopit, že z oné místnosti už nikdy nevyjde, neboť je souzeno, že ono město (anebo zrcadlení) bude smeteno větrem a vymazáno z lidské paměti v okamžiku, kdy Aureliano Babilonia rozluští poslední pergamen, a všechno, co v nich stojí, že je neopakovatelné odevždy a navždy, poněvadž rodům, odsouzeným ke sto rokům samoty, se nové příležitosti na této zemi už nikdy nedostane“ (Márquez, 2006, s. 318).

Moju predstavu o meste z poviedok v zbierke *Oči modrého psa* vyjadrujú charakteristiky: „malé“ (v zmysle rozsahu), súkromné, fragmentárne (časť z celku, z celého mesta), utvárajúce sa (stojace na začiatku autorovho písania o Maconde). Podobu Maconda v románe *Sto rokov samoty* zase vystihujú charakteristiky: „veľké“ (celý priestor mesta), verejné, komplexné (utvorené, priestor obsahujúci všetky miesta) a dokonalé (vyvrcholenie obdobia písania o Maconde). Polarita charakteristík vyplýva okrem iného z definícií žánrov, v ktorých sa mesto objavuje: poviedka (malé, náznakovité) a román (veľké, rozsiahle).

V ďalšej časti práce uvediem, ako sa v jednotlivých vybraných prózach z uvedeného prvého obdobia autorovej tvorby (ohraničujú ju diela *Tretie zmierenie – Sto rokov samoty*) javí priestor Maconda a aké výrazové charakteristiky z môjho recipientského pohľadu získava. Poukážem aj na špecifickú vlastnosť priestoru v dielach. V nasledujúcej časti budem pracovať s vybranými poviedkami zo zbierky *Pohreb Veľkej Matróny*, románom *Opadané lístie* a so samotnými poviedkami zo zbierky *Oči modrého psa*.

V celej prvej časti autorovej tvorby (časti tvorby súvisiacej s Macondom) možno sledovať tendenciu k divergencii priestoru: prvý autorov príbeh začína a celý

sa odohrá medzi štyrmi stenami izby (či truhly, lebky), v posledných príbehoch z Maconda sa čitateľ „pohybuje“ v priestoroch ulíc, námestí, domov, v priestore verejnom. Rozrôžňovanie priestoru súvisí s už uvedenou polaritou charakteristík priestoru Maconda podľa žánrovej príslušnosti (priestor v poviedke a priestor v románe).

Prvou zo zbierky *Pohreb Veľkej Matróny* je poviedka *Utorňajšia siesta*⁸, ktorá vznikla o desaťrocie neskôr ako Márquezova prvotina *Tretie zmierenie*. Dej, podobne ako aj mnohé iné autorove práce, obsahuje prvky, postavy a miesta, ktoré sa neskôr vyskytnú v románe *Sto rokov samoty*.⁹ Autor ho umiestňuje do mestečka, ktoré zostane nepomenované: „... vlak už uháňal popri prvých domoch mestečka, ktoré bolo väčšie, ale smutnejšie než predchádzajúce“ (Márquez, 1983, s. 8). S titulom poviedky korešponduje aj celková nálada príbehu, pripomínajúca tiché vlnenie horúceho vzduchu kdesi v popredí. Je to analýza stavu ospalého mesta a predzvesť krivdy, ktorá sa má jeho obyvateľom udiať. Krivda ponášajúca sa na antický príbeh o Antigone a jej prekročenia zákazu od bohov. Mestečko v poviedke nie je len kulisou, ale ako „mesto-organizmus“ prejavuje vyjadrením vôle „životnosť“. Obyvatelia mesta sú v prenesenom význame vykonávatelia vôle mesta. Mesto si neželá prítomnosť ženy a jej dcéry a vyjadrí svoj odmietavý postoj. Zdôrazňuje sa tak jeho izolovanosť.

Spôsob nazerania na priestor v poviedke *Utorňajšia siesta* možno pripodobniť filmovému nadhľadu kamery snímajúcej nevyhnutné detaily: opustenú stanicu, popukané dlaždice, hrdzavé žalúzie. Oko (recipientovej) kamery sleduje celý príbeh ženy a jej dcéry sediacich vo vlaku a prechádzajúcich mestečkom. Sužet je vyrozprávaný chronologicky a nenachádzame v ňom žiaden z prvkov, ktorý by smeroval k poetike magického realizmu. Nie sú tu prítomné žiadne neprirodzené, fantastické javy, prevažuje striedmosť vyjadrovacích prostriedkov – všetko je „uveriteľné“.

V ďalšej poviedke v zbierke *Pohreb Veľkej Matróny* s názvom *Deň po sobote* autor modeluje Macondo rovnakým spôsobom. Je to mesto, ktoré opustila banánová spoločnosť. Počas augustových dní sa okrem neznesiteľných horúčav objaví v meste zvláštny jav: vtáky zdochýnajúce vo vnútri domov. V ospalom mestečku to spôsobí

rozruch. Na túto situáciu sa čitateľ pozerá prostredníctvom čiastkových príbehov vdovy Rebeky¹⁰, miestneho kňaza a mladíka, ktorý do mesta prichádza. Ich nazeranie na priestor opäť charakterizuje detailnosť a prostredníctvom takmer identických konštruktov možno priestor stotožniť s podobou Maconda v predchádzajúcej poviedke. Cudzinec prechádzajúci mestom pozoruje: „Zistil, že je to mŕtve mestečko s nekonečnými prašnými ulicami a pochmúrnymi drevenými domami so zinkovými strechami. Vyzeralo neobývané“ (Márquez, 1983, s. 71). Opäť zostáva dominantným pocitom neznesiteľná horúčosť sprostredkovaná všetkými zmyslami: „... kráčala (Rebeka – pozn. autorky) rozpálenou a pustou ulicou, mala dojem, akoby z každej spálne vo všetkých domoch vychádzal mocný a prenikavý zápach zdochnutých vtákov“ (Márquez, 1983, s. 57). Márquez od začiatku svojej tvorby sprostredkúva skutočnosti a javy v príbehoch detailným opisom všetkých vnemov. Dosahuje tak plnosť synestetickosti výrazu. Javy a predmety sú charakterizované takým spôsobom, že sa zdá, akoby boli prítomné priamo na dotyk: „Potom sa zahľadel ponad strechy z palmového lístia a zoxidovaného zinkového plechu“ (Márquez, 1983, s. 64).

V pravidelných intervaloch sa zdôrazňuje atmosféra prostredia, ktorá vplýva na konanie postáv. V poviedkach *Utorňajšia siesta* a *Deň po sobote* je to až hyperbolizovaná horúčava, ktorá podnecuje k pasivite, letargii. Zdanlivo jednoduché zápletky príbehov sa v takýchto podmienkach odvíjajú spomalene. Podobne ako v prvej poviedke zo zbierky *Pohreb Veľkej Matróny* aj tu je prítomná logická chronologická následnosť v sujete a realistická „uveriteľnosť“ zdanlivo negujúca poetiku magického realizmu.

Kdesi na pomedzí medzi prvými Márquezovými prácami a *Pohrebom Veľkej Matróny* sa nachádza dielo *Opadané listie*. Prekladateľ Vladimír Oleríny v doslove k prvému slovenskému vydaniu diela porovnáva rozprávačské postupy v *Opadanom listí* a v neskorších románoch *Patriarchova jeseň* a *Sto rokov samoty*. Akcentuje striedmosť prvotín, ktorá kontrastuje s imaginatívnosťou, fantazijnosťou a hyperbolickosťou „veľkých“ Márquezových diel. Avšak zároveň uvádza: „No ani v Márquezovej románovej prvotine nechýba poetické ozvláštnovanie reflektovanej reality“ (Oleríny, 2003, s. 128). Pozorovanie plukovníkovho vnuka v izbe obeseného

lekára v sebe spája vyššie uvedené „čítanie všetkými zmyslami“ (synestetickosť výrazu) i ozvláštnenú realitu:

„V zatvorenej izbe je dusno na nevydržanie. Na ulici počuť bzukot slnka, ale to je všetko. Povetrie sa ani nepohne, je stuhnuté ako betón. V miestnosti, kam vystrelí mŕtvolu, cítiť pach kufrov, ale nikde ich nevidím. V kúte je visutá rohož, zavesená jedným koncom na obruči. Zapáchajú tam odpadky. Vidí sa mi, že opotrebované a takmer zničené predmety okolo nás vyzerajú ako veci, ktoré musia smrdieť ako odpadky, hoci v skutočnosti majú celkom iný zápach“ (Márquez, 2003, s. 5).

Pomedzie alebo prechod v interpretácii priestoru v mojom vnímaní vytvárajú vnútorné monológy hlavných postáv románu, ich videnie sveta, ktoré v súlade so spomínanou divergenciou priestoru obsiahne nielen ich privátne okolie, ale i celé mesto. Takýmto spôsobom sa teda v románe *Opadané lístie* stretávame s prvým takmer úplným obrazom – imagenom Maconda. Hoci je jeho názov uvedený iba v autorovom metaforickom predslove k textu, čitateľ si je istý, že sa ocitol v tom istom priestore ako v prvých poviedkach. Opisy miesta v sebe nesú nespochybniteľné konštanty, ktoré sa pravidelne opakujú a pripomínajú v každom z diel tohto obdobia autorovej tvorby. Uistujú čitateľa, že sa nachádza na jedinečnom a zároveň univerzálnom mieste. Že vidí Macondo.

Jedenástou a poslednou poviedkou zo zbierky *Oči modrého psa* je príbeh s názvom *Monológ Izabely, keď sa v Maconde prizerala na dažď*. Poviedka uzatvára výber z raných autorových diel a od vzniku *Utorňajšej siesty* ju delia štyri roky. Macondo je tu už pomenované a sú tu (väčšmi ako v prvých prácach) vykreslené jeho priestory – námestie pred kostolom, ulice, dom s verandou. Celá poviedka *Monológ Izabely, keď sa v Maconde prizerala na dažď* pôsobí ako súčasť o rok neskôr publikovaného románu,¹¹ a jednako je nespochybniteľnou súčasťou autorových prvotín. Izabela sa prizera na dažď. Sedí na verande domu a vidí skazu prichádzajúcu s dažďom. Jej monológ – pozorovanie okolia, plynie logicky a chronologicky až do momentu, keď neustávajúci dažď celkom otupí jej vnímanie času a priestoru:

„Vo štvrtok na svitaní nebolo už cítiť zápach a vzdialenosti stratili zmysel. Teraz sa už celkom vytratilo vedomie času, narušené od predchádzajúceho dňa. Štvrtok nejestvoval“ (Márquez, 1999, s. 105). Stav jej vedomia a vonkajší vplyv (monotónny dážď) preváži objektívne pozorovanie sveta. Opäť, podobne ako vo vyššie spomenutých dielach, je to atmosféra (dážď, horúčava) ako vlastnosť prostredia a jej hyperbolizované podoby v texte, ktoré úplne determinujú stav a konanie postáv.

Vnútorým monológom sa dosahuje odstránenie objektívneho poznania reality. Nie je to už oko kamery snímajúce prebiehajúce udalosti, ale väčšmi „oko postavy“ vidiace privátnu, a preto natoľko spochybniteľnú vlastnú skutočnosť. Poviedka takto prechádza do rozostrenej pointy. To, čo sa spočiatku javí ako rozprávanie s prevažne realistickým výrazom, sa v závere mení na ilúziu, zneistenie. Rovnako sa mení aj chápanie priestoru. Z Maconda, s ktorým nás Izabela oboznamuje, postupne zostáva iba jej najintímnejšie okolie. Izabelina subjektívna optika „premieňa“ priestor a spôsobuje neoddeliteľnú spojitosť postavy a prostredím. Nemôžeme ho poznať inak, než cez ňu. Postupne sa väčšmi než miesto, na ktorom sa nachádza, zdôrazňuje stav postavy – bdenie striedané blúznením a pochybovanie. Priestor (prestupujúci sa so stavom) sa tak zreteľne stáva introvertným, súkromným, intímny.

Poukázala som na formovanie priestoru tak, ako sa javí v Márquezových dielach z prvých desaťročí jeho spisovateľskej práce. Jeho rozpínanie, zväčšovanie a proces „zverejňovania“ som interpretovala na základe vybraných prác od rozsiahlych k „malým“ (od románu *Sto rokov samoty* po poviedku zo zbierky *Oči modrého psa*). Na základe mojich zistení, môžem o spôsobe jestvovania priestoru Maconda v ranej Márquezovej tvorbe vysloviť niekoľko téz: v jednotlivých dielach sa javí prítomnosť rozrôzňovania prostredí, ktorá súvisí so žánrovými osobitosťami (poviedka až román). Najprv existuje jedna izba a v kontexte poviedky tušíme celé mestečko. Autor tak postupne vytvára „miesto obsahujúce všetky miesta“.

Od samého začiatku je pri opise miestností, prostredí prítomný dôraz na senzualitu. Pocity z hmatového kontaktu s predmetom, rozprávania o pachoch a zvukoch často pôsobiace zveličene. Tým Márquez dosahuje plnosť koloritu výrazu.

Čitateľovi, ktorý nepozná neznesiteľnú horúčosť popoludní či ubíjajúcu monotónnosť niekoľkodňového hustého dažďa, tak sprostredkúva osobitosť atmosféry Kolumbie a krajín na „ďalekom Západe“.

Prostredníctvom konštantných definícií vzhľadu mesta (opustená stanica, tieň pod mandľovníkmi, zinkové strechy) je vytvorený unitárny priestor mesta, v ktorom sa jednotlivé príbehy odohrávajú akoby súbežne (už uvedená simultánna organizácia motívov, koexistencia v jednom okamihu).

Kvalita vnímania priestoru sa mení so zmenou „optiky“, so zmenou spôsobu nazerania na priestor. Objektívne poznanie skutočnosti, aké autor vytvára využitím rozprávača „oko kamery“ napríklad v poviedke *Utorňajšia siesta*, je v protiklade s vnímaním mesta „cez oči“ postavy. Týmto spôsobom je sprostredkúvaná oklieštená realita bez príznaku definitívnosti. Práve premena „optiky vnímania“ nadobudne význam pri ďalšej interpretácii vybraných poviedok zo zbierky *Oči modrého psa*.

Vidieť Macondo, prechádzať jeho ulicami, cítiť nástoľčivú osamelosť mesta a byť pozorovateľom týchto obrazov, to všetko mi sprostredkúva čítanie textov zo začiatku Márquezovho písania. Vidím mýtické mesto vytvorené z predobrazu autorovho rodiska, z jeho skúsenosti a zároveň mesto modelované tak, aby sa prostredníctvom neho a v ňom mohol odvíjať „veľký príbeh“. V Márquezových textoch vidím mesto. Macondo teda existuje – v duchu Mikovho výkladu ako „komplex ‚text ~ recepčný imagen“ (Miko, 1989, s. 139). Imagen v tom zmysle, že fiktívne mesto jestvuje v mojej mysli vďaka recepcii diel, ktoré boli o ňom vytvorené.

Priestor a premeny vo výraze Maconda som si zvolila za prvý problém pri charakteristike výrazovej variability prác z ranej tvorby Gabriela Garcíu Márqueza. Macondo je, ako som už uviedla, miestom „veľkého príbehu“. V ďalšej časti mojej práce poukážem vo vybraných prózach (*Oči modrého psa*, *Opadané lístie*, *Pohreb Veľkej Matróny* a *Sto rokov samoty*) na motívy, ktoré sa mi javia ako dominantné a určujúce v prvej časti autorovej tvorby. Sú to motívy, ktoré priestor mesta „oživujú“ a ideovo vyúsťujú do autorovho najznámejšieho románu *Sto rokov samoty*.

V hlbokom tichu počut' len škripot zemegule

Motívy prvej časti Márquezovej tvorby

V časovom oblúku svojej existencie prejde Macondo od svojho zrodu cez zlatý vek prosperity až k zlomu vedúcemu k úpadku a zániku. Následnosť jednotlivých epoch je zrejmá až v románe *Sto rokov samoty*, kde je čitateľovi predstreté absolútne bytie, celý príbeh mesta. Prózy predchádzajúce románu *Sto rokov samoty* sú akoby fragmentmi „veľkého príbehu“. V menšej či väčšej miere spojené s týmto románom. V ňom je odhalená úplná motivácia konania postáv, ktoré často prechádzajú z diela do diela (napr. vdova Rebeka).

V tejto kapitole sa pokúsím poukázať na vybrané dominantné motívy v dielach z prvej časti autorovej tvorby a vytvoriť tak náčrt „stavu márquezovského písania“. Osobitosť tvarovania motívov v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* zdôrazním konfrontáciou s neskorším dielom (*Opadané lístie*, zbierka *Pohreb Veľkej Matróny*, prípadne odkázaním na román *Sto rokov samoty*).

V poviedke *Utorňajšia siesta* vdova Rebeka, ktorá koná pod ťažobou hrôzy, „čo sa v nej nakopila za osamelosti, ktorá trvala už celých dvadsaťosem rokov“ (Márquez, 1983, s. 11), zavraždí výstrelom z revolvera zlodeja Carlosa. Môžeme tu identifikovať jeden z významných motívov v Márquezovej tvorbe – motív samoty. O príčine Rebekinej osamelosti sa však dozvedáme nie v tejto poviedke, no až v prvej tretine románu *Sto rokov samoty*: Rebeka bola manželkou José Arcadia, prvorodeného syna José Arcadia Buendíu a Ursuly – zakladateľov mesta. Po jeho záhadnej smrti žije sama v dome plnom spomienok: „Osamělá vdova, jež kdysi dávno bývala důvěrnicí jeho (manželových – pozn. autorky) citů a jejíž umíněnost mu zachránila život, ve svém ponurém domě vypadala jako přizrak z minula“ (Márquez, 2006, s. 126). Téma samoty sa v jej prípade rozvíja v ohraničenom priestore izby, resp. domu. Narastajúca hrôza v Rebekinom dome pripomína gradáciu strachu postavy v druhej poviedke zo zbierky *Oči modrého psa* – *Druhá strana smrti*.

Rozprávač nás konfrontuje s pocitmi muža, ktorému sa opakovane sníva bizarný sen o jeho dvojčati. Nie je to rozprávanie príbehu v pravom zmysle slova, ale ide skôr o rozsiahly opis stupňujúceho sa strachu zo smrti. Muž, ktorý precitne zo sna uvažuje:

„Možnože aj ja budem raz mať taký nádor ako on (mŕtve dvojča – pozn. autorky). Spočiatku to bude len malá a narastajúca hrčka, ale postupne sa bude členíť a zväčšovať v mojom bruchu ako zárodok. Zacítim ho asi, keď sa pohne a bude sa tísnuť do mňa s nástojčivosťou námesačného dieťaťa, čo mi slepé prechádza črevami“ (Márquez, 1999, s. 21).

Samota a strach majú v prípade hrdinu poviedky *Druhá strana smrti* a v Rebekinom osihotení inú výrazovú kvalitu. Spája ich však identifikácia s ohraničeným priestorom. Mužov príbeh (alebo pocit) sa rozvíja v bližšie nešpecifikovanej miestnosti. Rebekina izolácia od okolia je nevyhnutne spojená s domom, ktorý jej po smrti manžela zostal. Motivácia samoty a z nej vyplývajúca gradujúca hrôza má u oboch, ako som už naznačila, rozdielny charakter. Pocity a myšlienky muža v poviedke *Druhá strana smrti* sú dôkladne až organicky detailne priblížené. Odohrávajú sa v hraniciach jeho fyzickej schránky a zasahujú iba jeho bytie – sú absolútne intímne. Rebeka je čitateľom vnímaná väčšmi ako súčasť veľkého celku. Žije v meste, ktoré samo o sebe nesie expresiu samoty. V kontexte jej osudu je zločin, ktorý spáchala (vražda zlodca Carlosa), ospravedlnený nakumulovanou osamelosťou. Rebekin vnútorný stav poznáme len sprostredkované – zo spôsobu jej života a cez jej konanie. Túto skutočnosť dokazuje aj prítomnosť dvoch, resp. troch typov rozprávačov v prvých Márquezových dielach. Rozprávač „oko kamery“ sprevádza čitateľa najmä v zbierke *Pohreb Veľkej Matróny*, personálny rozprávač je prítomný vo väčšine poviedok z *Očí modrého psa* a priamy rozprávač v *Opadanom lístí* sa kompozične zmnožuje a vytvára tri individuálne pohľady na jednu udalosť.

Kvalita výrazu samoty vrcholí v románe *Sto rokov samoty*. Možno ju tu vnímať ako individuálnu osihotenosť jednotlivých postáv alebo, ako uvádza Anna Housková, „samota jako opakovaná situace všech postav nepatří ani tak do roviny individuálních

osudů, rozvíjených v historickém čase; spíše se stává věčnou konstantou, archetypální situací“ (Housková, 1998, s. 141). Rodu odsúdenému na sto rokov samoty je tento znak daný ako nezvratný, fatálny spôsob jeho existencie.

Príznak samoty nie je vlastný iba postavám-obyvateľom mesta, ale často vďaka personifikácii nadobúdajú tento stav veci a miesta, ako som sa už o tom zmienila v kapitole o genéze Maconda. Samo opakujúce sa zobrazovanie mesta po odchode banánovej spoločnosti pôsobí ako protiklad tušenej predchádzajúcej prosperity ideálneho mesta. Na základe tohto tvrdenia možno pomenovať celkovú atmosféru Márquezových prvých textov obrazne, prostredníctvom úryvku Izabelinho monológu vo vyššie citovanej poviedke:

„Zišli mi na um augustové noci, keď v hlbokom tichu bolo počuť len škripot zemegule, ako sa krútila okolo svojej zahrdzavej a nenamastenej osi. Odrazu som prekvapene zacítila, že ma ovládol skľučujúci smútok“ (Márquez, 1999, s. 100).

Izabelin skľučujúci smútok je metaforou atmosféry mesta, ktoré opustila banánová spoločnosť. Práve túto etapu v histórii Maconda si autor často v ranej tvorbe vyberá za kontext príbehov a osudov svojich postáv. Azda najmarkantnejšie v románe *Opadané lístie*, kde už v predhovore vytvára dezilúziu zdecimovaného, pustného mesta: „Opadané lístie bolo neľútostné. Všetko nasiaklo potuchnutým zápachom ľudských zástupov, zápachom výlučkov zaschnutých na pokožke a skrytej smrti“ (Márquez, 2003, s. 3). Bezútešnosť priestoru determinuje jeho obyvateľov. Stávajú sa cynickými pozorovateľmi zakázaného pohrebu. Izabela, jej otec a syn sú rozprávačmi udalostí, ktoré vrcholia (podobne ako v poviedka *Utorňajšia siesta*) vykročením na ulicu plnú žalobcov.

Samotu, smútok, strach a smrť neustále zvyrazňujú opakujúce sa motívy cintorína, pohrebu a rituálnych obradov s ním spojených. Návšteva cintorína, miesta posledného odpočinku Carlosa, je motiváciou konania ženy a jej dcéry v poviedke *Utorňajšia siesta*. Cintorín sa vyskytuje aj v románe *Sto rokov samoty*. Smrť Rebekinho muža je spojená s nezvyčajným javom – jeho mŕtve telo prenikavo

zapácha pušným prachom. S prehnanou obradnosťou sa obyvatelia mesta snažia zápach odstrániť: „... na hřbitově však ještě dlouhá léta bylo cítit střelný prach, dokud inženýři banánové společnosti nepřekryli hrob Josého Arcadia štítem z betonu“ (Márquez, 2006, s. 107). Cintorín je prirodzenou súčasťou koloritu mesta. Jeho prítomnosť v meste v sebe spája vedomie posvätnosti duchovného miesta a zároveň životnej nevyhnutnosti. Autor odkázaním na jeho existenciu zdôrazňuje morbidnosť výrazu (poviedka *Druhá strana smrti*). Cintorín a rozprávanie o ňom v sebe nesie príznak hrôzy a strachu. V príbehoch, v ktorých prevažuje realistický ráz rozprávania (*Utorňajšia siesta*), autor umiestňuje cintorín „do mapy Maconda“ takým spôsobom, aby logicky vyplynula motivácia postáv navštíviť toto miesto. Je prirodzené navštíviť cintorín, pretože je to priestor, kde sa živí „stretávajú“ s mŕtvymi.

Stupňujúca sa hrôza muža z poviedky *Druhá strana smrti* ho privádza k myšlienkam o rozklade tela pod zemou: „Nedbal by, aby hlina na cintorínoch bola suchá, vždy len suchá, lebo ho znepokojovala myšlienka, že o dva týždne mu vlhkosť začne prenikať až do špiku kostí, a vtedy nebude už pod zemou iný človek, presne taký, ako on“ (Márquez, 1999, s. 22). V Izabelinom monológu dážď čoraz viac opantáva mesto. Ona je ukrytá v dome a dozvedá sa o stupňujúcej sa pohrome: „Stála predomnou (macocha – pozn. autorky) s pátričkami v ruke a zopakovala: ‚Teraz sa musíme pomodliť. Voda zaliala hroby a úbohí nebožtíci plávajú na cintoríne‘“ (Márquez, 1999, s. 104). Tento obraz sa Izabele v noci obnoví predstavou o mŕtvolách plávajúcich ulicou.

V úzkom súvisi s motívom cintorína je neustále sa variujúci motív smrti, pohrebu a pohrebných rituálov. Titulná poviedka zo zbierky *Pohreb Veľkej Matróny* už vo svojom názve nesie prítomnosť tohto motívu. Blížiac sa smrť Veľkej Matróny – „vládkyni nad ríšou Maconda“, vyvolá v meste rozruch. Je potrebné spísať Matrónine majetky. O ženinu smrť sa zaujíma prezident krajiny a správa sa dostane až k pápežovi. Na pohreb do mesta prichádzajú davy ľudí. Ceremoniál opísaný v poviedke je protikladom tušeného priebehu obradu v románe *Opadané lístie*. Zomrelej Matróne sa, narozdiel od nenávideného lekára v *Opadanom lístí*, dostáva okázalej pocty:

„Veľká Matróna v truhle vystlanej purpúrom, oddelená od skutočnosti ôsmimi medenými turniketmi, bola už vtedy priveľmi presiaknutá večnosťou a formaldehydom, aby si mohla uvedomiť rozmery vlastnej veľkosti. Celú tú nádheru, o ktorej snívala počas nespavosti za neznesiteľných horúčav, stelesňovalo teraz štyridsaťosem víťazoslávnych panien, cez ktoré všetky symboly epochy vzdali poctu jej pamiatke“ (Márquez, 1983, s. 96).

Autor necháva postavy uvažovať o smrti. Nielen počas života, ale aj vtedy, keď sa smrť stane skutočnosťou (poviedka *Tretie zmierenie*). Široké vetné konštrukcie a metafory („presiaknutá večnosťou“) len zdôrazňujú celkový výraz poviedky smerujúci k patetickosti. Zdôrazňujú, ako rozmanito Márquez rozpráva o smrti.

Všetky uvedené motívy sa spolu objavujú v krátkej poviedke zo zbierky *Oči modrého psa – Ktosi rozhadzuje tieto ruže*. Je azda najzreteľnejším vyjadrením „živej samoty“ prameniacej zo smrti v celej zbierke. Duch mŕtveho chce položiť na vlastný hrob kvety z domáceho oltára, kam ich ako prejav úcty a zbožnosti kladie jeho sestra:

„Predpoludnie zosmutnelo v tejto pochmúrnej a sklúčujúcej zime, čo vyvoláva vo mne spomienky na úbočie, kde miestni obyvatelia opúšťajú svojich nevožňíkov. Holé úbočie je bez stromov, zachytávajú sa na ňom akoby zázrakom len odpadky, čo ta priveje vietor“ (Márquez, 1999, s. 87).

Text poviedky reprezentuje každý zo znakov prostredia, ako som o ňom uvažovala v predchádzajúcej kapitole. Aj prítomnosť rovnakých motívov začleňuje poviedku do rámca raných prác autora. V citovanom úryvku je motív cintorínu sprítomnený obrazom úbočia. Rituálnu obradnosť pohrebu a uctievania mŕtvych autor vykresľuje prostredníctvom symbolov domácej zbožnosti – obrazy svätých, oltárik s ružami v izbe. Podobné motívy sa nachádzajú aj v románe *Sto rokov samoty*, keď Ursula Buendía zaplňa izby a chodby domu drevenými sochami svätcov.

V zbierke *Oči modrého psa* z jedenástich poviedok až osem zreteľne variuje tému smrti alebo na ňu odkazuje. Výnimku z tejto jednoty tvorí poviedka *Dialóg so zrkadlom*, ktorá sa od ostatných líši aj umiestneným do mestského prostredia. Možno ju charakterizovať ako štúdiu, pozorovanie, hľadanie zmyslu vo všednosti. V titulnej poviedke zbierky *Oči modrého psa* sa zase najzreteľnejšie tematizuje sen a jeho súznenie s bdením. V *Noci bučiakov* – v predposlednej z poviedok, autor čitateľovi predkladá bizarný príbeh o troch mužoch, ktorým vtáky vyklali oči. Blúdenie troch nevidomých je skôr hrou s už uvedenou synestetickosťou výrazu. Napriek tomu, že v uvedených troch príbehoch nie je obraz smrti, umierania explicitne prítomný, s výrazovým pôsobením celej zbierky ich prepája výraz melanchólie, pôsobenie onoho zvláštneho Izabelinho smútku. Nie je to však tklivosť prameniaca z tragiky deja. A rovnako ju nemožno pripodobniť otupujúcej atmosfére horúčav z neskorších Márquezových próz. Hoci ide o posledné chvíle života postáv či smrť samu o sebe, je textom vlastný aj nadhľad, ktorý dáva asociáciám skonu človeka zjemňujúci príznak. Duch mŕtveho z poviedky *Ktosi rozhadzuje tieto ruže* končí svoje rozprávanie úvahou o budúcom stave vecí:

„... tá žena, čo predáva ruže, žije sama v spustnutom dome a je odkázaná na štyroch chlapov, aby ju odniesli na úbočie. Potom už ostanem v izbe navždy sám. Ona však bude spokojná. V ten deň sa totiž dozvie, že to nebol neviditeľný vietor, čo každú nedeľu podúval k jej oltáru a rozhadzoval jej ruže“ (Márquez, 1999, s. 91).

V citovanom úryvku je týmto zjemňujúcim príznakom zvláštne šťastný koniec samoty duchovej sestry, ktorá celý život kládla ruže na oltár v dome. Otupnú náladu mesta spôsobenú dažďom v poviedke *Monológ Izabely, keď sa v Maconde prizerala na dážď* ukončí príchod priaznivejšieho počasia. A to vtedy, keď si Izabela nie je istá už ani tým, či vlastne ešte žije: „... vôkol nás vládne ticho, pokoj, tajomná a hlboká slasť, stav dokonalosti, akiste veľmi podobný smrti“ (Márquez, 1999, s. 3). Prirovnanie smrti k stavu dokonalosti pokoja odstraňuje negatívne príznaky, ktoré sa s touto udalosťou všeobecne spájajú.

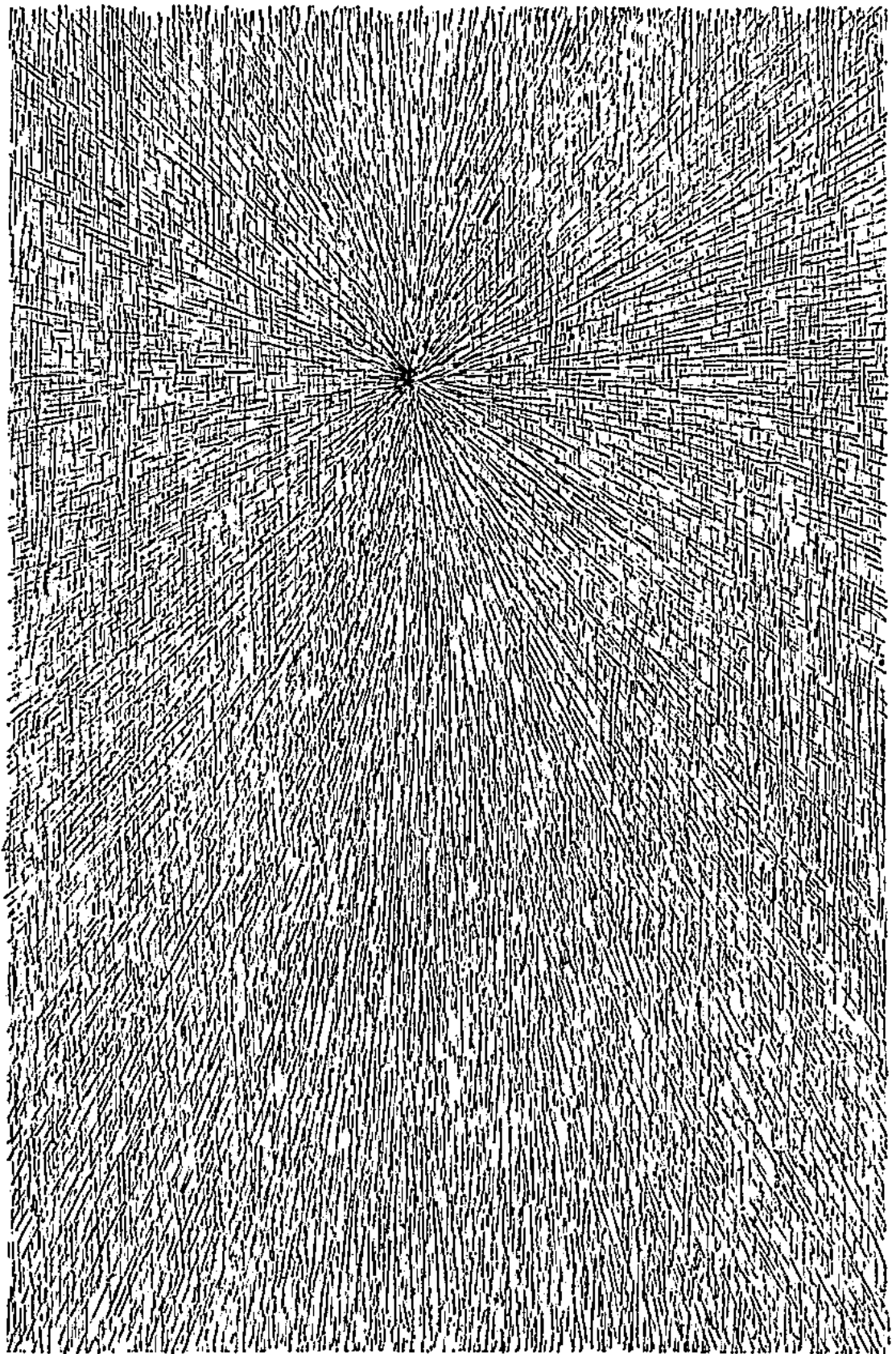
Motívy spájajúce jednotlivé prózy sú opäť dôkazom, že Márquez vytvára princípom „stavebnice–hlavolamu“ veľký príbeh. Čitateľ postupne odkrýva opakujúce sa, často identické motívy a situácie, rozdrobené v prvých zbierkach poviedok, v diele *Sto rokov samoty*. To, čo však prepája zbierky *Oči modrého psa*, *Pohreb Veľkej Matróny* a krátky román *Opadané lístie* je clivota, skľučujúci smútok. Clivota je motivovaná opustenosťou – univerzálne platnou kategóriou pre postavy i miesto.

Zdá sa, že v centre života všetkých postáv v prvej časti diel cyklu o Maconde je smrť. Živí uvažujú o svojej smrti a mŕtvi majú živé predstavy. Ľudia po smrti majú schopnosť konať činy vlastné živým osobám. A samo umieranie často nevzbudzuje očakávaný rešpekt, úctu, ale stáva sa zámenkou pomsty či vykonania rozsudku. Opäť sa dá hovoriť o dvojakom charaktere literárneho stvárnenia konca ľudského života. Podobne ako v charakteristike prostredia teda existuje smrť v osobnej rovine (pohľad na seba v poviedke *Tretie zmierenie*) a smrť chápaná ako „vec verejná“ (*Pohreb Veľkej Matróny*, *Opadané lístie*).

Bolo by však omylom tvrdiť, že smrť je ústrednou, dominantnou témou prvej časti autorovej tvorby. (Podobne ako interpretovať autorov román *Sto rokov samoty* výlučne cez kategóriu samoty.) Zostalo by tak veľa nevy povedaného, mnohé výroky o dielach by boli významovo neúplné.

Zbierka *Oči modrého psa*, ako som už v úvode napísala, zahŕňa poviedky-„mikrosvety“. V porovnaní s ďalšou autorovou tvorbou sú tieto prózy výrazovo špecifické. Motívy, na ktoré som poukazovala, sa v nich tvarujú osobitne a zároveň prechádzajú do zvláštneho rozostrenia. Rozostrenie súvisí s pochybovaním, ktoré je postavám v zbierke vlastné natoľko, že uchopenie významu, pointy každej poviedky je pre čitateľa podobné vstupovaniu do hmly. Vidí ju kdesi pred sebou, z istého bodu je zreteľná. No jeho zdanie hmly nemá žiadne isté hranice. Recepčia týchto próz sa tak rovná neistému vstupovaniu do významu textu. To, čo sa javí byť samozrejmé, sa stáva ľahko spochybniteľným. Hmla je predsa len atmosférický jav. Sen je stav vedomia a smrť je koniec existencie v čase a priestore. Čo, ak je to v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* inak? Ak sen je viac ako bdenie a smrť živšia než život? Akceptáciu takejto „posunutej reality“ chápem ako najlepší návod, spôsob čítania jednotlivých próz zo zbierky, ktorá ma k týmto úvahám inšpirovala. V ďalšej časti

práce rozvíjam rozhranie života, sna a smrti v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa*.



Na rozhraní

Podoby rozhrania v zbierke *Oči modrého psa*

Ani nežijú, nevedia či snívajú a prežívajú svoju smrť. Postavy z poviedok v zbierke *Oči modrého psa* sa nachádzajú na rozhraní bytia, snívania a umierania. Nelimitujú ich hranice času a priestoru. A aj samo rozhranie týchto troch foriem ich jestvovania nie je jedným pevným bodom, ale skôr priestorom pochybovania o realite a o zdaní.

V interpretácii poviedok chcem priblížiť podoby rozhrania, ktoré Márquez vkladá do svojich prvých textov. Uvedomujem si, že to nebude interpretácia jednoducho uchopiteľná do slov, pretože autorove rané poviedky charakterizuje bizarnosť. Už v predchádzajúcich častiach práce som poukázala na niektoré osobitosti próz zo zbierky *Oči modrého psa* vo vzťahu k ostatným autorovým prózám z prvej časti jeho tvorby. Osobitosťami boli niekedy iba nuansy jestvujúce akoby uprostred odvíjajúcej sa špirály celého Márquezovho diela, to neodmysliteľne „márquezovské“, no často šlo až o znepokojivo odlišné momenty v textoch.

Čitateľovi románu *Sto rokov samoty* sú, okrem mnohých iných, predkladané aj skutočnosti zdanlivo málo podobné „európskej“ realite. Z nich sa potom odvíjajú diskusie o význame a legitimitate literárnovedného pojmu magický realizmus. Avšak čitateľ skôr akceptuje fakt, že príchod Maurícia Babilonu – jednej z postáv v románe *Sto rokov samoty* – sprevádza roj žltých motýľov, než jestvovanie ducha mŕtveho rozhadzujúceho ruže. Nejde tu totiž len o hranicu medzi uveriteľnosťou a jej protikladom, ale hlavne o iné celkové vyznenie diel, ktoré prináša rozdielny čitateľský zážitok.

Medzi českými a slovenskými kriticko-teoretickými metatextami neexistuje dielo, ktoré by sa podrobnejšie zaoberalo interpretáciou, analýzou zbierky *Oči modrého psa*¹². Ak dám poviedkam hneď na začiatku prívlastky: bizarné, surreálne, nechopiteľné, potom odôvodním ich marginalizáciu voči výkladom ostatných

autorových diel. Pozoruhodným je výrok autorovho priateľa, peruánskeho spisovateľa Maria Vargasu Llosu: „Do té doby (do vydania románu *Opadané lístie* – pozn. autorky) napsal několik abstraktních a umělých povídek...“ (Lukavská, 2003, s. 119) Iste by bolo jednoduchšie „skúmať“ texty pevne zadefinované v rámci celého Márquezovho diela. Avšak, ako som už uviedla, čítaním a dávaním významu ma nevedie iba hľadanie krásneho, ale i niečoho, čo znepokojí a vyvolá otázky. Všetky tieto kritériá sa naplňajú práve v recepcii poviedok zo zbierky *Oči modrého psa*.

V predchádzajúcich kapitolách práce som na základe genézy priestoru Maconda a prostredníctvom charakteristiky motívov vo vybraných prózach poukázala na existenciu ideovej jednoty diel napísaných v prvých rokoch Márquezovej tvorby. V ďalšom texte zameriam svoju pozornosť len na zbierku poviedok *Oči modrého psa*.

Zbierku poviedok *Oči modrého psa* možno charakterizovať nasledujúcimi tézami: takmer neustále zdôrazňovanie a sprítomňovanie smrti a s ňou súvisiaci tklivý výraz¹³, nadreálny ráz rozprávania a výskyt imaginatívnych, fantastických javov, bizarnosť a zveličovanie skutočností, nechronologickosť a neustále zneisťovanie skutočnosti, rozostrenie point jednotlivých príbehov. Všetky uvedené tézy naplňajú podstatu témy rozhrania, od ktorej odvodím interpretáciu jednotlivých poviedok zbierky. Priblížim aj uvedený pojem rozhrania a tiež charakterizujem, ako sa mi v recepcii jednotlivých próz zo zbierky javí.

Podstatu rozhrania bytia možno pripodobniť definícii dvoch stavov vedomia súvisiacich s vnímaním času a priestoru, ktoré vo svojej práci *Místa s tajemstvím* uvádza česká literárna teoretička a spisovateľka Daniela Hodrová. Hodrová cituje text Stanislava Grofa *Dobrodružství sebeobjevování*:

„Stanislav Grof tyto modely (modely priestoru – pozn. autorky) uvádí do souvislosti s dvojím stavem vědomí – vědomím hylotropním a vědomím holotropním. Hylotropní vědomí, tj. vědomí orientované na hmotu, je spjato s každodenním životem, ‚normálním vnímáním‘. [...] Kromě hylotropního vědomí disponuje však člověk za určitých okolností holotropním vědomím, jehož podstatou je nejen přístup do vlastní biologické, psychologické, sociální, rasové a duchovní minulosti, jakož i současnosti i budoucnosti celého jevového světa, ale dosažitelné

jsou i mnohé další roviny a sféry reality, popsané velkými mystickými tradicemi světa“ (Hodrová, 1994, s. 9).

Autorka potom od danej definície odvodzuje aj vlastnosti priestoru vnímaného holotropným (nie normálnym) vedomím. Priestor sa v ňom javí ako dynamický systém miest, kde všetky existujú vo všetkých. V tomto stave je popretý lineárny čas, pretože toto vedomie ho prekračuje smerom do minulosti i budúcnosti (Hodrová, 1994, s. 9).

Možno teda o poviedkach z danej zbierky vysloviť tvrdenie, že prinášajú obraz iného stavu vedomia? Že postavy vo svojej literárnej existencii prekračujú „normálny“ čas a priestor? Akiste by bolo omylom celkom stotožniť obsah Márquezových prvých próz s vnímaním sveta, priestoru, ktoré je v súlade s uvedenou definíciou. Preto je charakteristika holotropného vedomia pre mňa skôr návod na uchopenie podstaty rozhrania, nadreálnosti a časovej nesúslednosti. Od tohto konštatovania sa odvíja aj výber troch poviedok, ktoré budem v ďalších kapitolách práce interpretovať.

Téma mojej diplomovej práce znie *Na rozhraní bytia, snívania a umierania* – a ak chcem správne identifikovať ono rozhranie v troch vybraných poviedkach, je potrebné vysvetliť, ako sa mi prítomnosť tejto skutočnosti javí v jednotlivých textoch zbierky *Oči modrého psa*.

Rozhranie alebo tiež pomedzie, hranica, rozmedzie, línia, medzník, míľnik, prah, medza je kategória primárne sa viažuca k priestoru, resp. k času. Je možné vnímať hranicu dvoch fyzikálnych látok a taktiež určiť dátum-medzník na myslenej časovej priamke. Vďaka racionálnemu úsudku sme kompetentní vysloviť objektívny súd o začiatku i konci istých skutočností. Určiť presný, všeobecne uznaný bod. Jeden ľudský život v našom kultúrnom priestore by som potom mohla jednoducho interpretovať ako bytie ohraničené prvým nádychom a posledným výdychom. V slovenčine spojenie života s dýchaním zaujímavým spôsobom zvyrazňuje „podobnosť“ slov dych a duch.

Rumunský filozof Mircea Eliade sa vo svojej eseji *Náboženský symbolizmus a hodnota úzkosti* zaoberá pohľadom moderného človeka-Európana¹⁴ na smrť v konfrontácii s inými kultúrnymi a náboženskými predstavami: „Pro jiné, neevropské

kultury, pro jiná náboženství, nemá smrt nikdy smysl absolutního konce, nicoty: smrt je spíše přechodem k jinému způsobu bytí, a proto je spojována se symboly, iniciačními obřady, znovunarozením nebo vzkříšením“ (Eliade, 1998, s. 43).

V orálnej literatúre Indiánov z kmeňa Goahiro, ktorý žije na pomedzí dnešnej Kolumbie a Venezuely, má mýtická predstava smrti podobu odchodu duše do krajiny Jepíry. Francúzsky etnológ Michael Perrin v diele *Cesta mrtvých Indiánů* uvádza prepis ich rozprávania o smrti: „Když tedy umíráme, naše *duše* nezaniká. To jen kosti zaniknou. Naše kosti a kůže. Naše duše jen odchází, nic víc. Co odchází, je jako náš stín či jako mlhavý obrys naší postavy, nezřetelný a matný... Umíráme však dvakrát. Jednou tady a jednou v *Jepíře*“ (Perrin, 2000, s. 29). Odchod duše z tela je prapôvodnou predstavou o konci ľudského života. Z hľadiska nedefinitívnosti pozemskej smrti je však dôležitá predstava kmeňa Goahiro o smrti druhej, ďalšej v krajine Jepíra.¹⁵

Rozhranie tak, ako sa mi javí v Márquezových prózach, nie je stabilným bodom, ale skôr priestorom s neistými hranicami či rozostreným prechodom. Je podobný predstave dieťaťa o mraku, z ktorého prší. Rozmýšľa, či existuje také miesto, kde mrak končí a prestáva dážď. Ak áno, stačilo by „kráčať s mrakom“ a ono by si vybralo, či zmokne alebo zostane suché. No dieťa neskôr zistí, že väčšina mrakov jestvuje bez určitej hranice dažďa a „nedažďa“, že možno nikdy nebude môcť povedať: „Práve teraz a na tomto mieste prestalo pršať.“ Napokon mu zostane iba akási smutná ilúzia o hraniciach oblakov. A ešte mnohokrát sa bude snažiť určiť dôležitejšie hranice, no zostane stáť na pomedzí.

Dieťa sa podobá pochybujúcim postavám v poviedkach. Ani ony, ani čitateľ nedokážu pomenovať, kde končí ich život a začína sen, umieranie a kedy prichádza smrť. To, čo by malo byť samozrejmé, sa stáva problémom. Často sú to len nuansy, slovné hry, navzájom sa negujúce tvrdenia, ktoré prinášajú túto neistotu: „Nemusel ani dýchať, aby prežíval svoju smrť“ (Márquez, 1999, s. 10). Výrok o mužovi z poviedky *Tretie zmierenie*, ktorý trpí na živú smrť, je dôkazom paradoxnosti. Jednoduchá výpoveď obsahuje hneď dve protichodné tvrdenia: nemusí dýchať, aby prežíval; prežíva svoju smrť.

V poviedke *Zatrpknutosť pre troch námesačníkov* je vytvorený podobný obraz živej-mŕtvej ženy:

„Striaslo nás, lebo sme videli, že sa začína podobať na čosi, čo bola takmer ako istá smrť. Odvtedy pretieklo už veľa času a celkom sme si privykli vidieť ju tam sedávať s napoly zapleteným vrkočom, ani čo by sa bývala rozplynula v svojej samote a stratila prirodzenú vlastnosť byť prítomná, hoci ju bolo vidno“ (Márquez, 1999, s. 44).

Bytie (život) je v citovanom úryvku prepojené s fyzickou prítomnosťou. Ženino nejestvovanie, rozplynutie je spojené so stavom samoty a smrť ako abstraktný pojem, dostáva vizuálnu podobu, pripodobnenie. Opäť je spochybniteľný každý súd o ženinom stave. Rezignácia prameniaca zo samoty alebo nesocializácie je alúziou na budúce Márquezove postavy (vdova Rebeka, Ursula Buendía). Text poviedky je však viac opisom či výpoveďou o zvláštnej existencii ako príbehom. Výraz bizarnosti prevažuje nad logickosťou rozprávania: „Raz nám povedala, že videla svrčka v zrkadle, ponoreného do pevnej priesračnosti, a že prenikla cez povrch skla, aby ho chytila“ (Márquez, 1999, s. 43). Celkom nemotivovane vychádzajú postupne najavo fakty z jej života. Táto prevaha zvláštneho vytvára dojem neúplnosti, útržkovosti, a samo rozprávanie o žene sa ponáša skôr na blúznenie. Akoby bolo nutné ešte doplniť isté skutočnosti. Rekonštrukciu fabuly znemožňuje aj „antichronológia“, ktorú možno v poviedke identifikovať: „Ktosi nám povedal – a prešlo veľa času, kým sme si uvedomili – , že aj ona mala kedysi detstvo“ (Márquez, 1999, s. 40). Príčinou neuchopiteľnosti je prechod z prítomného času, uvádzajúceho poviedku, do rozpamätávania sa na nejasnú minulosť. Podobné blúdenie vo vrstvách času sa nachádza v závere poviedky *Eva je vo svojej mačke*: „Až vtedy si uvedomila, že ubehlo už tritisíc rokov odo dňa, keď túžila zjesť prvý pomaranč“ (Márquez, 1999, s. 39). Plynutie času stráca význam a pre hrdinov poviedok je takmer nepodstatné. To, čo skutočne odmeriava ich bytie, je pocit a jeho intenzita: strach (*Druhá strana smrti*), zmätenosť (*Monológ Izabely, keď sa v Maconde prizerala na dážď*), túžba (*Eva je vo svojej mačke*) či samota (*Ktosi rozhadzuje tieto ruže*).

No rozhranie sa mi nejaví byť rozhraním len pri konkrétnych miestach v textoch poviedok, pri konkrétnych témach. A nie je ním len priestor pochybovania postáv, teda nejestvuje len ako prechod. Patrí k nemu aj môj čitateľský zážitok, ktorý mi zbierka sprostredkúva. Recepcia próz Gabriela Garcíu Márqueza sa mi spája s očakávaniami čohosi typického. Očakávam autorovu podobu magického realizmu. Od diela k dielu pristupujem na Márquezovu „hru“ s polaritou imaginácie a reality. Každý čitateľ zväčša začína čítaním románu *Sto rokov samoty* a postupne prechádza všetkými dostupnými románmi, novelami a poviedkami. V mysli si akiste vytvorí svoju vlastnú podobu fiktívneho Maconda a čoraz viac sa dokáže stotožniť s magickým a reálnym zároveň. A toto všetko predpokladá v každom ďalšom diele. Znepokojí ho, ak jeho očakávanie zostane nenaplnené, resp. naplní sa iným spôsobom. Má pocit, že číta „iného Márqueza“. Pochybuje. Zbierka *Oči modrého psa* sa z môjho pohľadu nachádza na podobnej rozostrenej hranici, ktorá ju odlišuje od ostatných autorových diel. Nie je to však rozdielnosť súvisiaca so zaradením zbierky do jeho ranej tvorby. Veď na to, aby sa táto osobitosť ukázala, nemusí čítanie diel postupovať chronologicky (od prvých k súčasným). Pre mňa ide skôr o tú kvalitu, ktorú som si uvedomila (a mohla uvedomiť) práve po spoznaní väčšiny prekladov autorových prác. Ja-recipient zbierky *Oči modrého psa* sa nachádzam na istom rozhraní vo vzťahu k nej ako súčasť celého Márquezovho diela.

Postupné objasňovanie rozhrania a jeho identifikáciu v zbierke *Oči modrého psa* sa pokúsim sprostredkovať prostredníctvom interpretácie troch poviedok z nej. Zvolila som tie, ktoré sa mi aj po niekoľkonásobnom čítaní javili ako najviac znepokojivé a vyvolávali najviac otázok. Myslím si, že aj ono charakterizované rozhranie je v nich najzreteľnejšie. Každá z nich dominuje jeden zo stavov v triáde život, sen, smrť. Sú nimi poviedky *Tretie zmierenie*, *Eva je vo svojej mačke* a *Oči modrého psa*. Texty vybraných poviedok uvádzam v prílohe. Poviedky sú prepismi zo slovenského vydania zbierky v preklade Vladimíra Orelínyho. Zachovala som grafické členenie jednotlivých textov tak, aby zodpovedali vydaniu z roku 1999.

Smrť mu odopierala všetko

Interpretácia poviedky *Tretie zmierenie*

Trpí živou smrťou. Iba ona je mu bytím. Oxymoron živá smrť stojí v centre prvej Márquezovej poviedky. Napísal ju v roku 1947 a ako najstaršia z jeho próz uvádza zbierku *Oči modrého psa*.

Aký je to príbeh, ak sa odohrá len na jednom mieste, ktorým je jedna ľudská myseľ? Musí to byť „len“ zvláštny text napríklad o umieraní. Čo možno potom povedať o umierajúcej-mŕtvej bytosti? Cíti, myslí, chcela by sa pohybovať, konať. Napriek vôli toto všetko uskutočniť, rezignuje. Prvý, druhý a tretíkrát. Jej svet je malý, jestvuje v ňom len to, čo vytvára vo svojich predstavách, veď smrť jej odopiera takmer všetko (Márquez, 1999, s. 13). Posledné dni bizarného osemnásťročného umierania, života v truhle – tým uvádza Márquez svoju tvorbu a potom už nikdy natoľko neotvorí myseľ svojich postáv. Sprostredkúva čitateľovi celostný pohľad do lebky bezmenného človeka, čo „nemusel ani dýchať, aby prežíval svoju smrť“ (Márquez, 1999, s. 10).

Poviedka v sebe nesie nespochybniteľné znaky Márquezovho písania. To všetko jemu vlastné a fascinujúce, čo ma vedie opakovaným čítaním jeho diel. Poviedka je signifikantným zástupcom zbierky *Oči modrého psa*, pretože zahŕňa všetky o zbierke vyslovené tézy. A rozhranie, definované v predchádzajúcej kapitole, má kvalitu, ktorá sa javí nielen pri konkrétnych miestach textu poviedky, ale aj z hľadiska celkového pôsobenia. Veď zlom života a smrti sa neguje v paradoxnom živom umieraní. Preto nie je definitívny ani jeden zo súdov, ktorý o stave hlavného hrdinu poviedky vyslovím. Vždy nad zmienku o jeho bytí umiestnim myselné úvodzovky, odkazujúce na pochybovanie, uvedomenie si nelegitímnosti výroku. Kto môže počítať svoje úmrtia?

„Ten zvuk počul s rovnakou nástojčivosťou už aj ‚inokedy‘, ako napríklad v deň, keď prvý raz zomrel. Keď si pri pohľade na akúsi mŕtvolu uvedomil, že je to jeho mŕtvola. Pozrel na ňu a ohmatal sa. Cítil sa nehmotný, mimo priestoru a nejestvujúci. Bol naozaj mŕtvolou a cítil už, ako sa smrť zmocnila jeho mladého a chorľavého tela“ (Márquez, 1999, s. 6).

Medzi štyrmi stenami lebky

V prvej časti interpretácie poukážem na spätosť hlavnej postavy poviedky *Tretie zmierenie* s priestorom. V kapitole o genéze priestoru Maconda som uviedla, že priestor v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* modeluje, či skresľuje „optika postavy“. Postava dáva spoznať priestor. Ako teda sprostredkúva svoje nevyhnutné okolie muž so zvláštne obmedzeným, skresleným vnímaním?

Muž vidí, cíti, počuje ohrozenia, ktoré narúšajú jeho zdanlivo pokojnú existenciu v truhle. Existenciu, ktorej sa za taký dlhý čas dá len privyknuť. Miestnosť, kde ho uchovávajú alebo udržiavajú pri živote, je jeho pomyselným väzením. Možno ho cez spôsob izolácie pripodobniť budúcim autorovým postavám, ktorým je natoľko vlastná identifikácia s priestorom, že ani nemôžu jestvovať inak. Azda najmarkantnejšie už prv spomínaná vdova Rebeka a jej dom plný haraburdia. V absolútnej kategórii je takýmto spôsobom k priestoru pripútaný aj každý ďalší obyvateľ Maconda.

Poviedka nelokalizuje dej do konkrétneho miesta. Je to viac tušenie rozsiahlejšieho priestoru za textom, ktoré vychádza z čitateľskej skúsenosti. Ak je platný predpoklad, že fiktívne Macondo, archetyp autorom najčastejšie modelovaného priestoru, sa naozaj mnohonásobí v predstavách recipientov.

„Vtedy si uvedomí, že bude stúpať vlásočnicami jablone a prebudí sa na zahryznutie hladného chlapca do jesenného jablka“ (Márquez, 1999, s. 12). Okrem nuáns súvisiacich s výrazom koloritu Márquezových diel, ktoré identifikujem aj v iných autorových prózach, ma prítomnosťou v priestore Maconda – sveta magickej reality – utvrdzuje práve táto veta zo záveru poviedky. Aká je to realita, ak sa v nej duše ľudí môžu zmeniť na chuť ovocia?

Mužov príbeh sa odohráva v izbe. Nie je to spálňa, skôr akási obradná miestnosť, kde horia sviečky, a kde jeho matka vytvára zdanlivo živú atmosféru: „Dodržiavala (matka – pozn. autorky) dokonalú hygienu v rakve i v celej miestnosti. Často vymieňala vo vázach kvety a každý deň otvárala okná, aby vošiel dnu čerstvý vzduch“ (Márquez, 1999, s. 9). Matka poskytuje synovi starostlivosť podobnú udržiavaniu pietneho miesta na cintoríne. Cintorín či hrob sa však nachádza vo vnútri obývaného domu, čo inklinuje k morbidnosti, podivnosti: „A navyše sa stará (matka – pozn. autorky) aj o to, aby k nim neprichádzali cudzí ľudia. Beztak by dlhoročná prítomnosť nebožtíka v rodinnom dome vyvoláva nepríjemné a tajomné pocity“ (Márquez, 1999, s. 10). Opatrovanie mŕtvol v dome nie je akceptovateľné, a preto je tento živý nebožtík izolovaný od okolia vo svojej izbe, ktorú navštevuje iba jeho matka. Osemnásť rokov mu je jej priestor celým obsiahnutelným svetom.

Daniela Hodrová v eseji *Smysl pokoje* charakterizuje izbu ako jedno zo základných miest ľudskej existencie. Izba podľa nej predstavuje akúsi duchovnú „informáciu“ tvorenú z pocitov, myšlienok, osudov jej obyvateľov. Vlastná izba predstavuje známe a nesie v sebe idylickosť (Hodrová, 1997, s. 217). Postava muža ležiaceho v truhle sa stotožňuje so svojou „spálňou“. Prebýva v nej od šiestich rokov a každý jeho príbeh, myšlienka je spätá s týmto miestom. Hodrová personifikuje vlastnosti takéhoto priestoru: „Môžeme-li říci, že známý pokoj je de facto *prodlouženým tělem* svého obyvatele a zároveň *výklenkem – nikou*, ‚těla‘ města, neznámý pokoj, který má často znaky ‚pokoje hrůzy‘, host vnímá jako *cizí tělo*, takřka jako tělo šelmy, jako místo související nějakým způsobem se smrtí“ (Hodrová, 1997, s. 217). Vlastná izba by mala byť pre muža bezpečným priestorom. Je to ale aj miesto, kde sa odohrávajú a vyskytujú všetky jeho hrôzy (čudný zvuk, mŕtvolný zápach, myši). Izba teda nie je len idylickým miestom, ale stáva sa aj nositeľom ohrozenia. Izba je známou i neznámou zároveň. Neznáme vedie ku gradácii strachu a naznačenej konečnej (tretej) rezignácii.

„Jeho telo, přitáhvované teraz ešte mocnejším neoblomným příkazom zeme, bude ležať bokom na vlhkom, hlinenom a mäkkom dne, a tam hore,

na priestranstve štyroch štvorcových metrov, utíchnu posledné údery hrobárov“ (Márquez, 1999, s. 12).

Strach však nepramení z obavy zo smrti, veď tá mu je priveľmi známa, ale väčšmi ho desí zmena miesta. Podobne ako postava z poviedky *Druhá strana smrti*, pre ktorého je jama v zemi znakom definitívneho konca. Autor opäť variuje motív cintorínu, hrobu. Zotrvávanie v dome, hoci aj nemenne, staticky v truhle, sa pre muža stalo symbolom zdanlivej koexistencie s okolitým svetom.

Text poviedky opäť obsahuje rozrôznené, vystupňované priestory. Tušené mesto – Macondo, nemá natoľko významotvorný charakter ako v ďalšej autorovej tvorbe. Nie je ani kulisou, iba akýmsi (od)tieňom, mihotáním. Dom, v ktorom sa nachádza mužova izba, je vykreslený stroho: šramot prichádzajúci zo susednej izby, ovzdušie v dome stvrdnuté ako cement, čudná atmosféra kvôli nebožtíkovi. Dom nie je natoľko magickým miestom ako napríklad dom Buendíovcov, ale je nevyhnutnou podmienkou jestvovania izby. Na ďalšej úrovni je to práve izba reflektujúca statickosť mužovho bytia. Izba je scénou hrôz a priestorom s dvoma protichodnými príznakmi (známe, neznáme). Daniela Hodrová uvádza o význame izby: „Nemáme tu ovšem na mysli pokoj jen jako holou místnost, i když ani tato podoba není v živote i literatuře nedůležitá, ale pokoj zařízený, vybavený nábytkem, který právě tak jako místo navazuje s obyvatelem bytostný vztah“ (Hodrová, 1997, s. 217). Muž celých osemnásť rokov leží v truhle a táto vec či kus neobvyklého nábytku nahrádza posteľ. Ak by nebol mŕtvy, určite by ho uložili do postele. Nebožtíka, hoc živého, je však treba opatrovať v truhle.

„Aké ďaleké a studené cítil chodidlá na nohách pri opačnom konci rakvy, kde vložili vankúš, lebo truhla bola ešte preň priveľká a museli ju upraviť, prispôbiť jeho mŕtve telo novému a konečnému šatu. Prikryli ho bielou plachtou a bradu mu podviazali vreckovkou. Videl sa krásny vo svojom posmrtnom rubáši, smrteľne krásny“ (Márquez, 1999, s. 7).

Poznáme príbeh mužovho „lôžka“. Podľa lekárovej diagnózy bude chlapec rásť, a tak treba truhlu dostatočne veľkú, takú, čo mu nebude brániť vo vývine. Opäť je to istý spôsob negácie všedného. Truhla, schránka pre už znecitlivené telo, má byť dostatočne pohodlná. Pre muža je truhla akoby vonkajším obalom tela a je s ňou obrazne spojený. Nejestvuje inak, len monotónne v nej. „Nebolo ľahké pomyslieť na chvíľu, keď kladivo bude zatĺkať klince do zeleného dreva a truhla zavrzga v pevnej nádeji, že bude znovu stromom“ (Márquez, 1999, s. 12). Jej drevo, personifikáciou oživené, by sa chcelo vrátiť do pôvodného stavu.

Posledným, dominantným priestorom je triáda – telo, lebka, myseľ. Všetky tieto miesta sú súčasťou mužovho organizmu.¹⁶ Sujet poviedky je najväčšmi spätý práve s týmto miestom. Sama rezignácia na život (na smrť) sa odohrá v mužovej mysli, lebo pre neho nie je možný žiadny vonkajší prejav.

„Darmo by sa pokúsil vstať, volať zo všetkých svojich ochabnutých síl, búchať vnútri tmavej a tesnej rakvy, aby vedeli, že ešte žije, že ho idú pochovať zaživa. Bolo by to zbytočné, veď jeho údy by aj tak nereagovali na nástojčivú a poslednú výzvu jeho nervového systému“ (Márquez, 1999, s. 14).

Na inom mieste rozprávač uvádza, že mužovo telo postupne obhrýzali myši a „ostali z neho už len zvyšky, tvrdé a studené kosti“ (Márquez, 1999, s. 9). Žije teda vo svojej kostre a živý duch v pozostatkoch tela potrebuje svoje miesto.

Personálny rozprávač v „er“ forme čitateľa oboznamuje s dianím vnútri mužovho organizmu (vnútri jeho vedomia) cez vnemy a pocity (sluch, hmat, pach, strach, úzkosť, pokoj). Táto senzualita je spätá s výrazom naturalizmu hraničiacim s hrôzou. Poviedka začína detailným opisom zvuku. Muž s ním zvädza boj, predstavuje si ako vec, ktorú dokáže poraziť. Hromadenie nepríjemných pocitov spätých so neustálym doliehaním zvuku v jeho lebke je zakončené akýmsi obratom, zbierke príznačným zneistením.

„Keby mohol zachytiť jeho menlivú podobu na pozadí vlastného tieňa. A polapiť ho. Zahrdúsiť ho, teraz s konečnou platnosťou, tresnúť ním zo všetkých síl o dlažbu, zúrivo po ňom pošliapať, kým by sa nevládal už ani pohnúť, aby mohol povedať, že zabil ticho, čo ho trýznilo a privádzalo do šialenstva, ale teraz leží na dlážke ako hocktorá všedná vec a je už dokonalou mŕtvolou“ (Márquez, 1999. s. 6).

Čo trýzni živú mŕtvolu? Hluk alebo ticho? Postava vo svojej nevládnosti a statickosti predsa nemôže poraziť tento vnem, aj keby mal fyzickú podobu. Analogicky zvädza hrdina súboj aj s mŕtvoľným pachom. Všetko, čo sa deje v tejto miestnosti, čo posúva dej poviedky ďalej a prináša zvraty, sa deje iba v mužovom vedomí. Preto tento priestor prevyšuje všetky ostatné a je na vrchole rozrôzňujúcich sa lokalít existujúcich v poviedke. Postava z podstaty svojej zvláštnej choroby nemôže vykonávať fyzický pohyb, preto je jediným možným svetom realizácie jej vedomie. Vedomie ako najintímnejšia, najintrovertnejšia súčasť ľudskej bytosti. Toto tvrdenie spája interpretáciu „iného Maconda“ – introvertného, súkromného, intímneho – z úvodu práce, a najvlastnejšiu identifikáciu s priestorom odohrávajúcú sa v myšliach postáv z poviedok zo zbierky *Oči modrého psa*.

Šťastný vo svojej smrti

Ako rozmanito sa dá rozprávať o smrti? Slová vymodelujú smrť tajomnú, hrozivú, tragickú, zbytočnú, zmysluplnú. Poviedke *Tretie zmierenie* je vlastný jazyk plný paradoxov. A protirečivé je aj umieranie, živorenie v nej tematizované. Muž je šťastný v tomto svojom zvláštnom stave, no spokojnosť striedajú hrôzy, myslené i skutočné ohrozenia. Márquez v prvých poviedkach modeluje „malé svety“, ktoré ale presahujú do „veľkých“, mytologickým príbehom podobných rozprávání. Už sama triáda rezignácií s postupnou gradáciou sa ponáša na charakteristické črty ľudovej slovesnosti. Má akoby rozprávkový charakter. Rozprávač týmto jazykom sprostredkúva príbeh protirečení, bez pevného rámca výkladu.

V predchádzajúcej časti interpretácie som uviedla, akým spôsobom sa hrdina poviedky identifikuje s priestorom, ktorý ho bytostne obklopuje. A tiež aj tie podoby

priestoru, ktoré sa mi v recepcii poviedky javia byť určujúce. Mužovo bytie s príznakom smrti alebo umieranie sa odohráva dominantne v jeho vedomí. V ďalšej časti uvediem modulácie rozhrania života a smrti v poviedke. Poukážem aj na vyjadrovacie prostriedky, ktorými je ono rozhranie dosiahnuté.

Titul poviedky *Tretie zmierenie* má v španielskom origináli podobu *La tercera resignación*. Rezignácia na stav vecí, na skutočnosť, neschopnosť urobiť niečo pre zmenu určitého stavu, a teda konečné zmierenie sa so všetkým, čo nemôže jednotlivec ovplyvniť. Muž-živá mŕtvola, je nositeľom pasivity, nečinnosti vyplývajúcej z rezignácie.

Text poviedky, v súlade s titulom, zaznamenáva oné zmierovanie sa s diagnózou živej smrti. Prvá smrť sa v mužových spomienkach obnoví v súvislosti s trýznivým zvukom, čo ho pravidelne prenasleduje. „Ten zvuk počul s rovnakou nástojčivosťou už aj ‚inokedy‘, ako napríklad v deň, keď prvý raz zomrel. Keď si pri pohľade na akúsi mŕtvolu uvedomil, že je to jeho mŕtvola. Pozrel na ňu a ohmatal sa“ (Márquez, 1999, s. 6). Zomrel (uložili ho do truhly), keď mal sedem rokov. Je to výsledok zvláštnej diagnózy, keď jediným prejavom životnosti bude fyzický rast tela.¹⁷ Všetko ostatné prislúchajúce k životu mu bude odopreté. Nebude môcť komunikovať, pohybovať sa. Matke je skromný prejav životnosti jej syna útechou a dôvodom k neprestajnej starostlivosti. V tomto obraze jestvovania je popreté všetko, čo sa s predstavou smrti spája. Duch pretrváva v mužovom tele, pociťuje vnemy z okolia, myslí, vo vedomí formuluje názory. Navonok rastie a dospieva jeho nehybné telo a vnútorne, neviditeľne žije duch akoby plnohodnotným životom. Tento neživot trvá celé jeho detstvo, dospievanie a končí sa druhým zmiereným.

Druhé zmierenie nie je v texte poviedky presne identifikovateľné. Môže ním byť okamih, keď muž prestal rásť: „Pripomenul si, že je už dospelý. Mal dvadsaťpäť rokov, a to znamenalo, že už neporastie. Črty tváre sa mu zvýraznili a zväžneli. Ale aj keby bol zdravý, nevedel by nič povedať o svojom detstve. Nijaké totiž nemal. Prežil ho ako mŕtvý“ (Márquez, 1999, s. 9). Smrť sa stáva v čase jeho dospelosti čoraz reálnejšou: „A on vedel, že teraz je už ‚skutočne‘ mŕtvý. Vedel to podľa vyrovnaného pokoja svojho organizmu“ (Márquez, 1999, s. 10). Nad slovom skutočne sú umiestené úvodzovky. Označuje to nelegitímnosť, či mnohoznačnosť výroku. Čo je pravda? Je

hranicou života a smrti v tejto zvláštnej diagnóze koniec fyzického rastu? Alebo je to len znak pre okolie mŕtvol? Mužovo vedomie však aj po druhej rezignácii ostáva činné aj naďalej a pociťuje stav nepoznaného pokoja.

„Ležalo smutno, ale pokojne, nevyrušovalo nikoho, akoby svet bol odrazu ostal stáť a nik nerušil hlboké ticho; akoby všetky pľúca na zemi boli prestali odrazu dýchať, aby nenarušili tiché a pokojné povetrie. Cítil sa ako malý chlapec, čo leží horeznačky v sviežej a hustej tráve a hľadá na vysoký oblak, plávajúci do diaľky na podvečernom nebi. Bol šťastný, hoci vedel, že je mŕtvy“ (Márquez, 1999, s. 11).

Predstavy presiahnu až do budúcnosti a muž sa vidí uložený v hrobe, vidí chvíľu, keď sa premení na biblický prach smrti (Márquez, 1999, s. 12). Stav druhého zmierenia s vlastnou smrťou strieda strach, paradoxne opäť z úmrtia. Polarizácia pozitívnych a negatívnych nálad sa vinie celou poviedkou.

Tretie a konečné zmierenie je v texte poviedky prítomné len v podobe predpokladu, predpovede blízkej budúcnosti. Nie je definitívne, rovnako ako nie je konečný výrok o mužovom stave. Je už mŕtvy v pravom zmysle slova? Alebo stále pretrváva jeho živá smrť? Muž neprestáva myslieť, pochybovať. Cíti najintenzívnejšie ohrozenie v podobe „pachu“¹⁸. Tretie, konečné zmierenie je uvedené v poslednej vete textu poviedky: „Je už však zmierený so svojou smrťou, že možno zomrie na toto zmierenie“ (Márquez, 1999, s. 15). Konečná rezignácia je výsledkom sledu stupňujúcich sa hrôz, ktoré načas striedajú momenty spokojnosti. Postava prekoná strach zo zmeny miesta, pripustí, že bude pochovaná do studenej zeme. Bude sa musieť odpútať od svojej telesnej stránky, ktorá pôsobením „pachu“ stráca akúkoľvek hodnotu. „Sám sa teraz chcel zbaviť vlastného tela. Teraz už vedel, že je naozaj mŕtvy, alebo aspoň neznesiteľne živý. Na tom nezáleží“ (Márquez, 1999, s. 15).

Hrdina poviedky z dôvodu svojho zvláštneho stavu nemôže objektívne poznávať realitu. Jeho vnímanie je otupené monotónnym zotrúvaním na jednom mieste bez možnosti pohybu.¹⁹ Každý vlastný úsudok či spomienku spochybní.

Spomína na lekára, ktorý mu diagnostikoval živú smrť. No spomienku zavrhne, keď si uvedomí paradoxnosť a nelogickosť svojej choroby.

V závere poviedky si dokonca predstavuje, že celé doterajšie prebývanie v truhle bol iba sen: „A čo ak spal? Čo ak život mŕtveho bol iba mátožný sen?“ (Márquez, 1999, s. 14) Muž sa pýta, ale nemôže dostať jednoznačné, pravdivé odpovede. Nie je nik, kto by rozhodol o jeho skutočnom stave. Zneistenie autor poviedky vytvára opytovaním, negáciou myšlienok, nejasnými, otvorenými výpoveďami. Veď aj sama tretia rezignácia sa odohrá iba v podobe hypotézy – možno zomrie na zmierenie.

Kto môže počítať svoje úmrtia? Iba mŕtvy muž, čo živo uvažuje o svojej smrti. Smrť k nemu neprichádza prirodzene v čase, ale dlhé roky sa mu zdá, že je mŕtvy, že zomiera. Podobne ako Indiáni z kmeňa Goahiro vo svojom mytologickom rozprávaní o ceste do krajiny Jepíra: „Naši smrť teda spôsobuje *duše*. Kedyž se někomu zdá, že zemřel, už neprocitne. Jeho *duše* ho opustila navždy“ (Perrin, 2000, s. 28). Kým duša zostáva, bytosť je živá a uvedomenie si jej odchodu znamená smrť. Hrdina poviedky alebo iba jeho duša, vedomie zotrváva v tele, ktoré už nič nespája so životom. Telo prestalo rásť a zahŕňa. Muž už len odoláva strachu, že stratí prítomnosť, ktorá osemnásť rokov prebývania chátrala v truhle.

Márquez uvádza svoju tvorbu zvláštnym príbehom o inverzii života a smrti. Poviedka, čo sa odohrá v tušenom meste, tematizuje rozhranie týchto dvoch stavov s príznakom paradoxnosti, bizarnosti a hrôzy. Autor svojou prvou poviedkou „prekračuje limity“ poznania a oslobodzuje hrdinu príbehu od definitívnosti bytia a umierania. Ak smrť predstavuje „negatív“ života, potom možno muž nebude nikdy dostatočne mŕtvy, keďže živý bol len málo času zo svojej zvláštnej existencie. Zdá sa, že Márquez chce obrazmi o živom-mŕtvom rozprávať o neoddeliteľnosti vedomia (či duše) s každou bytosťou. Nie je to telo a jeho vonkajšie prejavy, ale prítomnosť ducha, čo naplňuje podstatu bytia.

Bdenie, čo pretrváva pod kožou

Interpretácia poviedky *Eva je vo svojej mačke*

Eva²⁰, prvá pomenovaná Márquezova postava, pretrváva v neživote. Formou, spôsobom existencie sa podobá mužovi v poviedke *Tretie zmierenie* a neživot možno pripodobniť aj presnívanému jestvovaniu v nasledujúcej interpretovanej poviedke *Oči modrého psa*. Čitateľ je vo vnútri mysle ženy a pozoruje zvláštne zahmlievanie, miznutie a konečný zvrät Evinho sveta. V celom príbehu, podobne ako v predchádzajúcej poviedke, prevažujú myšlienky, obavy nad činmi. Eva je postava zdanlivo bdejúca, a preto jej príbeh z trojice vybraných poviedok zo zbierky reprezentuje v interpretácii rozhranie bytia²¹.

Personálny rozprávač v tretej osobe sprostredkúva príbeh zvratu v bytí krásnej ženy obťaženej bezútešným osudom. Eva nemôže spať, pretože ju týra krása, ktorou je obdarená. To, čo ju má robiť šťastnou, ju ničí a unavuje. Bdenie vypĺňa zvláštny pocit. Eva cíti, ako jej tepnami prechádza roj malého hmyzu, „čo ju v cievlakoch sužoval a súčasne ju neľútostne skrášľoval“ (Márquez, 1999, s. 28). Hľadá prapôvod tohto pocitu a viní generácie svojich predkov, od ktorých oná trýznivá krása pochádza. V mysli zúfalej ženy sa vytvárajú hrozivé obrazy. Spomína na „chlapčeka“²² pochovaného pod pomarančovníkom na vnútornom dvore. Nie je zrejmé, či ním bol jej syn alebo aký iný vzťah k nemu Eva mala. Predstavuje si, ako k nej chlapec prehovára, ako dokáže aj napriek tomu, že je mŕtvy, vycítiť jej bdenie. Jej vnímanie „normálneho“ sveta je však v jednom momente radikálne prerušené. Eva prechádza do efemérnej podoby priestoru. Akoby sa ona sama stala priestorom. Neprestajne ju však ženie „primitívna“ túžba zjesť pomaranč. Pre jej naplnenie je schopná podstúpiť čokoľvek i vziať si podobu mačky.

„V neznámych končinách sa črtal prísľub lepšej budúcnosti. Áno, v dome bol niekto, do koho sa môže prevteliť: do mačky! Vzápätí však zaváhala.

Nebolo ľahké zmieriť sa životom v dákom zvierati. Kožu by mala hebkú, bielu, a v jej svaloch by sa sústreďovala mocná energia na skákanie. V noci by potme vytušila svietiť vlastné oči ako dva zelené uhľíky“ (Márquez, 1999, s. 37).

V závere poviedky je výrazne narušená chronológia rozprávania. Deje sa tak prostredníctvom časovej hyperboly, keď sa Eva pozerá na svoj dom po tritisíc rokoch od jej prvej túžby zjesť pomaranč.²³ Dielo tak ku kvalite imaginatívnosti získava aj príznak mysterióznosti. Blúdenie v časových rovinách (od spomienok na minulé generácie, aktuálny stav bdenia až po vzdialenú budúcnosť) vrcholiace v časovom zvrate čiastočne anticipuje budúce autorove rozprávačské postupy v románe *Sto rokov samoty*.²⁴

Poviedku, budem interpretovať z hľadiska existencie postavy v priestore. Pretože priestor v texte poviedky prechádza z reálnej, uchopiteľnej podoby do neobyčajne efemérnej podstaty, a je tak nositeľom dôležitého príznaku témy rozhrania. Ďalšia časť interpretácie bude zameraná na rozhranie v podobe samého Evinho trýznivého bytia, popretého života.

V bezrozmernom svete

V poviedke *Eva je vo svojej mačke* identifikujem dve kategórie priestoru. V duchu citovanej definície z diela Daniely Hodrovej, ktorú som uviedla v kapitole charakterizujúcej tému rozhrania, sú to priestory vnímané akoby²⁵ rôznymi stavmi vedomia. Svet reálneho času a priestoru vnímaný vedomím orientovaným na hmotu, spojeným s každodenným životom (Hodrová, 1994, s. 9) dominuje prvej tretine príbehu. Je to priestor medzi štyrmi stenami Evinkej izby²⁶ umiestnenej v starodávnom dome. Izba má podobné charakteristiky ako v poviedke *Tretie zmierenie*. Je priestorom izolácie postavy od ostatného sveta. Aj do nej však presahujú hrôzy z okolia; na záver prechádza v súlade s domom premenou do bezútešnej podoby. Vždy, keď rozprávač Evinu izbu charakterizuje, uvádza prítomnosť trinástich obľúbených kníh. Knihy ležia v izbe aj po tisíckach rokov, čo Evu ubezpečuje prítomnosťou vo svojom dome, vo svojej izbe. Izba je neoddeliteľnou súčasťou

domu. A teda všetko o dome vyslovené sa vzťahuje aj na ňu. Dom má v próze prívlastky čudného, tajomného miesta:

„A to všetko preto, že žila vo veľkom starodávnom dome a spávala sama vždy v tom istom kúte, odlúčená od ostatného sveta. Myšlienky jej vždy blúdili vlhkými a tmavými chodbami a odvievali z podobizní suchý prach, na ktorom sa usádzali pavučiny. Znepokojujúci a hrôzostrašný prach padal zhora, kde práchniveli kosti jej predkov“ (Márquez, 1999, s. 30).

V diele *Místa s tajemstvím* dáva Daniela Hodrová krédu impresionistov nový význam: „Dům je údajně ještě víc než krajina, stavem duše“ (Hodrová, 1994, s. 72). Ak je tento výrok platný, potom rozprávaním o Evinom dome je možné vstúpiť do jej vnútra, do jej duše.

Starý dom sa stáva symbolom nepriaznivého osudu, ktorý je jeho obyvateľom daný. Je to bezútešné miesto podobne ako Macondo po odchode banánovej spoločnosti. V poviedke dom jestvuje ako významotvorný prvok. Nie je to len domkulisa z *Tretieho zmierenia*. V záverečnom obraze, keď si Eva uvedomí markantný posun v čase, sa dom javí byť úplne opusteným miestom v zakonzervovanom stave: „Všetko bolo hore nohami. Kde dúfala, že znovu nájde podobizne svojich predkov, našla len na fľaštičku s arzénom. Potom už našla arzén po celom dome, ale mačka zmizla. Dom nebol už ako kedysi“ (Márquez, 1999, s. 39). Celý dom pokrýva namiesto prachu vrstva jedu. Budovu plnú smrteľnej látky predsa nemôže nik obývať. Už predtým bezútešný, tmavý dom je teraz ešte väčšmi nehostinný. Podobné obrazy skazy miesta (i celého mesta) sa objavujú neskôr v románe *Sto rokov samoty*. Po dlhotrvajúcom daždi prichádza do Maconda sucho: „... jakmile v srpnu začal foukat studený vítr, který udusil růžové keře, proměnil bahnička v kámen a nakonec posíl Macondo žhnoucím prachem, jenž navždy pokrýl zrezivělé střechy a stoleté mandloně“ (Márquez, 2006, s. 255). Všetko, čo pokrýva prach získava príznak úpadku, nepotrebnosti, odumretia. Márquez „zveličuje“ tieto kvality priestoru už uvedenou synestetickou výrazu.

S priestorom domu sa spája aj jeho najbližšie okolie – vnútorný dvor s pomarančovníkom. Je to priestor, z ktorého pramení jedna z Eviných hrôz. Pod stromom je pochovaný „chlapček“. Jama plná vody, v ktorej ho Eva vidí ležať, je inverzným svetom voči priestoru domu. Svet živých sa nachádza nad zemou a mŕtvi prebývajú pod zemou. Prostý model spätosti stavu s miestom je negovaný v predchádzajúcej interpretovanej poviedke (mŕtvy muž uchovávaný v dome) a aj tu získava svet živých, svet nad zemou opačné vyznenie. Dom, v ktorom je všetko pokryté jedom, sa tiež stáva hrobkou.

Uviedla som, ako sa mi v texte poviedky javí priestor reálny. Hoci má spočiatku uchopiteľnú podobu a je v ňom možné uplatniť zákony prirodzeného vnímania (dom ako objekt), postupne získava nadreálne kvality vrcholiace v záverečnom obraze úplnej vyprahnutosti. V poviedke sa prestupuje realita (rozmernosť a časová následnosť) a neuchopiteľnosť v podobe obrazov efemérneho sveta. Tie sa odvíjajú z Evinho ponímania vlastného bytia. V ďalšej časti interpretácie bude centrom mojej pozornosti v názve uvedený bezrozmerný svet a (ne)ostrá hranica so svetom rozmerov.

„Nevedela si vysvetliť, čo sa s ňou robí, bola zmätená. Mala len pocit, akoby ju niekto bol zhodil zvysoka do prázdnoty hlbokjej priepasti. Cítila, ako sa premenila na abstraktnú pomyslenú bytosť. Zdalo sa jej, že je ženou bez tela, ani čo by sa odrazu ocitla vo vysokom a neznámom svete čírych duchov“ (Márquez, 1999, s. 34).

Ani v jednej z poviedok v zbierke *Oči modrého psa* a možno ani v celej Márquezovej tvorbe sa podobná kvalita krajne fantazijného až mýtického priestoru neopakuje. Imaginácia sa celkom odpútava od reálneho a prechádza do fiktívnych svetov, ktoré so všedným spája len veľmi málo spoločných znakov. Nová podstata priestoru, v ktorom sa Eva od istého okamihu nachádza, je protikladom rozmerného sveta. Zdôrazňuje sa abstraktnosť, beztvarosť, nekonečnosť miesta (alebo stavu), kde bude jestvovať tritisíc rokov. Tak, ako v jej novom svete neplatia miery a rozmery,

rovnako je tu popreté i lineárne vnímanie času. Eva nepostrehne množstvo ubehnutého času. Jej hľadanie mačky v dome trvá tritisíc rokov.

Eva sa po prechode do novej podoby sveta stane priestorom. Jej nový stav umožňuje byť v každej veci, byť každou vecou.

„Ona však bude tam. Bude sa prizerať na tieto chvíle do najmenších podrobností z niektorého kúta, zo stropu, z puklín v stene, z hocktorého miesta, z najvhodnejšieho uhla, chránená svojím nehmotným stavom, svojím mimopriestorovým bytím“ (Márquez, 1999, s. 35).

Postava je celkom identifikovaná so svojím priestorom, veď sama Eva tvorí jeho podstatu. Bytie Evy v novom bezrozmernom svete podmieňuje jeho jestvovanie. A ona ho modeluje do podoby, ktorý by pre ňu bol bezpečnejší, útulnejší a bezstarostnejší než starodávny dom a jeho hrôzy. Nový svet bez rozmerov by teda mal niesť opačné príznaky ako uchopiteľný priestor (dom).

„Teraz bola (Eva – pozn. autorky) však vo svojom novom, dočasnom a mimopriestorovom živote pokojnejšia. Vedela, že tam vonku, mimo jej sveta, všetko sa bude odohrávať v tom istom rytme ako predtým: jej izba je asi ešte ponorená do šerého svitania a jej veci, kusy nábytku a trinásť obľúbených kníh, sú na zvyčajnom mieste“ (Márquez, 1999, s. 31).

Evino trýznenie by do zmeneného sveta, do novej existencie nemalo presahovať. Nemal by sem prenikať strach, pochmúrnosť domu, bezútešnosť a nezmyselnosť jej života. Je to predsa ideálny svet (stav), preto je v ňom možné zotrvať obdobie niekoľkonásobne presahujúce jeden ľudský život.

Eva sa, podobne ako postava mŕtveho muža z predchádzajúcej interpretovanej poviedky, najprv zmeneného priestoru obáva. Stotožňuje ho s očistcom, čo by však znamenalo, že je mŕtva. Jej zmierenie sa s novou skutočnosťou je však napokon prosté: „Zmenil sa pristo jej stav, bol to bežný prechod z hmotného sveta do sveta ľahšieho a nezložitého, z ktorého boli vylúčené všetky rozmery“ (Márquez, 1999,

s .36). Zmena sa neproblematizuje, dokonca je označená prívlastkom bežná. Akoby bolo celkom prijateľné jestvovať v rozmedzí dvoch priestorov.

Rozdiely medzi dvoma svetmi, v ktorých sa Eva nachádza sú markantné. Ich kvality a vlastnosti sú vzájomnými opozíciami: hmotnosť a nehmotnosť, reálnosť a abstraktnosť, konečnosť a nekonečnosť. Z tohto dôvodu by hranica, rozhranie medzi rozmerným a nerozmerným v poviedke malo byť ľahko identifikovateľné. Od prítomnosti v tom ktorom priestore (stave) by malo byť závislé aj Evino žitie či jeho negácia, ktorou je zotrvávanie v nežítí. Poukázala som na pomedzia dvoch foriem priestorov v poviedke a v ďalšej časti interpretácie budem problematizovať samo rozhranie bytia v poviedke *Eva je vo svojej mačke*, ktoré s existenciou v nich úzko súvisí.

Teraz už naozaj spala

Postava ženy v poviedke jestvuje dvoma úplne odlišnými spôsobmi. Jedným z nich je žitie tak, ako mu v najelementárnejšej charakteristike rozumie každý človek – prostá existencia jednotlivca v čase a priestore. Na druhej strane je to prebývanie s mystickým príznakom v neznámom, ničomu podobnom svete. Evino bytie teda prestupuje medzi dvoma svetmi s protichodnými vlastnosťami.

V jej prípade nie je život plnohodnotným prežívaním, ale skôr hľadaním a očakávaním. Eva nekoná, iba túži. Najprv sa túži zbaviť tela krásnej ženy, ktoré sužuje roj hmyzu v žilách. Chce byť obyčajnou ženou. Všetky nepríjemné pocity a hrôzy sa odohrávajú počas prebdených nocí, a preto očakáva rána. Po precitnutí v bezrozmernom svete prestáva byť dôležitý jej vzhľad, lebo sa mení na beztvárú, drobnú a bezcieľnu vec (Márquez, 1999, s. 34). Prebývanie v novom svete jej umožňuje nazerať do svojho pôvodného, reálneho prostredia, v ktorom už nie je prítomná. Jediné, čo ju s ťažbou predchádzajúceho života spája, je túžba zjesť pomaranč. Zotrváva v nej, aj napriek odporu z pomarančovníka, pod ktorým je pochovaný „chlapček“. Rovnako ako v poviedke *Tretie zmierenie*, i tu je zdôraznená „primitívna“ predstava o prechode stôp mŕtveho do plodov stromu, pod ktorým je pochovaný: „Vedela, že pod každým pomarančovníkom na svete je pochované dieťa a vápnikom zo svojich kostí osládza plody“ (Márquez, 1999, s. 33). Evinou jedinou

možnosťou je vziať si podobu mačky a prostredníctvom nej ochutnať pomaranč. Jej rozhodnutie však zmarí zistenie o neuveriteľne dlhej dobe trvania túžby. Eva v novom svete bez rozmerov nevníma plynutie času, jej čas „odmeriava“ iba túžba.

V ďalšom texte práce uvediem podoby rozhrania tak, ako sa mi javia v poviedke. Zdôrazním aj, akými vyjadrovacími prostriedkami a rozprávačskými postupmi Márquez tému v poviedke rozvíja.

Prvým pomedzím, ktoré v texte poviedky identifikujem, je podoba Evinho stavu, podstata jej bytia. Túto časť interpretácie poviedky som nazvala podľa výpovede rozprávača z úplného záveru poviedky. Hovorí o tom, že Eva teraz (po tritisíc rokoch) už naozaj spí a výpoveď odkazuje na celý priebeh jej doterajšieho bytia. Keď po tisíckach rokov konečne spí, bdela dovtedy? Čo naplňovalo jej trvanie? Na úvod rozprávač opisuje trýznivé noci: „Rozpamätávala sa ešte na nekonečné hodiny na lôžku plnom horúcich ihiel. Na noci, keď sa usilovala popohnať čas, aby jej hmyz s príchodom nového dňa prestal pôsobiť bolesť“ (Márquez, 1999, s. 28). Konštatovaním, že Eva už spí, sa uzatvára jej beztak zvláštne prežívanie. V „mimopreistore“ je bytie jednoduchšie a bezproblémové – Eva tam môže zaspať.

V poviedke sa trojica stavov život (bdenie), sen a smrť a hranice medzi nimi osobitne prestupujú. Sen-produkt vedomia počas spánku nie je explicitne prítomný. Voči Evinmu bdeniu sa však vymedzuje snové, fantazijné prostredie či vedomie. Sen je v poviedke prítomný väčšmi vo význame túžby (strata krásy, pokojný spánok, pomaranč). Evin neživot nepriamo presahuje do smrti, no žiaden z Eviných stavov nemožno so smrťou stotožniť. Jej život sa nekončí, ale naopak, stáva sa nekonečným. Žena sa približuje smrti, keď myslí na „chlapčeka“, na jeho posmrtný výzor a blízkosť mŕtveho dieťaťa a jej spôsobuje hrôzu. Postavám vlastné pochybovanie sa zreteľne javí v Evinom uvažovaní o očistci:

„Okolo nej krúžila hlboká a pohlcujúca tma. Dokedy potrvajú tie mrákavy? Bude si musieť na ne navždy privyknuť? Jej úzkosť sa prehĺbila, keď si uvedomila, že je ponorená v hustej a nepreniknuteľnej hmle. Žeby bola v očistci? Striaslo ju“ (Márquez, 1999, s. 35).

Rozprávač sa v jej mene pýta a pochybuje za ňu. Personálny rozprávač sprostredkúva Evinu videnie sveta a „preberá na seba“ aj ženino pochybovanie. Podobné obrazy neistoty sa opytovaním vytvárali aj okolo muža z poviedky *Tretie zmierenie*. Hoci má nový priestor mnoho spoločných znakov s predstavou očistca, Eva myšlienku na svoju smrť zamieta. Počas prebdených nocí si však želala smrť. Bola by to možnosť vykúpiť sa z trýznivého života. „Poddávala sa vlastným myšlienkam. Prečo už nesvitalo, alebo (prečo – pozn. autorky) už konečne nezomrie?“ (Márquez, 1999, s. 32) Nie je živou mŕtvolou, ale smrť sa prisala k jej životu ako pavúk (Márquez, 1999, s. 32). Autor Evinu hrôzu a strach zdôrazňuje prirovnaniami s negatívnym príznakom (smrť prisatá ako pavúk). Veď už aj sám hmyz prúdiaci v tepnách namiesto krvi je hyperbolizovaným obrazom nepríjemného, ustavičného pocitu. Smrť a s ňou bytostne spojený strach sa podobne zveličuje aj v iných poviedkach zo zbierky (*Tretie zmierenie, Druhá strana smrti*). Márquez využíva hyperbolizované rozprávanie už od začiatku svojej tvorby a „neúnosné“ vlastnosti a charakteristiky dáva príbehom, javom, postavám takmer v každom ďalšom diele. Zveličením sa ešte väčšmi zvýrazňuje „intimita utrpenia“ autorových prvých próz. Hrôzy sa násobia a prestávajú byť predstaviteľné. Poviedky-mikrosvety sú často až preťažené plnými, dramatickými výpoveďami o strachu, o ilúziách. Taký je aj jeden z Eviných svetov.

Eva sa premieňa na priestor a mizne z reality. Bytie postavy prechádza metamorfózou, aká sa už v ďalšej Márquezovej tvorbe neopakuje. Eva sa zbavuje trýznivého bdenia, čo jej pretrváva pod kožou (Márquez, 1999, s. 27) a vyberá si beztiaž. Stráca telesnosť a jej podstata, vedomie sa rozrôžňuje do bezhraničnosti. Odkázaním na úvod práce, kde mýtické Macondo existuje ako miesto obsahujúce všetky miesta, je Evin premenený stav možné pomenovať parafrázou výroku o meste: Eva je miestom obsahujúcim všetky miesta.

Eva vidí svoje mesto po tritisíc rokoch. Vidí ho byť nekonečným rovnako, ako je nekonečná aj ona. Márquez často zdôrazňuje, že všetky jeho magické príbehy majú pôvod v realite, že čokoľvek, čo v jeho dielach čítame, sa naozaj niekde v Karibskej oblasti – priesečníku neuveriteľného²⁷ (Márquez, 2004, s. 286) – naozaj odohralo. Kto však uverí príbehu o žene s tritisíc ročnou minulosťou, čo sa zmenila na všetko

hmotné a zároveň zmizla z priestorového sveta? Jej realita je natoľko vzdialená mysleniu vo veličinách času a priestoru, že musím prestať „vedieť“, aby som uverila.

Chodba je plná mátožných snov

Interpretácia poviedky *Oči modrého psa*

Prežiť presnívaný život alebo žiť v sne? Čo ak má život v sne väčšiu hodnotu než skutočnosť? Poviedka *Oči modrého psa* problematizuje práve hodnotu existencie v sne a presahovanie snívania do bdenia.

Titulná poviedka zbierky *Oči modrého psa* je iná ako dve predchádzajúce interpretované prózy. Azda v celej autorovej tvorbe nenájdem podobné, zodpovedajúce dielo. Dialogickosťou možno pripomína jazyk nasledujúcej poviedky vo výbere s názvom *Žena, čo prichádzala o šiestej*. Rozprávač čitateľa vpúšťa do otvoreného vedomia snívajúceho muža (či ženy) a text poviedky *Oči modrého psa* je akoby prepisom nevšedného sna, ilúziou chceného života.

Dialóg muža a ženy, ktorá má sivasté oči modrého psa, sa odohráva každú noc v spálni počas sna. Existujú zvláštne pravidlá, ktorými sa toto iluzívne bytie riadi:

„Vídavali sme sa už pár rokov. Keď sme boli spolu, komusi vypadla z rúk lyžička a prebudili sme sa. Zvoľna sme si uvedomovali, že naše priateľstvo závisí od prostejších vecí a udalostí. Naše stretnutia sa vždy končievali tým, že zaránky spadla na dlážku lyžička“ (Márquez, 1999, s. 58).

Muž a zároveň rozprávač nazýva tento fiktívny vzťah priateľstvom. V poviedke je však, hoci veľmi implicitne, prítomná nevšedná intimita. Možno povedať, že takáto podoba vzťahu muža a ženy sa neopakuje ani v jednom z diel prvej časti autorovej tvorby. Je to konfrontácia dvoch bytostí v stave akéhosi tlenia. Všetko, čo snívajú, je ľahko pomínuteľné a podmienené vonkajším, skutočným svetom (pád lyžičky znamená koniec sna). Realita zasahuje do spoločného sna aj na úrovni vnemov: „Teraz ho cítim (chlad – pozn. autorky),“ prisvedčil som. „Je to však čudné, lebo noc je pokojná. Možno sa mi zošuchla plachta““ (Márquez, 1999, s. 54).

V poviedke tkvie neuchopiteľnosť reálneho na hranici sna a bdenia. Pretože sen oboch postáv sa zdá byť skutočnejší, hodnotnejší ako život vo fyzickom čase a priestore. Interpretácia poviedky z tohto dôvodu reprezentuje rozhranie sna a života.

To, čo vymedzuje poviedky zo zbierky *Oči modrého psa* voči ostatným prózam ranej autorovej tvorby, sa mi práve v tomto texte javí byť najzreteľnejším. K postavám, zväčša anonymným, sa neviaže „osobná mytológia“. Nie sú obťažené spoluúčasťou na veľkom príbehu Maconda, ale jestvujú svojbytné. Muž a žena z poviedky *Oči modrého psa* sú bezmennými postavami bez histórie. Rozprávač detailne opisuje ich konanie, ale činom opät', ako v mnohých ďalších poviedkach v zbierke zdanlivo chýba kauzalita. Vystupuje tak do popredia „neostrý dojem“ (ono rozhranie), ktorý vo mne zanecháva recepcia poviedky. Recepcia sa ponáša na dojem z výtvarného diela. Ak hľadím na obraz impresionistu, moja predstava o skutočnosti môže byť prchavá a bez pevných medzí. Celostnú predstavu o skutočnosti, zdanlivo akceptovateľnejšiu, prináša pohľad na realistický portrét. Poviedka *Oči modrého psa* je v tomto zmysle impresionistickou skicou sna a jeho obraznosti.

Slovo sen možno chápať v dvoch rovinách významu. Sen-produkt vedomia a podvedomia počas spánku, ale aj sen ako túžba, vidina čohosi nevlastneného. V poviedke *Oči modrého psa* sa tieto dva významy vzájomne prestupujú. Snívanie je spôsob spolubytia muža a ženy. Sen je jediným priestorom (stavom), kde sa stretávajú. A zároveň ich vedie túžba hľadania sa mimo tohto stavu, mimo sna. Jediné, o čo sa žena počas bdenia pokúša, je nájsť človeka, ktorý jej povedal, že má oči modrého psa. „Celý život venovala tomu, aby ma stretla v skutočnosti na základe príznačných slov: ‚Oči modrého psa,‘ potvrdzujúcich jej totožnosť. Na ulici vrela nahlas, čo bol jediný spôsob, ako osloviť jedinou osobu, ktorá ju mohla pochopiť“ (Márquez, 1999, s. 56). Mužovou motiváciou je zapamätanie si tejto skutočnosti aj vtedy, keď nebude spať:

„Každý deň si pripomínam slová, čo ti chcem povedať pri našom stretnutí“
poznámenal som. „Dúfam, že ich do zajtra nezabudnem. Vždy som si totiž
vravel to isté, ale zakaždým som po prebudení zabudol, akými slovami sa ti
mám prihovoriť““ (Márquez, 1999, s. 57).

Spodobnenie sna je v umení častým námetom. Existuje mnoho spôsobov ako tento proces ľudskej mysle interpretovať a spája sa s ním množstvo teórií, analýz. Všetko v sne má údajne niečo symbolizovať, na niečo odkazovať. Márquezom vytvorený sen však nechcem „vykladať“. Zaujíma ma miera neurčitosti, aká sa v zdanlivo realistickej rovine príbehu otvára. V nasledujúcej časti uvediem, v súlade s koncepciou predchádzajúcich interpretácií, podobu priestoru, v ktorom sa rozvíja rozhranie života a sna.

Musí to byť studené mesto

Poviedku *Oči modrého psa* od predchádzajúcich dvoch odlišuje priestor. Vyjadrením v opozíciách dvoch kvalít je to svet reálny a fiktívny. Izba živej mŕtvoly a Evin dom sú miestami viac či menej odzrkadľujúcimi hmatateľnú, fyzickú skutočnosť. Fiktívnosť priestoru *Oči modrého psa* vyplýva z podstaty sna ako ilúzie vedomia. Hoci miesto, do ktorého je dej poviedky zasadený, nenesie explicitne znaky fantastického priestoru (nepresahuje známu skutočnosť), uvedomujem si jeho spätosť so snom. Až do záveru poviedky sa zdá, že miestom stretnutia je obyčajná spálňa. Vnímanie priestoru ohraničeného štyrmi stenami je tu však negované obratom do nereálna, a tým potvrdením iluzívnosti daného miesta.

„Myslím, že vonku nie je nijaká chodba. Cítim vôňu ornej zeme“ Bola už trochu ďalej odo mňa, keď povedala: „Poznám to tu lepšie ako ty. Vonku stojí totiž akási žena a sníva o širom poli.“ Skrížila si nad plameňom ruky a potom pokračovala: „Tá žena vždy túžila mať na vidieku dom, ale nikdy sa jej nepodarilo odísť z mesta“ (Márquez, 1999, s. 60).

Sny teda v Márquezovej poviedke existujú vedľa seba ako entity a sú naplnené, modelované potrebami, túžbami svojich „autorov“. V texte poviedky je prítomný náčrt susedného sna ženy, ktorá túži po odlišnom živote. Vytvára sa tak predstava nekonečného sveta snov, kde každý jestvuje vedľa všetkých. Za dverami spálne nie je očakávaná chodba, ale celkom iné miesto. Dvere sú hranicou jednej ilúzie, za nimi začína ďalšia. Sú aj pomyselným rozmedzím reálneho a fantazijného.

Miestnosť, v ktorej sa odohráva dialóg muža a ženy, je modelovaná ako miesto bežného ľudského prebývania. Je to dosiahnuté opakovanými zmienkami o zariadení izby: stolička, svietnik, zrkadlo. Výpovede postáv presahujú „izbu sna“ do reálneho sveta, do sveta nesnenia. Žena rozpráva o drogérii, v ktorej cítila ten istý pach, čo pri mužovi zo sna. Rozpráva o meste, kde pre muža zanecháva odkazy. Jestvovanie dvoch svetov – reálneho a snového – by malo byť oddelené. Avšak realita zvláštnym spôsobom prestupuje do sna. Deje sa tak v už uvedených presahoch fyzických vnemov počas spánku do konania v sne. Muž cíti chlad kvôli zošuchnutej plachte. Na inom mieste cíti chlad žena:

„Keď som sa ocitol pred zrkadlom, ona stála zase pri svietniku. Ruky držala dolu dlaňami nad plameňom ako roztvorené slepačie krídla, zohrievala sa a na jej tvár padali tieňe vlastných prstov. „Asi prechladnem,“ utrúsila. „Musí to byť studené mesto““ (Márquez, 1999, s. 55).

Žena si nie je istá, kde žije svoj život mimo sna. Predpokladá chlad prichádzajúci z jej okolia. Chlad pripisuje aj kovu, keď si predstavuje, že jej koža je z plechu: „Vtedy mi je, ako vravíš, ani čo by som mala telo obité plechom“ (Márquez, 1999, s. 55). Žena takmer celý dialóg s mužom trávi zohrievaním svojich rúk nad sviečkou. Prekonáva tak pocit chladu. Chlad nie je len vnemom, ale získava aj kvalitu vnútorného pocitu. Je synonymom samoty: „Nesporným dôkazom mojej (mužovej – pozn. autorky) osamelosti bol práve chlad“ (Márquez, 1999, s. 54). Presahovaním vnemov, pocitov zo stavu bdenia do sna sa stiera hranica medzi ilúziou a skutočnosťou. Vlastnosti reálneho sveta sa prenášajú do priestoru sna a v konečnom dôsledku aj do charakteristík postáv.

Izbu, v ktorej sa muž a žena stretávajú, nemožno pripodobniť izbám, priestorom ohrozenia a nútenej izolácie, v predchádzajúcich interpretovaných poviedkach. Pre nich dvoch priestor spálne predstavuje bezpečné a priaznivé miesto. Spálňa má charakter veľmi intímneho priestoru, čo zdôrazňuje podobu zvláštneho vzťahu tých, čo ju dočasne obývajú.

Nie je dôležité, ako je izba zariadená a čitateľ sa to ani nedozvie. Zo zariadenia spálne je uvedený iba svietnik, stolička a nočný stolík. Motív svietnika sa spája so ženou. Je zdrojom tepla, preto pri ňom stojí a zohrieva sa. „Nepoetickým“ prirôvaním sa zdôrazňuje účinok jemného svetla, ktoré na ženu dopadá: „Ruky držala dolu dlaňami nad plameňom ako roztvorené slepačie krídla, zohrievala sa a na jej tvár padali tieňe vlastných prstov“ (Márquez, 1999, s. 55). Na inom mieste mužovi jej osvetlená pokožka pripomína med’.

Stolička je spätá s postavou muža. Zo stoličky pozoruje miestnosť a konanie ženy. V úvode poviedky muž nevšedným spôsobom hľadá na ženu. Hoci je obrátený chrbtom, vidí každý jej pohyb akoby v zrkadle.

„Videl som pred sebou hladkú stenu, pripomínajúcu ďalšie slepé zrkadlo, v ktorom som ju nevidel – sedela mi za chrbtom – , ale predstavoval som si, kde asi je, keby namiesto steny bolo tam zrkadlo. ‚Vidím ťa,‘ povedal som jej“ (Márquez, 1999, s. 54).

Muž prostredníctvom steny-zrkadla spoznáva ženino konanie. Presne vie, čo práve robí alebo si to možno iba pamätá z predchádzajúcich stretnutí. Zrkadlo či stena s vlastnosťou zrkadlenia anticipuje nekonečný priestor, ktorý sa otvára v závere poviedky.

Postavy paradoxne poznajú priestor v sne lepšie než vlastnú časopriestorovú realitu. Žena nepozná meno mesta, v ktorom popísala všetky steny nápisom „Oči modrého psa“ a predpokladá, že mesto, kde skutočne žije, je studené. Muž nebude po prebudení hľadať toto mesto, pretože si ani nespomenie na znamenie, ktoré ho k žene púta. Spoločný sen má teda pre ich existenciu väčšiu hodnotu než bdenie.

V porovnaní s priestorom z poviedok *Tretie zmierenie* a *Eva je vo svojej mačke* sa v poviedke *Oči modrého psa* modeluje úplne odlišný svet. Dokonca by sa dalo povedať, že s Macondom charakterizovaným v prvej časti práce nemá priestor ilúzií nič spoločné. Chýbajú v ňom typické znaky tohto miesta, a tak môžu stretnutia muža a ženy prebiehať kdekoľvek a zároveň nikde. Miesto ich stretnutia nie je celé mesto, ale akási spálňa susediaca s poľom, susediaca s iným snom. Takému priestoru azda

ani nie je nutné pripisovať plynutie času, hľadať znaky spoločné s inými príbehmi. Spálňa, v ktorej sa im dvom sníva, nie je zdanlivo ničím výnimočný priestor. Lahko sa stratí. Jej trvanie ukončuje triviálny pád lyžičky. Zvláštnym a neurčitým spôsobom v ňom prebieha inverzia sna a bdenia, či snívania a bytia. Zámenu dvoch stavov a jej podoby v texte poviedky rozvíjam v ďalšej časti interpretácie.

Istotne sme sa stretli v iných snoch

V poviedke *Oči modrého psa* sa prestupujú dva spôsoby ľudskej existencie a zamieňajú sa ich významy a hodnoty. Sen je prežívaný natoľko, že celkom neguje bytie v realite. V ďalšej časti práce chcem charakterizovať jednotlivé prechody a vzájomné prestupy sna a reality.

Muž a žena sa stretávajú v sne, ktorý má pre ich existenciu väčšiu hodnotu než bdenie. V sne sa naplňuje ich túžba, pretože muž nachádza ženu s očami modrého psa, opakuje jej tieto slová a ona je s mužom, ktorého bezúspešne hľadá celý svoj život a možno nikdy ani nenájde. On si chce zapamätať znamenie, vďaka ktorému v spánku spoznáva práve túto jedinú ženu. Ona nadovšetko túži stretnúť muža, ktorý dal jej očiam zvláštny prívlastok, aj v realite. Muž prirovnal jej oči k očiam zvierat'a nezvyčajnej farby. Výpoveď o modrom psovi nesie v sebe nadreálny výraz; veď sa spája na prvý pohľad nesúvisiace. Modrý pes, neskutočné, neznáme zviera, má so snovou ženou spoločnú farbu očí. Farba jej očí je neopakovateľná, nemá pripodobnenie v reálnom svete.

Muž je zároveň rozprávačom príbehu a možno povedať, že stretnutia so ženou sa odohrávajú práve v jeho sne, v jeho vedomí či podvedomí. Muž je sprostredkovateľom všetkého, čo čitateľ o žene vie. Ona je centrom jeho pozornosti, o sebe takmer nehovorí. Uvedie iba, že o chvíľu bude musieť vstať, že pociťuje chlad. Na inom mieste v texte rozpráva o tom, že sedí na stoličke a fajčí. Postava muža sa javí byť väčšmi spätá s realitou. Žena alebo mužova predstava ženy je naopak mystická. Zdá sa, že je úplne spätá s priestorom sna, akoby nikam inam ani nepatrila. Muž jej dáva prívlastky, ktoré z nej vytvárajú efemérnu bytosť. Osvetlená svetlom sviečky stráca telo ženy a mení sa na beztvary kov: „Prezeral som si ju od hlavy po päty: ešte vždy bola z medi, nie však už z tvrdého a chladného kovu, ale z kovu

žltého, mäkkého a kujného“ (Márquez, 1999, s. 59). Žena má v mužových očiach „snové telo“ (Hodrová, 2001, s. 650) prechádzajúce premenou. Aj jej výpovede o pocitoch chladu zdôrazňujú „inakosť“ ponímania vlastnej telesnosti:

„Keď ležím na ľavom boku, mám pocit, že telo mám akési prázdne a koža je na ňom ako z plechu. Keď vo mne pulzuje krv, zdá sa mi, akoby ma ktosi volal, klopkajúc mi prstami po bruchu, a v posteli počujem svoje vlastné medené zvuky. Vtedy mi je, ako vravíš, ani čo by som mala telo obité plechom“ (Márquez, 1999, s. 55).

Postava ženy získava prívlastky, ktoré ju celkom oddeľujú od reality, a tak sa zdá byť túžbou vytvorenou v predstavách muža. Pre muža je krásna vo svojej zvláštnosti a dokazuje tu pozorovaním jej nahého, kovového tela.

Bytie v sne určujú osobité pravidlá, ktoré „blokujú“ intimitu postáv v poviedke. Okrem spadnutej lyžičky, ktorá ukončí ich stretnutie, je to aj nemožnosť sa navzájom dotknúť. Muž rozpráva o tom, že veľmi túži počúvať plechový zvuk ozývajúci sa vo vnútri ženinho tela. Kľúčovým momentom ich sna je chvíľa, keď on stojí blízko svietnika a prihovára sa žene: „Chcel by som sa ťa dotknúť,“ povedal som znovu. Ona na to namietla: „Všetko by si tým pokazil“ (Márquez, 1999, s. 59). Odmietla dotyk, pretože sa obáva prebudenia, ktoré znamená koniec ich stretnutia.

Postava ženy v sebe nesie uvedenú inverziu života a sna. Počas snenia je jej jestvovanie výraznejšie ako mužovo. Pozná tajomstvo priestorov snov: „Poznám to tu lepšie ako ty. Vonku stojí totiž akási žena a sníva o šírom poli“ (Márquez, 1999, s. 60). Zatiaľ čo muž sa javí byť užšie spätý s realitou. Jeho vedomie zo sna nepresahuje do bdenia – nepamätá si na svoje sny. Žena akoby žila dvoma spôsobmi. Nehodnotne a bezútešne (podobá s Evou) v meste, kde hľadá kohosi, kto identifikuje jej zvláštne oči. A na druhej strane ako zhmotnená predstava či túžba muža – snová bytosť s telom podobným kovu, ktorá vyplňa jeho samotu.

Ak je čitateľ pozorovateľom mužovho sna, potom vidí a počuje rozhovor, ktorý riadi práve jeho podvedomie. V iluzívnej existencii sa zrkadlí nenaplnená potreba komunikácie, dotyku či vzťahu. Márquez v poviedke *Oči modrého psa* čitateľa púšťa

celkom blízko k postavám žijúcim v sne. Čitateľ sedí v ich spálni a ak chce, dverami môže prestúpiť do iného sna.

„Vše, čo sa deje v našich snech, *duši* skutočne potkáva. Kedyž se některý Goahiro ve snu nachází na jiném místě nežli ve skutečnosti, kdesi u studny či v nějakém domě..., nebo když vidí ptáky, znamená to, že jeho *duše* opustila *tělo*“ (Perrin, 2000, s. 27). Indiáni rozprávajú o sne ako o stave duše, ktorá sa aj počas neho skutočne dotýka bytia. Goahiro žije cez svoju dušu aj v sne. My (Európania) si vykladáme sny, hľadáme v nich okná do podvedomia. Márquez vo svojej najnovejšej poviedke *Oči modrého psa* však zamieňa život za sen. Duše postáv (v duchu indiánskeho rozprávania) sa v nej stretávajú v priestore ilúzií a ja vidím tento svet kdesi nad Macondom.

Mesto alebo zrkadlenie

V poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* som videla iné Macondo. Ktosi by mohol namietat', že obraz mesta v nich bol prchavý, že bol len tušením a predstavou. Macondo však existuje práve týmto spôsobom. Je „duchovným objektom“ (Miko, 1989, s. 124) vo vedomí čitateľov diel Gabriela Garcíu Márqueza. Nik nemôže poznať jeho úplnú podobu, pretože má mnoho prívlastkov a významov, a tak sa zdá byť nekonečné. Môžem povedať, že v zbierke *Oči modrého psa* vidím mesto jedinečným spôsobom, zostupujem doň čítaním Márquezových poviedok. Nielen autor, ale aj ja, som architektom Maconda.

Sám Márquez v poslednom obraze románu *Sto rokov samoty*, keď necháva imagenové mesto zmiznúť, rozostčuje jeho podobu: „... že ono mesto (anebo zrcadlení) bude smeteno větrem a vymazáno z lidské paměti v okamžiku, kdy Aureliano Babilonia rozluští poslední pergamen“ (Márquez, 2006, s. 318). Mesto je zrkadlením každého príbehu, čo sa v ňom odohráva, je odrazom poznania a skúsenosti s Hispanoamerickou kultúrnou identitou, je spomienkou autora na vlastnú i mýtickú minulosť. V „mojom“ imagenovom Maconde sa zrkadlia i tri interpretované príbehy.

Bola som si istá poznaním Maconda, kým som nevstúpila do jeho podoby v zbierke poviedok *Oči modrého psa*. Mesto pre mňa získalo novú kvalitu – stalo sa priestorom znepokojivej nedefinitívnosti. Zdá sa mi, že všetko, čo sa v prvých Márquezových poviedkach deje, má príznak rozhrania – neostrej hranice stavov. Život, smrť a sen dokážeme my poznajúci²⁸ definovať a jasne vymedziť. V Márquezových raných poviedkach však mŕtvy muž rozpráva o svojom bytí v truhle, Eva sa mení na priestor a sen dvoch bezmenných ľudí je cennejší a reálnejší než bdenie.

V interpretácii vybraných poviedok zo zbierky *Oči modrého psa* bola centrom mojej pozornosti téma rozhrania. Snažila som sa zachytiť jej podoby v troch poviedkach, ktoré reprezentovali tri stavy jestvovania: život, smrť a sen. Téma

rozhrania sa významne vpisuje do vlastností prostredí v poviedkach, a preto som v každej z interpretovaných poviedok načrtla ich charakteristiku. V prvých kapitolách diplomovej práce som uviedla, že v Márquezovej tvorbe je spätosť postavy s prostredím neoddeliteľná a určujúca. Súvzťažnosť prostredia a postavy spôsobuje aj „individuálna optika“ postavy, jej nazeranie na priestor (muž a zároveň rozprávač v poviedke *Oči modrého psa*) alebo personálny rozprávač, ktorý čitateľa vpúšťa do najhlbšieho vedomia postavy, ako je to v poviedkach *Tretie zmierenie* a *Eva je vo svojej mačke*. Všetko, čo čitateľ o svete postáv vie, je dané prostredníctvom ich (skresleného) vnímania. Sú natoľko zmätení vlastným strachom, že prestávajú vnímať v medziach času a priestoru. Evin dom pôsobí ako miesto hrôzy a strachu, pretože žena v ňom vidí stopy svojich predkov obťažovaných dedičstvom trýznivej krásy. Mužovu truhlu i telesnú schránku ohrozujú myši a možno i „pach“. Spálňa v sne je pre dve postavy v poviedky *Oči modrého psa* celým vesmírom. Možno povedať, že podstata rozhrania sa napĺňa aj v prítomnosti inverzných svetov, priestorov s opačnou polaritou voči pôvodným či reálnym (Eva v bezrozmernom svete; sen ako jediné miesto naplnenia zmyslu reality).

Rozhranie v poviedkach nie je jedným bodom, istou hranicou, ale je rozostreným prechodom dvoch stavov existencie. K jednotlivým poviedkam som vždy priradila jedno z rozhraní. V poviedke *Tretie zmierenie* to bola podoba prechodu života a smrti nachádzajúca zmysel v paradoxe živej mŕtvolky. Negácia života implicitne smerujúca k smrti či k večnosti dominovala poviedke *Eva je vo svojej mačke*. A bdenie prestupujúce sa so snom bolo ústrednou témou titulnej poviedky zbierky *Oči modrého psa*. Jestvovať na rozhraní života, sna a smrti je pre postavy podobné ohraničovaniu hmly. Nikdy nebudú poznať medze svojho stavu, pretože ich jestvovanie je príliš prchavé a nechopiteľné. Bytie postáv bez logických a racionálnych pravidiel sa javí byť znepokojivým. Recepcia poviedok si z môjho pohľadu vyžaduje popretie „všeobecných právd“ a zároveň akceptáciu im vlastnej rozostrenosti.

Vidím Macondo. Je iné s každým zostupovaním do Márquezových diel a jeho imagenová podoba sa v mojej mysli zmenila aj vďaka pohľadu naň „cez rozhranie“

počas písania predkladanej diplomovej práce. Viem, že nikdy nevyslovím o tomto meste plnú, dokonalú výpoveď, pretože všetky moje slová o Maconde sú jeho zrkadlením.

¹Namiesto motta v mojej práci uvádzam prepis rozprávania o smrti, ktoré pochádza od kmeňa Goahiro z dnešnej severnej Kolumbie (Podľa: Perrin, 2000. s. 27 – 29). Text *Smrt u Goahirů* v českom preklade Jindřicha Vaceka do slovenčiny preložila a upravila autorka práce. V prepise zostalo zachované grafické členenie textu *Smrt u Goahirů*, rovnako aj podoba niektorých pôvodných slov jazyka kmeňa Goahiro.

²Všetky názvy kapitol v mojej práci sú citátmi, resp. parafrázami iných textov. (Podtitulmi bližšie určujem ich obsah.) Názov tejto kapitoly je alúziou na názov diela Daniely Hodrovej *Město vidím..*; v názve druhej kapitoly citujem Annu Houskovú; ostatné názvy (okrem názvu kapitoly *Na rozhraní*) sú parafrázami či priamymi citáciami z próz Gabriela Garcíu Márqueza.

³V ďalšom texte diplomovej práce budem uvádzať len slovenské ekvivalenty názvov Márquezových diel. Budem pracovať s dielami: zbierka poviedok *Oči modrého psa*, ktorá vyšla po prvý krát v španielskom origináli *Ojos de perro azul* v roku 1980. Obsahuje jedenásť poviedok: *Tretie zmierenie* (*La tercera resignación*, 1947), *Druhá strana smrti* (*La otra costilla de la muerte*, 1948), *Eva je vo svojej mačke*, (*Eva está en su gato*, 1948), *Zatrpknutosť pre troch námesačnikov* (*Amargura para tres sonámbulos*, 1949), *Dialóg so zrkadlom* (*Diálogo del espejo*, 1949), *Oči modrého psa* (*Ojos de perro azul*, 1950), *Žena, ktorá prichádzala o šiestej* (*La mujer que llegaba a les seis*, 1950), *Ako černocho Nabo nechala čakať anjelov* (*Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*, 1951), *Nikto rozhadzuje tieto ruže* (*Alguien desordena estas rosas*, 1952), *Noc bučiakov* (*La noche de los alcarvanes*, 1953), *Monológ Izabely, keď sa v Maconde prizerala na dážď* (*Monólogo de Isabel viviendo llover en Macondo*, 1955). Ďalej pracujem s románom *Opadané lístie* (*La hojarasca*, 1955); s tromi poviedkami zo zbierky *Pohreb Veľkej Matróny* (*Los funerales de la Mamá Grande*, 1962): *Utornajšia siesta* (*La siesta del martes*, 1959), *Deň po sobote* (*Un día después del sábado*, 1955) a *Pohreb Veľkej Matróny* (*Los funerales de la Mamá Grande*, 1962). Všetky uvedené diela vyšli v slovenskom preklade Vladimíra Olerínyho. V práci citujem román *Sto rokov samoty* (*Cien años de soledad*, 1967) v českom preklade Vladimíra Medeka. V texte práce ďalej len uvádzam názvy Márquezových diel, ktoré vyšli v slovenskom alebo českom preklade. Sú nimi: *Plukovníkovi nemá kto napísať* (*El coronel no tiene quien la escriba*,

1961), *Zlá hodina* (*La mala hora*, 1962), *Neuveriteľne smutný príbeh o nevinnej Eréndire a jej bezcitnej starej matke* (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1972), *Láska v čase cholery* (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), *O láske a iných démonoch* (*Del amor y otros demonios*, 1994).

⁴Túto skutočnosť uvádza v doslove prekladu románu *Opadané lístie* Vladimír Oleríny: „Popri žurnalistike písal krátke prózy, v ktorých na spôsob F. Kafku nastoľoval existenciálne otázky života a smrti, konflikt jednotlivca so spoločnosťou a s tým spojené pocity odcudzenia a osamelosti. Poviedky uverejňoval najprv časopisecky a až r. 1980 vyšli knižne pod názvom *Oči modrého psa*“ (Oleríny, 2003, s. 126).

⁵Gabriel García Márquez spomína: „Vyrústal jsem v Aracatace, poblíž břehů Atlantského oceánu u Santa Marty. Žil jsem ve velkém domě. Se svými prarodiči. [...] Má babička? Byla to pozoruhodná bytost. Chodila výhradně v černém. Zнала plno pohádkových příběhů. Právě ona probouzela mou fantazii. Realita románu není realitou života. Je to realita jiného druhu. Realita života dřív anebo později napodobuje fantazii a sny. Latinskoamerická magická literatura je snad najrealističtější realitou na světě. [...] Obklopují nás fantastické a zázračné věci, ale spisovatelé popisují jen bezprostřední skutečnost, která nemá pražádný význam. Při psaní *Sto roků samoty* jsem si uvědomil, že ke skutečnosti patří mýty lidí, jejich pověry, legendy, zkrátka jejich mytologie“ (Podľa bulletinu k inscenácii *Sto roků samoty* uvedenej v Divadle na Vinohradech v Prahe v roku 2000, s. 4).

⁶Na záver románu *Sto rokov samoty* začne Aureliano lúštiť Melquíadesove pergameny o osude mesta: „... Melquíades neusporádal události podľa obvyklého ľudského času, nýbrž zhustil celé stáročia všedných událostí, takže všetky probíhali souběžně a v jediném okamžiku“ (Márquez, 2006, s. 317).

⁷České autorky Eva Lukavská a Anna Housková v už citovaných monografiách venujú pozornosť Macondu v Márquezovej tvorbe najmä v podobe, akej sa mu dostáva v románe *Sto rokov samoty*. Lukavská v práci *Zázračné reálno a magický realizmus Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez* v kapitole *Geneze Maconda* (Lukavská, 2003, s. 112 – 119) na jednotlivých dielach z prvého obdobia autorovej tvorby dokumentuje výrazovú variabilitu tohto priestoru. Neskôr sa celkom zameriava na podoby magického realizmu v diele *Sto rokov samoty*. Anna Housková je okrem citovanej monografie aj autorkou rigorózneho práce

na tému *Čas v románe Sto rokov samoty*. Je teda zrejme, že problematika „márquezovského priestoru“ v jeho finálnej podobe sa stáva častým predmetom analýz a interpretácií.

⁸Poviedku som podrobne interpretovala v rámci seminárnej práce z predmetu Interpretácia slovesného diela II.

⁹Eva Lukavská túto fragmentarizáciu v rámci celého autorovho diela nazýva stavebnica-hlavolam a podrobne túto problematiku rozoberá vo vyššie citovanom diele v kapitole *Geneze Maconda* (Lukavská, 2003, s. 112 – 119).

¹⁰Táto postava sa vyskytuje aj v poviedke *Utorňajšia siesta* a neskôr v románe *Sto rokov samoty*.

¹¹V poviedke sú explicitne prítomné postavy z prvého krátkeho Márquezovho románu *Opadané lístie*. Izabela – autorka monológu, je tou istou Izabelou, ktorá komentuje udalosti súvisiace s odmietaným pohrebom lekára v *Opadanom listí*. Je tu zmienka o jej manželovi Martinovi, macoche, otcovi – bohatom plukovníkovi z čias občianskej vojny a výpoveď: „Teraz som čakala dieťa“ (Márquez, 1999, s. 100), nám hovorí o synovi, ktorý bude, rovnako ako jeho matka a starý otec, jednou z hlavných postáv v diele *Opadané lístie*.

¹²Zaujímavým príkladom interpretácie próz zo zbierky je divadelná inscenácia štyroch poviedok zo zbierky, ktorá bola realizovaná v roku 2007 študentkami réžie VŠMU v Bratislave. Dramatizácia dostala názov podľa titulnej poviedky zbierky.

¹³V nadpise vydania českého prekladu Márquezovho diela: *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*, v slovenskom vydání *smutný příběh*. V súčasnom jazyku má toto slovo príznak poetizmu, avšak plnšie a v širšom spektre odtieňov pomenúva danú vlastnosť.

¹⁴Eliade platnosť tejto tézy zdôrazňuje najmä v predstave Európana neuznávajúceho princípy kresťanstva, žijúceho konzumným životom: „když hovoříme o ‚moderním člověku‘, jeho potížích a úzkostech, máme na mysli především člověka nevěřícího, který už nemá pouto s židovsko-křesťanskou vírou. U věřícího je otázka smrti jiná: pro něj je smrt rovněž určitým

přechodem. Ale valná část moderní společnosti tuto víru ztratila, a proto úzkost ze smrti zaměňuje za úzkost z nicoty“ (Eliade, 1998, s. 44).

¹⁵Celý upravený prepis *Smrti u Goahirov* v slovenskom preklade uvádzam v úvode práce. Vybrala som si ho za motto práce, ktoré zdanlivo prostým jazykom reflektuje rovnaké javy, aké sú témami Márquezových prvých poviedok. S dielom kolumbijského spisovateľa ich spája proveniencia v jednom kultúrnom okruhu.

¹⁶Daniela Hodrová v diele *Na okraji chaosu* v súvislosti s telesnosťou uvádza zvýznamnenie choroby a jej vplyvu na telo v kontexte diela: „Na proměně každodenního těla v jiné tělo se nezřídka podílí nemoc jako brutální přerušení každodennosti, racionálního způsobu uvažování, který se s každodenností obvykle pojí. nemoc, stejně jako nějaká tělesná vada (kulhavost, slepota), má přitom v literárním díle (a nejen v něm) vesměs v různé míře symbolický charakter (zřetelný byl u mytologických postav). Nemocí či postižením se v těle ozývá existence, nemocné či postižené tělo signalizuje vzdálenost a odtrženost od bytí, ale zároveň už jím toto zapomenuté bytí začíná prosvítat. [...] Nemoc a smrt spolu se zážitkem jiného způsobují proměnu každodenního těla v jiné tělo“ (Hodrová, 2001, s. 650). V tomto zmysle je možné mužovo telo s ohľadom na príznak choroby chápať ako miesto ohrozenia. Podobne, ako ním je neznámy, cudzí priestor napríklad izby.

¹⁷Márquez podobným motívom prejavu životnosti po smrti otvára aj svoj neskorší román *O láske a iných démonoch*. Pri prácach na prestavbe kostola je nájdená kostra mladej ženy s niekoľkoketrovými vlasmi. Vlasy jej rástli aj po uložení do hrobky.

¹⁸Slovo pach je v texte poviedky vždy uvedené v úvodzovkách. Táto skutočnosť môže byť vnímaná ako znak nejasnosti, nelegitímnosti vnemovej kvality. Akoby v miestnosti žiaden pach cítiť nebolo a muž cíti „pach“ len subjektívne. Pach je pre neho znakom strachu.

¹⁹Podobne ako v Izabelinom monológu, keď ženino vnímanie ovplyvňuje dlhotrvajúci, hustý dážď.

²⁰Prvá pomenovaná Márquezova postava je Eva. Možno tu identifikovať alúziu na biblický príbeh a meno prvej stvorenej ženy.

²¹V tomto zmysle i žítia.

²²V texte poviedky je slovo chlapček vždy uvedené v úvodzovkách.

²³V zmysle uvedenej definície dvoch stavov vedomia. V holotropnom (nie „normálnom“) stave je popretý aj lineárny čas, pretože toto vedomie ho prekračuje smerom do minulosti i budúcnosti (Hodrová, 1994, s. 9).

²⁴Například v prvej vete románu: „O mnoho let později, když stál před popravčí četou, vzpomněl si plukovník Aureliano Buendía na ono vzdálené odpoledne, kdy ho vzal k cikánům, aby si prohlédl led“ (Márquez, 2006, s. 7). Alebo už uvedený apokalyptický koniec Maconda (i románu).

²⁵Nechcem stotožniť v definícii uvedené stavy vedomia s vedomím postavy v poviedke. Ide mi skôr o priblíženie predstavy o dvoch prostrediach, ktoré sa mi recepciou poviedky javia.

²⁶Intimita miestnosti ohraničenej štyrmi stenami spája všetky tri vybrané poviedky

²⁷Márquez o Karibskej oblasti, svojom rodisku, píše: „V Karibskej oblasti se k původním prvkům víry a magickým představám vyznávaným před objevením Ameriky přidala bohatá rozmanitost kultur, které v následujících letech splynuly v magický synkretismus, jehož umělecká krása a vlastní umělecká plodnost jsou nevyčerpatelné. Africký příspěvek byl násilný a nedůstojný, ale blahodárný. Na této světové křižovatce vznikl dojem bezbřehé svobody, skutečnosti bez Boha a zákonů, kde každý měl pocit, že může dělat, co chce, bez jakéhokoli omezení: bandité se probouzeli proměnění v krále, zběhové v admirály, prostitutky ve vládkyně. A také naopak. Já jsem se v Karibiku narodil a vyrostl. Znáám ho zemí za zemí, ostrov za ostrovem, a snad odtud pramení má frustrace z toho, že se mi nikdy nestalo nic ani jsem nemohl dělat nic, co by bylo více ohromující než realita“ (Márquez, 2000, s. 286).

²⁸„Ti, kdo vědí, tomu věří. Kdo nic nevědí, tomu nevěří. My vědoucí tomu věříme...“ (Perrin, 2000, s. 27).

Pramene

MÁRQUEZ, Gabriel García: *Oči modrého psa*. Prel. Vladimír Oleríny. Bratislava : Slovart, 1999. s. 106. ISBN 80-7145-367-6

MÁRQUEZ, Gabriel García: *Opadané lístie*. Prel. Vladimír Oleríny. 2. vyd. Bratislava : Ikar, 2003. s. 128. ISBN 80-551-0555-3

MÁRQUEZ, Gabriel García: *Príbehy z Maconda*. Prel. Vladimír Oleríny. Bratislava : Pravda, 1983. 194 s. Bez ISBN

MÁRQUEZ, Gabriel García: *Sto roků samoty*. Prel. Vladimír Medek. 7. vyd. Praha : Odeon, 2006. 320 s. ISBN 80-207-1215-1

- ELIADE, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. Prel. Jiří Vizner. Praha : OIKOYMENH, 1998. 195 s. ISBN 80-86005-63-1
- ELIADE, Mircea: *Obrazy a symboly*. Prel. Barbora Antonová. Brno : Computer Press, 2004. 179 s. ISBN 80-722-6902-X
- FOUCAULT, Michel: *Sen a obraznosť*. Prel. Jan Sokol. Liberec : Dauphin, 1995. 75 s. ISBN 80-9018-42-1-9
- HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu: Poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha : Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1
- HODROVÁ, Daniela: *Poetika miest*. Praha : H&H, 1997. 249 s. ISBN 80-86022-04-8
- HODROVÁ, Daniela: *Miesta s tajomstvom (kapitoly z literárnej topologie)*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994. 214 s. ISBN 80-85917-03-3
- HOUSKOVÁ, Anna: *Druhý břeh západu. Výbor iberoamerických esejů*. Praha : Mladá fronta, 2004. 372 s. ISBN 80-204-1139-9
- HOUSKOVÁ, Anna: *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha : Torst, 1998. 206 s. ISBN 80-7215-069-3
- IMBERT, Enrique Anderson: „Magický realizmus“ v hispanoamerické fikcii. Prel. Paulína Šišmišová. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 37, 2001, č. 1, s. 31 – 37. Bez ISSN
- LUKAVSKÁ, Eva: „Zázračné reálno“ a magický realizmus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez. Brno : Host, 2006. 198 s. ISBN 80-7294-100-3

- MÁRQUEZ, Gabriel García: *Gabriel García Márquez vzpomína*. In: Bulletin z inscenácie *Sto roků samoty*. Praha : Divadlo na Vinohradech, 2000. s. 4. Bez ISSN
- MÁRQUEZ, Gabriel García: *Fantazie a umělecká tvorba v Latinské Americe a Karibské oblasti*. Prel. Anna Takáčová. In: Housková, Anna : *Druhý břeh západu. Výbor iberoamerických esejů*. Praha: Mladá fronta, 2004. s. 281 – 287. ISBN 80-204-1139-9
- MIKO, František: *Aspekty literárneho textu. Štúdie 6*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1989. 206 s. Bez ISBN
- NÜNNIG, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Prel. Aleš Urválek. Brno : Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4
- OLERÍNY, Vladimír: *Doslov k slovenskému vydaniu*. In: Márquez, Gabriel García: *Opadané lístie*. 2. vyd. Bratislava : Ikar, 2003. s. 125 – 128. ISBN 80-551-0555-3
- PERRIN, Michel: *Cesta mrtvých Indiánů*. Prel. Jindřich Vacek. Praha : Argo, 2000. 231 s. ISBN 80-7203-298-4
- PLESNÍK, Lubomír a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2008. 472 s. ISBN 978-80-8094-350-9
- Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha : Libri, 1996. 588 s. ISBN 80-8593-10-9

