

**Univerzita Karlova**  
**Filozofická fakulta**  
Ústav románských studií  
Hispanistika

# **BAKALÁRSKA PRÁCA**

## **Motívy v poviedkach zo zbierky Oči modrého psa od Gabriela Garcíu Márqueza**

Motives in the short stories from the anthology Ojos de perro azul by Gabriel  
García Márquez

Autorka práce: Michaela Bobková

Vedúca práce: Mgr. Dora Poláková, PhD.

Rok vypísania: 2020

## **Pod'akovanie**

Rada by som vyjadrila pod'akovanie pani Mgr. Dore Polákovej, PhD. za jej cenné rady, podnety, pripomienky a metodické vedenie.

## **Prehlásenie**

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité zdroje a literatúru a že práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného, alebo rovnakého titulu.

V Prahe, dňa 3. 5. 2021

.....  
Meno a priezvisko

## **Abstrakt**

Táto bakalárska práca sa zaoberá rozborom základných motívov v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* (*Ojos de perro azul*, 1974) od kolumbijského spisovateľa Gabriela Garcíu Márqueza. Ďalej sa práca venuje spracovaniu rovnakých motívov v Márquezovom románe *Kronika vopred ohlásenej smrti* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981) a následne porovnáva vyobrazenie daných motívov v oboch dielach.

**Kľúčové slová:** Gabriel García Márquez, poviedka, román, porovnanie, motívy, sen, smrť, strach

## **Abstract**

This bachelor thesis deals with the analysis of the fundamental motives in the short stories from the anthology *Ojos de perro azul* by Colombian writer Gabriel García Márquez. Subsequently, the thesis is dedicated to the adaptation of the same motives in Márquez's novel *Crónica de una muerte anunciada* and the comparison of the representation of these motives in both books.

**Key words:** Gabriel García Márquez, short story, novel, comparison, motives, dream, death, fear

# Obsah

1. Úvod.....	6
2. Informácie o Gabrielovi Garcíi Márquezovi.....	7
3. Poviedka .....	12
3.1. Poviedka ako literárny žáner .....	12
3.2. Gabriel Garcíi Márquez a písanie poviedok .....	15
4. Oči modrého psa.....	19
4.1. Zbierka poviedok Oči modrého psa .....	19
4.2. Motívy v poviedkach zo zbierky Oči modrého psa.....	20
4.2.1. Motív sna .....	20
4.2.2. Motív smrti.....	25
4.2.3. Motív strachu.....	31
4.2.4. Motív prírody .....	35
4.2.5. Motív lásky.....	39
5. Kronika vopred ohlásenej smrti.....	41
5.1. Novela Kronika vopred ohlásenej smrti .....	41
5.2. Formálna stránka novely Kronika vopred ohlásenej smrti.....	42
5.3. Motívy v novele Kronika vopred ohlásenej smrti .....	45
5.3.1. Motív sna .....	45
5.3.2. Motív smrti.....	47
5.3.3. Motív strachu.....	50
5.3.4. Motív prírody .....	53
5.3.5. Motív lásky.....	55
6. Záver.....	58
7. Resumé .....	59
8. Resumen .....	60
9. Bibliografia.....	61
9.1. Primárna bibliografia.....	61
9.2. Sekundárna bibliografia .....	61

## 1. Úvod

Táto bakalárska práca sa zaoberá prvotnou poviedkovou tvorbou Gabriela Garcíu Márqueza, konkrétne rozborom základných motívov poviedok zo zbierky *Oči modrého psa* (*Ojos de perro azul*, 1974), spôsobom ich vyobrazenia a ich symbolickým významom v jednotlivých poviedkach. Výber konkrétnych motívov vychádza z ich dôležitosti v celkovej literárnej tvorbe Garcíu Márqueza, na čo sa práca následne snaží poukázať porovnaním vyobrazenia týchto motívov v daných poviedkach s ich vyobrazením v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981), ktorá bola napísaná až o tri desaťročia neskôr a od spomínaných poviedok sa značne líši žánrovou, formálnou aj obsahovou stránkou.

Práca sa venuje aj formálnemu aspektu Márquezových prvotných poviedok a snaží sa v nich nájsť charakteristické črty jeho tradičného naratívneho štýlu. Následne práca porovnáva formálnu stránku týchto poviedok s formálnou stránkou novely *Kronika vopred ohlásenej smrti*, s účelom zistiť, či je možné vidieť s prihliadnutím na tieto dve diela posun v naratívnom štýle Garcíu Márqueza.

Cieľom práce je predovšetkým rozbor vyobrazenia vybraných motívov zo zbierky *Oči modrého psa* s poukázaním na ich symbolický charakter. Následne sa práca snaží poukázať na dôležitosť týchto motívov nie len v Márquezových prvotných poviedkach, ale jeho celkovej literárnej tvorbe, prostredníctvom porovnania týchto motívov s ich vyobrazením v románe *Kronika vopred ohlásenej smrti*, s prihliadnutím na to, že aj keď sa jedná o úmyselne vybrané dielo, ktoré je novšie a značne žánrovo aj tematicky odlišné, vybrané motívy v ňom ostávajú aj naďalej prítomné. Porovnaním formálnej stránky daných poviedok a novely sa práca snaží poukázať na prvky Márquezovho charakteristického naratívneho štýlu a ich postupný vývoj, pričom rovnako ako aj motívy ostávajú v jeho neskoršej tvorbe naďalej prítomné, len v zdokonalenej podobe.

## 2. Informácie o Gabrielovi Garcíi Márquezovi

Gabriel José Garcíi Márquez je známy predovšetkým ako kolumbijský spisovateľ poviedok, románov a nositeľ Nobelovej ceny za literatúru. Významnú časť jeho práce však predstavuje aj jeho novinárska činnosť, ktorá mu pomohla započat' jeho literárnu kariéru, pričom neskôr pracoval v tomto odvetví väčšinu svojho života a značne dopomohol k jeho rozvoju v Latinskej Amerike. Jeho umelecká tvorba je žánrovo charakterizovaná ako magický realizmus.

Garcíi Márquez sa narodil 6. marca 1927 v kolumbijskom meste Aracataca. Prvé roky svojho života bol vychovávaný prevažne starými rodičmi, čo malo v neskorších rokoch vplyv na jeho umeleckú tvorbu, ako aj na jeho politické názory. Jeho stará mama Tranquilina Iguarán mu častokrát rozprávala nevšedné príbehy, ktoré v ňom vzbudili záujem a neskôr aj iniciatívu rozprávať tie vlastné. Starý otec Nicolás Márquez bojoval v kolumbijskej občianskej vojne ako plukovník na strane liberalistov. Naučil ho mnohým zručnostiam vrátane používania slovníka a ich veľmi blízky vzťah sa vryl do Márquezových spomienok aj napriek jeho nízkemu veku. Nicolás Márquez sa navyše vyznačoval netradičným spôsobom obliekania, vďaka čomu sa v spojení s jeho osobnosťou stal predlohou hneď niekoľkých literárnych postáv v tvorbe Garcíu Márqueza.

Ako osemročnému bolo Márquezovi konečne umožnené žiť s jeho rodičmi, ktorí sídlili v kolumbijskom mestečku Sucre. Jeho štúdium začalo na základnej škole Montessori v Aracate, odkiaľ pokračoval v štúdiu na škole Colegio San José Barranquilla kde bol internátnym študentom. Z nej sa však následne presunul na jezuitskú Colegio de Jesuitas, ktorá sa nachádzala v rovnakom meste. Garcíi Márquez bol tichý a introvertný, no patril medzi nadaných študentov a dosahoval vynikajúce akademické výsledky. Už v týchto rokoch začal písať svoje prvé verše a jeho literárny talent neunikol ani jeho učiteľom. V roku 1943 získal štipendium na strednú školu pre mimoriadne nadaných študentov, Liceo Nacional de Zipaquirá. Cesta z Baranquilly do mesta Zipaquirá v tejto dobe trvala týždeň, čo prehĺbilo u Márqueza pocit osamelosti a vzdialenosti od jeho rodiska. Voľný čas trávil prevažne čítaním kníh, vďaka čomu sa oboznámil s populárnymi titulmi ako *Traja mušketieri*, *Chrám Matky Božej v Paríži* či *Čarovný vrch*. Už v týchto rokoch svojho života si uvedomil, že sa chce vydať kariérou spisovateľa.

Po dokončení štúdia strednej školy v roku 1946 sa na čas vrátil k rodine do Sucre, no už v roku 1947 nastúpil na univerzitu Universidad Nacional v Bogote, kde pod čiastočným nátlakom rodičov študoval právo. Štúdium ho však nebavilo a zároveň bojoval s chronickou depresiou a pocitom osamelosti. Zlomový bod nastal keď literárny kritik a editor kolumbijskeho denníka *El Espectador*, Eduardo Zalamea Borda, vyjadril svojou esejou názor, že mladí kolumbijskí spisovatelia nemajú dostatok talentu. Reakciou devätnásťročného Garcíu Márqueza bola poviedka *Tretie zmierenie (La tercera resignación, 1947)*, ktorá si vyslúžila bordovo uznanie a zároveň Márquezovi umožnila publikovať ďalších desať poviedok v denníku *El Espectador*. Napokon kvôli protestom spojeným s vraždou politika Jorgeho Gaitána, Universidad Nacional prerušila svoju činnosť na dobu neurčitú, kvôli čomu García Márquez prestúpil na univerzitu Universidad de Cartagena. Aj napriek tomu však štúdium práva nedokončil a nikdy nezískal titul.

Vďaka poviedkam, ktoré boli publikované v denníku *El Espectador* sa García Márquez dostal do povedomia viacerých literátov z pobrežia a následne sa mu naskytila príležitosť písať denný stĺpček v rozsahu päťsto slov na témy podľa jeho vlastného výberu pre novozaložené noviny *El Universal* v Cartagene. V tom čase sa zároveň stal členom intelektuálnej skupiny spisovateľov známou ako Grupo de Barranquilla, kde si rozšíril obzory čítaním rôznych európskych a amerických diel populárnych v danej dobe. Keď v roku 1949 ochorel na zápal pľúc a trávil niekoľko mesiacov u rodičov v Sucre, posielali mu ostatní členovia skupiny rôzne literárne diela na čítanie. V roku 1950 sa García Márquez definitívne presťahoval do Barranquilly, kde začal písať denné stĺpčeky pre denník *El Herald* a po pracovnej dobe sa venoval písaniu románu *Opadané lístie (La hojarasca, 1955)*. Svoj voľný čas naďalej trávil s členmi skupiny Grupo de Barranquilla.

V roku 1952 García Márquez ukončil prácu v *El Herald*, pretože rutinná práca novinára ho ubíjala. O rok neskôr, spolu so svojim bratom, pracoval krátky čas ako predajca encyklopédií a odborných kníh v kolumbijskej oblasti Guajira. Ešte v tom roku prijal miesto editora v ďalšom denníku, tentokrát sa jednalo o *El Nacional* v Barranquille. Už v roku 1954 sa však rozhodol presťahovať do Bogoty, kde získal zamestnanie reportéra so zameraním na spravodajstvo z Európy v o niečo viac liberálnom a prestížnom denníku *El Espectador*. V rámci tejto práce písal aj filmové kritiky, no nebola to činnosť, v ktorej by práve exceloval. Ako



spomína Gene H. Bell-Villada (2010, s. 49): „Postupne sa z neho stal prvý pravidelný filmový kritik v Kolumbii vôbec, aj keď nebol práve pozoruhodný či originálny.“<sup>1</sup>

V roku 1957 sa García Márquez usídlil v Paríži. Medzičasom bola však činnosť denníka *El Espectador* pozastavená z dôvodu diktátorského režimu Rojas, tak sa rozhodol venovať svojej individuálnej tvorbe a ešte v tom istom roku napísal novelu *Plukovníkovi nemá kto napísať*. Kvôli strate práce však trpel nedostatkom finančných prostriedkov, čo jeho pobyt v Paríži neľahčovalo. Alžírsky vojna za nezávislosť, ktorá prebiehala v tom čase, tiež ovplyvnila parížsku atmosféru, čo zapríčinilo, že si miestni policajti Garcíu Márqueza častokrát zmýlili s občanom arabského pôvodu a spôsobovali mu tak viaceré nepríjemnosti. Údajne pracoval určitý čas aj pre alžírsky Front národného oslobodenia a strávil istý čas vo väzení, no bližšie okolnosti týchto udalostí nie sú známe.

Márquezovo spoznávanie európskeho kontinentu neostalo len pri jeho pobyte v Paríži. Plinio Apuleyo Mendoza, márquezov spolužiak z vysokej školy, bol v tom čase editorom pre caracaský týždenník *Élite* a umožnil v ňom Márquezovi príležitostne publikovať články. V lete roku 1957 spolu precestovali Nemeckú demokratickú republiku, Československo a Sovietsky zväz. Následne sa García Márquez usadil v Londýne v snahe zlepšiť si svoju angličtinu. Medzitým však Mendoza prial miesto výkonného editora v caracaskom magazíne *Memento* a ponúkol Márquezovi miesto redaktora, ktoré napokon prijal.

V marci roku 1958 sa García Márquez vrátil do Barranquilly a oženil sa s Mercedes Barcha, ktorá bola jeho láskou už od detstva. Toto šťastné obdobie v jeho živote však narušila pracovná nestabilita, keď postavenie magazínu *Memento* začalo postupne upadať. Kvôli napísaniu článku, ktorý bol namierený proti americkému viceprezidentovi Nixonovi, opustili Márquez a Mendoza prácu v magazíne. Od tohto momentu sa začalo v živote Márqueza obdobie plné zmien. Najprv sa rozhodol začať so štúdiom filmovej školy v Barranquille. Neskôr sa mu narodil syn, no jeho kariéra v tomto období bola veľmi nestála. Pracoval pre mnohé magazíny, kvôli čomu sa spolu s rodinou často sťahoval. Strávil šesť mesiacov v Havane a určitý čas v New Yorku, no napokon skončil znova raz nezamestnaný.

Spolu s rodinou sa usadil v Mexiku v nádeji, že sa bude živiť ako filmový scenárista. Tento sen sa mu však spočiatku nenaplnil a tak si našiel prácu ako redaktor v novinách *Sucesos*

---

<sup>1</sup> „In the process he would soon become the first-ever regular film critic in Colombia, though not a particularly remarkable or original one.“

a *La Familia*. Po dvoch rokoch sa mu podarilo zamestnať sa v reklamnej agentúre, kde sa napokon začal živiť písaním filmových scenárov. V rokoch 1961-1964 sa García Márquez nebol schopný venovať individuálnej tvorbe predovšetkým kvôli časovej vyťažnosti v práci a finančnej tiesni. Zároveň sa nedokázal uspokojiť s formálnou stránkou vlastnej tvorby a takmer nadobro sa vzdal kariéry spisovateľa.

Jeho návrat k literárnej tvorbe nastal v priam osudovom okamihu. Ako ho opisuje Gene H. Bell-Villada (2010, s. 55): „Ako spomína García Márquez, prechádzali s rodinou v bielom Opeli po diaľnici z Mexico City do Acapulca, keď si zrazu uvedomil, že si spomína na každé jedno slovo z knihy, ktorú sa snažil napísať už od roku 1942.“<sup>2</sup> Po dobu pol roka sa venoval písaniu osem hodín denne, pričom Mercedes zvládala starostlivosť o rodinu, rodinný rozpočet a bola mu neustálou oporou, aj keď neskôr sama priznala, že sa obávala neúspechu románu. Po osemnástich mesiacoch a s nedostatkom financií na celú poštovú zásielku napokon García Márquez odoslal polovicu románu *Sto rokov samoty* vydavateľstvu *Editorial Sudamericana* v Argentíne, ktoré súhlasilo, že sa na jeho román pozrie vzhľadom na to, že sa už predtým pohrávalo s myšlienkou vydať nanovo jeho predošlú tvorbu.

Román *Sto rokov samoty* zožal enormný celosvetový úspech. V USA sa tešil mimoriadne dobrým predajom a vo Francúzsku a Taliansku sa mu dostalo hlavných ocenení. García Márquez sa kvôli úspechu románu stal pravidelným terčom reportérov a fanúšikov a tak sa v roku 1967 rozhodol presťahovať do Barcelony, kde mohol žiť pokojným životom a naďalej sa venovať písaniu. V Španielsku ovládanom pravicovou diktatúrou generála Franca a v Barcelone, ktorá sa proti režimu aktívne búrila nazbieral dostatok podkladov na napísanie románu *Patriarchova jeseň (El otoño del patriarca, 1975)*, ktorého napísanie mu trvalo sedem rokov, no v roku 1975 uzrel svetlo sveta a rýchlo vypredal pol milióna výtlačkov.

V roku 1971 získal García Márquez vďaka svojej činnosti čestný doktorát univerzity Universidad de Colombia a medailu Radu Čestnej légie od francúzskeho prezidenta François Mitterranda. V roku 1982 sa stal držiteľom Nobelovej ceny za literatúru a to vo veku 52 rokov, čím sa stal najmladším oceneným od doby, kedy cenu získal francúzsky spisovateľ Albert Camus.

V roku 1981 vyšla v niekoľkých edíciách vo vydavateľstvách po celom svete novela *Kronika vopred ohlásenej smrti*. García Márquez sa medzitým znova usadil v Mexiku, kde

---

<sup>2</sup> „As García Márquez recalls it, he and the family were riding in their white Opel along the Mexico City–Acapulco highway, when all of a sudden he found he could imagine every last word of the book he had been trying to get out of him since 1942.“

požiadal o politický azyl z dôvodu jeho ľavicových politických názorov, ktoré zapríčinili, že sa údajne nachádzal na zozname mnohých ďalších ľavicových intelektuálov, ktorých sa kolumbijská, v tej dobe pravicová vláda snažila zatknúť. Márquez sa aj napriek už dosiahnutej finančnej stabilite naďalej venoval žurnalistike a aktívne sa vyjadroval k politickým otázkam, v ktorých sa prikláňal vždy na stranu ľavice.

V rokoch 1983-1984 si García Márquez prenajal byt v Cartagene kde sa nanovo začal venovať písaniu individuálnej tvorby. Práve tam vznikol opäť raz úspešný román *Láska v čase cholery* (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985). Od polovice 80. rokov pokračoval v písaní a tak postupne vyšli romány *Generál v labyrinte* (*El general en su laberinto*, 1989), *O láske a iných démonoch* (*Del amor y otros demonios*, 1994), zbierka poviedok *Dvanásť príbehov z cudziny* (*Doce cuentos peregrinos*, 1992) a novela *Spomienka na moje smutné pobežlice* (*Memoria de mis putas tristes*, 2004). Za zmienku stoja aj jeho práca z investigatívnej žurnalistiky týkajúca sa vojen kolumbijských drogových kartelov, ktorá bola vydaná v roku 1996 pod názvom *Správa o jednom únose* a autobiografia *Román môjho života* (*Vivir para contarla*) z roku 2002.

Svoj kultúrny a spoločenský vplyv spolu s nadobudnutými financiami využil García Márquez na podporu rozvoju žurnalistiky v Latinskej Amerike. Stal sa spoluzakladateľom nadácie *Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo* založenej v roku 1993, ktorá je finančne podporovaná neziskovou organizáciou UNESCO a Medziamerickou rozvojovou bankou. Na vlastné náklady v roku 1999 García Márquez odkúpil kolumbijský týždenník *Cambio*.

Po rokoch nadobudnutú finančnú stabilitu si García Márquez užíval aj v súkromnom živote a to kúpou nehnuteľností v Barcelone, Paríži, Mexiku a postavením domu na mieru v Cartagene. V roku 1999 mu bola diagnostikovaná rakovina lymfatických uzlín, tú sa mu však podarilo prekonať vďaka kvalitnej liečbe, ktorá mu bola poskytnutá v Bogote a v Los Angeles. S pribúdajúcim vekom však začal postupne trpieť stratou pamäte. 17. apríla 2014 zomrel vo svojom dome v Mexiku na zápal pľúc.

## 3. Poviedka

### 3.1. Poviedka ako literárny žáner

Poviedka je krátkym epickým žánrom s jednoduchou fabulou. Aj napriek tomu, že poviedka historicky vychádza zo samotného rozprávania príbehov, s ktorým sa stretávame už v období prevládajúcej ľudovej slovesnosti, ako žáner bola kodifikovaná v porovnaní s ostatnými žánrami značne neskoro, keďže jej formálne začiatky sú datované začiatkom 19. storočia, pričom k najväčšiemu rozmachu tohto žánru dochádza v 20. storočí. Konkrétne a univerzálne charakteristické znaky poviedky nie sú jednoducho definovateľné, nakoľko sa jedná o žáner veľmi flexibilný z rozsahového, tematického aj jazykového hľadiska, preto je jej charakteristiku najjednoduchšie vytvoriť s prihliadnutím na poviedku voči ostatným žánrom.

Najčastejšie dochádza k definovaniu poviedky v porovnaní s románom. Tieto dva žánre bývajú spájané predovšetkým kvôli ich formálnej podobnosti. Aj keď na pohľad predstavuje hlavný rozdiel medzi poviedkou a románom rozsah, ich rozdielnosť je presnejšie daná skôr efektom celistvosti a úplnosti, ktorý je poviedka schopná v čitateľovi vzbudiť. Mnoho literárnych teórií sa zhoduje v tom, že román a poviedka vychádzajú z rovnakého základu, pričom sa poviedka zvyčajne sústreďuje len na konkrétnu dejovú líniu a všetko čo s ňou priamo súvisí na rozdiel od románu, ktorý sa skladá z hromadenia rôznych vedľajších príbehov dotvárajúcich okolnosti debovej línie.

Poviedka býva porovnávaná aj s drámou, s ktorou zdieľa predovšetkým centralizovanosť deja do jedného konkrétneho prostredia. Spojitosť medzi poviedkou a drámou nachádzame aj v časovom ohraničení debovej línie, pretože v oboch prípadoch dochádza k rozvíjaniu deja odohrávajúcim sa v konkrétnom časovom intervale, bez prítomnosti analepsie či prolepsie. Poviedku je možné asociovať aj s poéziou a to predovšetkým vďaka jej schopnosti skĺbiť racionálne a fiktívne vnímanie spolu s vyjadrením citového alebo subjektívneho prežívania protagonistov. Ako vysvetľuje Luz Mary Giraldo B. (1997, s. 20): „Vďaka vlastnosti syntézy a vzťahu s racionálnym a vymysleným, poviedka udržiava tajný vzťah s poéziou; jedinečné príbuzenstvo ich robí podmanivými a permanentne blízkymi s reflexívnym premýšľaním a citovými vnemami.“<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> „Por ese carácter de síntesis y de relación con lo racional y lo imaginario, el cuento mantiene vínculos secretos con la poesía; una particular hermandad los hace sugestivos y permanentemente próximos a la meditación reflexiva y a las sensaciones emotivas.“

Z týchto poznatkov vyplýva, že určiť presnú definíciu poviedky ako žánru by bolo veľmi náročné a kvôli jej flexibilnému charakteru takmer vo všetkých smeroch by s najväčšou pravdepodobnosťou táto definícia nebola úplne exaktná. Na dôležitosť vytvorenia žánrovej definície poviedky prostredníctvom prihliadnutia na širší kontext kritérií vo svojej knihe poukazuje a snaží sa nasledovať túto tendenciu napríklad Pablo Brescia (2011, s. 16): „Kritické štúdie o poviedke vytrvalo skúmajú tri súradnice: historický kontext, žáner a definíciu.“<sup>4</sup> Mnoho literárnych teoretikov sa pokúsilo definíciu poviedky vytvoriť práve prostredníctvom zhrnutia jej najčastejších charakteristík, aj tie sa však môžu líšiť s prihliadnutím na autora či literárne obdobie. Vzhľadom na tieto fakty osobne pokladám za najvýstižnejšiu definíciu poviedky tú, ktorú uvádza Enrique Anderson Imbert (1979, s. 35): „Poviedka by mala byť krátkym prozaickým rozprávaním, ktoré aj napriek tomu ako veľmi je založené na skutočnom dianí, odhaľuje vždy predstavivosť individuálneho rozprávača.“<sup>5</sup>

Pre modernú hispanoamerickú poviedku je často typický jej fantastický charakter. Poviedky, ktorým sa venuje táto práca však obsahujú prvky a prostredia magického realizmu a preto je dôležité stanoviť základný rozdiel medzi týmito dvoma smermi. Fantastická literatúra vychádza predovšetkým z opozície skutočného a nadprirodzeného sveta, pričom sa snaží vytvoriť svet či opísať udalosti, ktoré sú vo svete čitateľa neuskutočniteľné a zároveň kladie dôraz na neuveriteľný a nadprirodzený charakter týchto javov či prostredí. Nadprirodzené prvky vnikajú do reality ako niečo znepokojujúce a cudzorodé, vďaka čomu cítime náhle narušenie nášho bežného vnímania sveta. Naproti tomu magicko-realistická literatúra vychádza zo zakomponovania nadprirodzených javov do každodenného sveta čitateľa tým, že ich vykresľuje ako bežné javy odohrávajúce sa v živote človeka. V magicko-realistickej literatúre teda nedochádza k opozícii medzi skutočným a nadprirodzeným, pretože nadprirodzené je priamou súčasťou reálneho. Ako definuje magický realizmus David Roas (2011, s. 58): „Nejedná sa o vytvorenie sveta radikálne odlišného od toho čitateľovho, ako je to v prípade zázračného, v týchto rozprávaniach sa neskutočné javy vyskytujú ako súčasť úplne každodennej reality, ‚rozpozateľnej‘ čitateľom, čo v konečnom dôsledku znamená prekročenie opozície možného a nemožného, na ktorom je postavený fantastický efekt.“<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> „Los estudios críticos sobre el cuento exploran insistentemente tres coordenadas: la historia, el género y la definición.“

<sup>5</sup> „El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual.“

<sup>6</sup> „No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad, de una realidad, como decía, absolutamente cotidiana, ‚reconocible‘ por el lector, lo que significa, en definitiva, superar la oposición posible/imposible sobre la que se construye el efecto fantástico.“

Pre modernú kolumbijskú poviedku je charakteristická prúdová aj jazyková rozmanitosť, preto je náročné popísať jej všeobecné špecifické znaky. V poviedkovej tvorbe kolumbijských autorov z konca 20. storočia sú rovnako prítomné celosvetové ako aj národné témy, prostredie býva realistické, historické, ale aj fiktívne či fantastické. Autori experimentujú s rôznymi typmi rozprávačov a časté bývajú hry s naratívnou či jazykovou formou prostredníctvom paródie, karikatúry, alebo irónie.

V poviedkovej tvorbe Garcíu Márqueza sa stretávame s vyobrazením magicko-realistického prostredia a javov, pričom sú z jazykového hľadiska prítomné aj prvky irónie, absurdity a čierneho humoru. Z tematického hľadiska sú zároveň viditeľné biografické črty z Márquezovho osobného života a symbolické vyobrazovanie opakujúcich sa motívov, ktorým sa práca venuje v nasledujúcich kapitolách.

### 3.2. Gabriel García Márquez a písanie poviedok

Poviedková tvorba Garcíu Márqueza tvorí významnú časť jeho literárnej činnosti. Počas svojej kariéry napísal 41 poviedok, z ktorých väčšina vznikla práve v jeho literárnych začiatkoch. Aj napriek tomu že samotný autor zastával tvrdenie, že spisovateľ za život napíše len jednu knihu, ktorou je v skutočnosti celá jeho tvorba, vývoj jeho literárneho umenia od poviedok k románom je značne badateľný.

Jeho počiatková tvorba bola ovplyvnená predovšetkým prostredím v ktorom sa pohyboval, literatúrou autorov, ktorých čítal, jeho osobnými pocitmi, emóciami a snahou experimentovať s naratívnu formou. V týchto poviedkach García Márquez objavuje svoje schopnosti a postupne nachádza vlastný charakteristický štýl, ktorý môžeme vidieť v jeho neskoršej románovej tvorbe už vo vyspelejšej a prepracovanejšej podobe.

Vo väčšine týchto prvotných poviedok Márquez prezentuje narátora v tretej osobe, jedná sa teda o koncept vševediaceho rozprávača. Márquez však týmto typom rozprávača dokáže aj napriek jeho neosobnému charakteru vyjadriť vnútorné prežívanie a úvahy protagonistov, pričom vzbudzuje dojem, akoby boli čitateľovi podávané z perspektívy rozprávača v prvej osobe. Vďaka tejto technike dosahuje vzájomné prelínanie vnútorného a individuálneho sveta postáv s objektívnou perspektívou vonkajšieho sveta. V poviedke *Druhá strana smrti (La otra costilla de la muerte, 1948)* táto technika dokonca vyústi k priamemu prerušovaniu vševediaceho rozprávača rozprávačom v prvej osobe, pričom čitateľ ľahko stratí prehľad, kto je v skutočnosti rozprávačom udalostí.

Jednou z techník charakteristických pre Márquezov naratívny štýl je formovanie dialógov postáv prostredníctvom stručných trefných poznámok, vďaka ktorým sú dialógy energické a dynamické. V jeho úplne počiatkových poviedkach je možné vidieť niekoľko trefných komentárov dotvárajúcich dynamickosť textu, tieto komentáre však netvoria súčasť dialógov, jedná sa skôr o konštatovania samotného rozprávača a teda je zrejmé, že si v tomto období danú techniku len začína osvojovať. V poviedkach *Oči modrého psa (Ojos de perro azul, 1950)* a *Žena, čo prichádzala o šiestej (La mujer que llegaba a las seis, 1950)* trefné poznámky po prvýkrát tvoria súčasť energických dialógov, ktoré sa v Márquezovej neskoršej románovej tvorbe stanú jednou z charakteristických črt jeho naratívneho štýlu.

Ďalšou naratívnu technikou, ktorá je prítomná najmä v Márquezovej románovej tvorbe je využitie absurdného, niekedy dokonca čierneho humoru, predovšetkým v dialógoch postáv.

Náznaky tejto techniky však môžeme zaznamenať už v jeho počiatočnej poviedkovej tvorbe, napríklad v poviedke *Žena, čo prichádzala o šiestej*, kde sa dynamický dialóg protagonistov neustále vracia k téme zabitia človeka, pričom pri sarkastickej povahe oboch postáv ostáva na zväžení čitateľa, či k danému skutku skutočne došlo, alebo sa jedná o hypotetickú konverzáciu a vzájomné doťahovanie sa zúčastnených. Samotné absurdné myšlienky protagonistov v poviedkach bývajú častokrát prítomné aj v ich monológoch či úvahách a nie vždy sú vyjadrené prostredníctvom humoru.

Dejová línia Márquezových poviedok býva prevažne situovaná do mestského prostredia. Márquezova voľba zasadiť dej jeho poviedok do mestského života mohla byť ovplyvnená niekoľkými rôznymi faktormi. Z biografického hľadiska sa dá predpokladať autorova inšpirácia mestským prostredím, ktoré zažil na vlastnej koži počas svojho pobytu v Cartagene, Barranquille či Bogote. Druhou alternatívou je jeho inšpirácia literatúrou, s ktorou sám prišiel do styku, ako konštatuje Ortega Hernández (2007, s. 26): „Je možné, že čítanie Kafku a Poea zapríčinilo v tvorbe Garcíu Márqueza prítomnosť mestského prostredia.“<sup>7</sup> Mestské prostredie v Márquezových poviedkach predstavuje ich realistický element a realistickú stránku.

Fantastická stránka magického realizmu v týchto poviedkach je dotváraná buď fantastickými javmi, ktoré tvoria priamu súčasť každodennej reality a všedného prostredia, alebo prelínaním realistického a fantastického prostredia, medzi ktorými protagonisti oscilujú. V poviedkach *Tretie zmierenie* a *Eva je vo svojej mačke* (*Eva está dentro de su gato*, 1947) dochádza k prelínaniu vonkajšieho a vnútorného sveta postáv, pričom dôsledkom vzájomného prelínania týchto dvoch svetov je nadprirodzené vnímanie reality. Stretnutie protagonistov poviedky *Oči modrého psa* (*Ojos de perro azul*, 1950) prebieha v prostredí ich vzájomného sna, ten sa však taktiež prelína so svetom skutočným, v ktorom sa hlavná hrdinka snaží muža z daného sna nájsť. V poviedkach *Ako černocho Nabo nechaj čakať anjelov* (*Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*, 1951) a *Ktosi rozhadzuje tieto ruže* (*Alguien desordena estas rosas*, 1950) zasa dochádza k stretnutiu obrazov života a smrti, ktoré sa vzájomne prelínajú v realite postáv a ovplyvňujú ich vnímanie skutočnosti, ktorá nie je jasne definovateľná.

Jedným z výrazných znakov Márquezovho literárneho štýlu je špecifické vyobrazenie plynutia času, ktorý je mnohokrát vyobrazovaný retrospektívne, alebo dochádza narušeniu jeho chronologického plynutia, čo znova vyzdvihuje absurdný aspekt jeho tvorby. V závere

---

<sup>7</sup> „Es posible que las lecturas de Kafka y Poe hubieran determinado en García Márquez la aparición de un locus urbano.“



poviedky *Druhá strana smrti* Márquez porovnáva časové údaje jedna hodina a tisíc rokov spôsobom, akoby sa jednalo o dva trvaním porovnateľné časové úseky, čím poukazuje nielen na absurdné vnímanie času, ale aj jeho neurčitosť.

V poviedke *Žena, čo prichádzala o šiestej* je základným motívom konflikt protagonistov založený na ich vnímaní plynutia času. Aj keď si čitateľ na základe kontextu dialógu postáv pravdepodobne vyvodí záver, že snaha kráľovnej presvedčiť Josého že k jej príchodu došlo o štvrt' hodiny skôr než si pamätá súvisí s jej snahou vytvoriť si alibi kvôli spáchanému zločinu, časový konflikt nie je v poviedke explicitne vysvetlený a jeho interpretácia ostáva otvorená. V závere poviedky si kráľovná od Josého vyžiada ďalšiu štvrt' hodinu času, vďaka čomu je podľa Stephena Harta (2010, s. 4) možná interpretácia, že kráľovná sa vracia späť v čase a v závere dochádza k imitácii Beckettovho *Čakania na Godota*, kde je plynutie času narušené absurditou, čím vzniká domnienka, že život je nadčasový, len ľudia ho ohraničujú hodinami, pričom v prípade Márquezovej poviedky sa jedná o štvrt' hodiny.

V prvotných Márquezových poviedkach je príznačne viditeľná jeho inšpirácia Kafkovou tvorbou a to predovšetkým vďaka opakujúcim sa témam morbidného charakteru a niekoľkokrát sa objavujúcim motívom premeny. Metamorfóza najviac podobná tej Kafkovej je vyobrazená v poviedke *Eva je vo svojej mačke*, ktorá opisuje prevtlenie sa hlavnej hrdinky do tela jej mačky, pričom jej ľudské vnímanie sveta ostáva nezmenené. Za premenu v špecifickej podobe sa dá pokladať aj stav protagonistu v poviedke *Tretie zmierenie*, kde sa jeho vedomá myseľ nachádza uväznená v tele mŕtvoly, ktoré nedokáže ovládať ani kontrolovať a zároveň si je vedomý jeho stavu rozkladu, čo môže v čitateľovi vzbudzovať dojem, že mu dané telo v skutočnosti nepatrí.

Ďalším z významných a často sa opakujúcich motívov Márquezových prvotných poviedok motív smrti. Pravidelné objavovanie sa tohto motívu je možné asociovať hneď s niekoľkými aspektami. V literárnej tvorbe autorov, ktorých Márquez v tomto období čítal a inšpiroval sa nimi sa častokrát vyskytovali motívy súvisiace so smrťou, takže je možné že mu vďaka tomu vyobrazovanie práve tohto motívu prišlo blízke. Zároveň je známe, že mu jeho stará mama v jeho detstve rozprávala rôzne príbehy, v ktorých nemala vo zvyku rozlišovať medzi životom a smrťou (Bell-Villada, 2010, s. 63). Je potrebné však vziať do úvahy aj fakt, že mladý García Márquez v tomto období študoval na univerzite v Bogote, kde ho sužovala depresia a pocity osamelosti, takže je možné si jeho inklináciu k tomuto temnému motívu v danom období vysvetliť aj s prihliadnutím na tieto okolnosti.

Motív sna sa objavuje takmer vo všetkých Márquezových poviedkach. Zatiaľ čo v niektorých z týchto poviedok motív sna vytvára prechod, prostredníctvom ktorého sú protagonisti schopní vnímať nadprirodzenú stránku reality, v ktorej sa nachádzajú, v iných vytvára prostredie, v ktorom sa dej priamo odohráva. Motívy sna a smrti patria medzi najčastejšie vyobrazované motívy v Márquezovej tvorbe aj s prihliadnutím na jeho neskoršiu románovú tvorbu, v ktorej tejto motívy dokázal rozvinúť do širších rozmerov a vďaka tomu z nich vytvoril kľúčovú a neoddeliteľnú súčasť dejuvej línie. Oboma týmito motívami sa práca hlbšie zaoberá v nasledujúcich kapitolách.

Z charakteristických znakov Márquezovej počiatočnej poviedkovej tvorby teda jasne vyplýva, že sa v týchto poviedkach autor snaží experimentovať s jednotlivými literárnymi technikami, ktoré si postupne osvojuje a pokúša sa ich vzájomne prepájať, vďaka čomu si vytvára svoj vlastný príznačný štýl, ktorý mu o niekoľko rokov neskôr zaručí celosvetový úspech. Zatiaľ čo v týchto poviedkach ešte nedochádza ku vzájomnej kombinácii všetkých vyššie spomínaných techník, v jeho neskoršej románovej tvorbe je už možné skutočne vidieť kombináciu väčšiny týchto techník súčasne. Je teda zrejmé, že aj napriek svojbytnosti a originalite týchto poviedok, jeho brilantné umenie stále čaká na prejavenie sa vo svojej úplnej podobe.

## 4. Oči modrého psa

### 4.1. Zbierka poviedok Oči modrého psa

*Oči modrého psa* je knihou prvotných poviedok Gabriela Garcíu Márqueza, publikovaná v roku 1974. Zbierka pozostáva zo štrnástich poviedok, ktoré boli v rokoch 1947-1955 postupne publikované v denníku *El Espectador*. Samotný García Márquez nemal nikdy v úmysle publikovať svoje počiatočné poviedky v knižnej podobe, ich oficiálne vydanie bolo podmienené existenciou pirátskych publikácií vydanými niekoľkými podvodnými vydavateľmi. Najznámejšou zo zbierky je poviedka *Monológ Izabely, keď sa v Macondo prizerala na dážd'* (*Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo, 1955*), ktorá bola pôvodne napísaná ako úryvok románu *Opadané lístie* a s najväčšou pravdepodobnosťou mala tvoriť súčasť jeho ôsmej kapitoly.

Pre všetky poviedky z tejto zbierky je charakteristické najmä znázornenie daných udalostí na pomedzí nadprirodzeného, metafyzického a reálneho. Vo väčšine poviedok sa čitateľ stretáva s vnútorným monológom postáv, prostredníctvom ktorého Márquez vyobrazuje vnútorný svet protagonistov a ich častokrát existencialistické úvahy, ktoré v čitateľovi evokujú realističnosť jednotlivých dejov a okolností. Súčasťou zbierky sú aj poviedky opisujúce každodenné situácie, aj v tých sa však realita prelína so snami, preludmi, či príznakmi, ktoré tvoria jej neoddeliteľnú súčasť.

Žánrovo sa táto zbierka radí do magického realizmu, predovšetkým vďaka skĺbenému vnímaniu skutočného a nadprirodzeného sveta. Mnohí literárni kritici sa zhodujú v názore, že v týchto prvotných poviedkach je už poznateľný príznačný Márquezov štýl, ktorý je však stále pomerne nevyzretý a prevláda autorova snaha experimentovať a objavovať vlastné schopnosti, pričom až neskôr ho nachádzame v jeho románovej tvorbe v zdokonalenej podobe.

## 4.2. Motívy v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa*

### 4.2.1. Motív sna

Sen je biologickým fenoménom, ktorý nie je len predmetom vedeckého skúmania oneiroológov a psychológov, ale aj často sa opakujúcim mytologickým a náboženským motívom. S týmto fenoménom sa stretávame už v Biblii, v ktorej sen predstavuje boží dar, čo slúži na zmiernenie nešťastí, tragédií a úzkostí, či v starogréckej mytológii, kde sa stretávame s dvojčatami Hypnom, bohom sna, a Tanatom, bohom nenásilnej smrti.

Motív sna patrí medzi často sa objavujúce námety v tvorbe autorov magického realizmu. Rozkvet témy sna a fantastických elementov je pre Latinskoamerickú literatúru v 20. storočí príznačným, pričom sa tieto motívy v dielach autorov neustále rozvíjajú už od obdobia Modernizmu. Nepopierateľný vplyv na tvorbu autorov magického realizmu v období Latinskoamerického rozmachu mal aj surrealizmus dominujúci v Európe už od 20. rokov 20. storočia, s ktorým prišli mnohí z týchto autorov do priameho kontaktu v rámci ciest, ktoré podnikali do Európy, predovšetkým Paríža.

Vyobrazovanie motívu sna v surrealistickom ponímaní sa však od toho magicko-realistickeho líši, a to predovšetkým tým, že autori magického realizmu nevnímajú realitu ako spojenie objektívneho vnímania a sna, ktoré sa nachádza v hĺbke ľudskej duše a ktoré je potrebné vniesť do každodenného života, jedná sa skôr o dosiahnutie určitého psychického stavu umelca, ktorý mu umožní nájsť toto spojenie reality so snom vo vonkajšom svete.

Miguel Ángel Asturias dokonca asociuje toto magicko-realisticke vyobrazenie sna s formou myslenia typickou pre domorodé obyvateľstvo, ktoré podľa neho vnímalo svet v obrazoch a dimenziách, kde sa sny s realitou vzájomne prelínali. (Kalenic Ramšak, 1991, s. 29)

García Márquez vyobrazuje motív sna v rozličných podobách naprieč celou svojou tvorbou. V poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* tento motív predstavuje stav podvedomia, prostredníctvom ktorého je protagonistom umožnené vystúpiť zo svojho každodenného života častokrát sprevádzaného neľahkými životnými okolnosťami a dostať sa na vzdialenejšiu úroveň bytia, ktorá im umožní vnímať svet nielen z obvyklej perspektívy, ale aj s prihliadnutím na existenciu sveta za hranicami ľudskeho vedomia, ktorého časť im je vďaka prostrediu sna predstavená.

V poviedke *Tretie zmierenie* nie je sen výrazným motívom samotnej dejovej línie, reprezentuje však podvedomie protagonistu, ktoré osciluje na pomedzí života a smrti. Dochádza k občasnému prelínaniu sna s ústrednou témou poviedky, ktorou je smrť, čo u čitateľa môže vyvolávať neistotu, či je protagonistovo vedomie skutočne uväznené v mŕtvom tele, alebo sa jedná len o jeho domnienku spôsobenú netypickým snom, čo sa mu sníva. Aj napriek tomu, že je prvý variant pravdepodobnejší, občasné úvahy protagonistu naznačujú možnosť dvojitej interpretácie.

Možnosť interpretovať si vnímanie hlavnej postavy ako dôsledok sna je najviac výrazná v závere poviedky, kedy samotný narátor začne spochybňovať realnosť stavu protagonistu a pripúšťa alternatívu, že sa jedná len o sen:

„¿Estaría dormido? ¿Habría sido una pesadilla toda esa vida de muerto?“ (Márquez, 2018a, s. 19) <sup>8</sup>

„A čo ak spal? Čo ak život mŕtveho bol iba mátožný sen?“ (Márquez, 2016, s. 14) <sup>9</sup>

Vzápätí však on samotný túto alternatívu vyvracia, čo čitateľa utvrdí v pravdepodobnosti prvotnej interpretácie:

„Pero no. No era un sueño. Estaba seguro de que de haber sido un sueño no habría fallado el último intento de volver a la realidad. Él no despertaría ya más.“ (s. 19)

„Ale nie. Neprisnilo sa mu to. Ak by to bol býval sen, bol presvedčený, že by nebol zlyhal jeho posledný pokus vrátiť sa do skutočnosti. On už sa nikdy neprebudí.“ (s. 14)

So vzájomným prelínaním reality, sna a smrti súčasne sa stretávame v poviedke *Druhá strana smrti*, v ktorej sa protagonistovi prostredníctvom sna, do ktorého upadá bežným spánkom, začnú vynárať spomienky na smrť jeho brata dvojčaťa, pričom sa ich dve osobnosti začnú v priebehu poviedky vzájomne prekrývať v jednej. Motív sna v tomto prípade predstavuje nie len podvedomý stav protagonistu, vďaka ktorému je schopný odosobniť sa od pozemského sveta, ale aj štádium umožňujúce vzájomné prevtelenie bratov a teda spojovaciu fázu medzi svetom živých a svetom mŕtvych:

---

<sup>8</sup> Všetky nasledujúce citácie sú tiež z edície Márquez, G. G. (2018a). *Ojos de perro azul (Contemporánea) (Spanish Edition)* (004 ed.). DEBOLSILLO.

<sup>9</sup> Všetky nasledujúce citácie sú tiež z edície Márquez, G. G. (2016). *Oči modrého psa (Slovak edition)*. Slovart.

„Quizá – en este plano – tanto él como su hermano permanezcan intactos, sosteniendo un equilibrio entre la vida y la muerte para defenderse de la putrefacción.“ (s. 65)

„V tejto rovine možno aj on a jeho brat ostanú nedotknutí, budú udržiavať rovnováhu medzi životom a smrťou, aby sa uchránili pred hnilobným rozkladom.“ (s. 23)

V poviedke *Eva je vo svojej mačke* tvorí motív sna istý prechodný stav medzi životom a smrťou, nedá sa teda hovoriť o sne v jeho tradičnom slova zmysle, jedná sa skôr o stav podvedomia, ktoré sa nachádza na tomto pomedzí. Hlavná hrdinka najprv trpí nespavosťou a postupne sa poddáva svojim myšlienkam a spomienkam, pričom sa náhle ocitá v mimodimenzionálnom a bezčasovom svete spočiatku pripomínajúcim astrálne cestovanie počas spánku. Stav, v ktorom sa ocitá sa dá podľa uvedeného popisu narátora chápať aj ako limbus, čo je podľa neoficiálnej kresťanskej doktríny miesto, kde sa vyskytujú duše čo sa nedostanú do neba, pekla ani očistca a býva taktiež chápané ako predpeklie. Z teologického hľadiska sa môže zároveň jednať o neistotu stavu spásy, ktorá sa najčastejšie spája s dušami mŕtvych, čo zomreli nepokrstení:

„¿estaría en el limbo? Se estremeció. Recordó todo lo que había oído decir alguna vez sobre el limbo. Si en verdad estaba allí, a su lado flotaban otros espíritus puros de niños que murieron sin bautismo, que habían estado muriendo durante mil años.“ (s. 33)

„Žeby bola v očistci? Striaslo ju. Pripomenula si všetko, čo voľakedy počula o očistci. Ak sa naozaj ocitla v ňom, okolo nej sa vznášali ďalšie nepoškvrnené duše detí, čo umreli nepokrstené a dokonávali celých tisíc rokov.“ (s. 33)

K stretnutiu medzi životom a smrťou prostredníctvom sna dochádza v poviedke *Dialóg so zrkadlom* (*Diálogo del espejo, 1949*), kde protagonista vykonáva každodenné činnosti vo svojom sne, čím vytvára paralelný svet prebiehajúci súbežne s tým skutočným, pričom v ňom stretáva svojho dvojníka, ktorý sa prostredníctvom paralelizmu snového sveta so skutočným objavuje v zrkadle a ktorého akcie nedokáže udržať pod kontrolou. Táto paralelná realita prebieha počas spánku protagonistu a nijakým spôsobom fyzicky nenarúša jeho skutočnú realitu, čo teda limituje existenciu daného sveta len na vnútorné či podvedomé prežívanie hlavného hrdinu v rámci sna:

„Su cuerpo, hundido en el agua de los sueños, podría moverse, vivir, evolucionar hacia otras formas existenciales en las que su mundo real tendría, para su necesidad íntima, una

idéntica densidad de emociones – si no mayor – con las que la necesidad de vivir quedaría completamente satisfecha sin detrimento de su integridad física.“ (s. 70)

„Jeho telo, ponorené do vôd sna, mohlo sa hýbať, žiť, vyvíjať sa a nadobúdať iné formy bytia, v ktorých by jeho skutočný svet mal pre svoju vnútornú potrebu takú istú hĺbku pocitov – ak nie väčšiu –, aby jeho životná potreba bola úplne uspokojená bez narušenia jeho fyzickej celistvosti.“ (s. 44)

*Oči modrého psa* je poviedka, v ktorej sen predstavuje ústredný motív, pretože predstavuje priestor, v ktorom sa odohráva dej poviedky. Koncept sna vytvára vlastný svet, do ktorého sa ľudia dostávajú počas spánku a v ktorom sa nachádzajú vzájomne poprepletané všetky ľudské sny. Toto prostredie sa však priamo prelína s reálnym svetom protagonistov, čo si aj oni sami v danom sne uvedomujú:

„El corredor está lleno de sueños difíciles.‘ Y yo le dije: ‚¿Cómo lo sabes? ‘. Y ella me dijo: ‚Porque hace un momento estuve allí y tuve que regresar cuando descubrí que estaba dormida sobre el corazón‘.“ (s. 110)

„Chodba je plná mátožných snov.‘ Opýtal som sa jej: ‚Ako to vieš?‘ A ona mi odpovedala: ‚Pred chvíľou som tam bola, ale musela som sa vrátiť, lebo som zistila, že ležím na ľavom boku na srdci‘. “ (s. 57)

S prelínaním sna a reality je spojená aj primárna zápleтка príbehu, ktorá hovorí o stretávaní sa dvoch zamilovaných ľudí výhradne v ich snoch, pričom sa protagonistka príbehu snaží daného muža nájsť aj vo svete reálnom, prostredníctvom nimi vymyslenej zaužívanej frázy, čo teda svedčí o vplyve sna na skutočný život hlavnej hrdinky. V sne si však nedokáže spomenúť na detaily zo sveta reálneho, zatiaľ čo hlavný hrdina má naopak problém spomenúť si na daný sen vo svete skutočnom:

„Sin embargo, siempre he dicho lo mismo y siempre he olvidado al despertar cuáles son las palabras con que puedo encontrarte.‘ Y ella dijo: ‚Tú mismo las inventaste desde el primer día.‘ Y yo le dije: ‚Las inventé porque te vi los ojos de ceniza. Pero nunca los recuerdo a la mañana siguiente.‘ Y ella, con los puños cerrados junto al velador, respiró hondo: ‚Si por lo menos pudiera recordar ahora en qué ciudad lo he estado escribiendo.‘ “ (s. 107)

„Vždy som si totiž vravel to isté, ale zakaždým som po prebudení zabudol, akými slovami sa ti mám prihovoriť.‘ Nato mi povedala: ‚Sám si ich vymyslel hneď v prvý deň.‘ Ja som jej odvetil: ‚Vymyslel som ich, lebo som videl tvoje sivé oči. Ale v nasledujúce ráno tie

slová zabudnem.' Stála pri svietniku so zovretými päťami. Zhlboka si vzdychla: ‚Keby som si aspoň teraz vedela spomenúť, v ktorom meste som to napísala.‘ “ (s. 55)

S motívom sna v podobe podvedomého stavu protagonistu, či prechodného štádia medzi životom a smrťou, sa stretávame aj v poviedke *Ako černocho Nabo nechal čakať anjelov*, kde sa obdobne ako v poviedke *Eva je vo svojej mačke* hlavný hrdina nachádza na pomedzí života a smrti, v ktorom je schopný vnímať realitu ako útržky spomienok na svoj život pred tragickou udalosťou, zatiaľ čo je už privolávaný smrťou v podobe postavy černocho so saxofónom na druhý svet. Vo svojej fyzickej podobe v skutočnosti predstavuje živého mŕtveho, čo je podobné situácii protagonistu z poviedky *Tretie zmierenie*:

„Nabo se volteó sobre un costado y vio al hombre que le hablaba. Al principio no lo reconoció, borrado por la oscuridad de la caballeriza. El hombre estaba sentado en un saliente del entablado, hablando y dándose golpecitos en las rodillas. ‚Me pateó un caballo‘, volvió a decir Nabo, tratando de reconocer al hombre. ‚Es verdad – dijo el hombre –. Ahora los caballos no están aquí y te estamos esperando en el coro.‘ “ (s. 152)

„Nabo sa prevrátil na bok a uvidel muža, čo sa mu prihováral. Spočiatku ho nespoznal, lebo sa strácal v tmavej stajni. Muž sedel na vyčnievajúcej hrade a pri reči si tľapkal po kolenách. ‚Kopol ma kôň,‘ povedal znovu Nabo a usiloval sa rozpoznať muža. ‚To je pravda,‘ povedal muž, ‚lenže teraz tu kone nie sú a my ťa čakáme v zbore.‘ “ (s. 74)

Na základe analýzy motívu sna v týchto poviedkach je viditeľné, že sen vytvára predovšetkým dejové prostredie jednotlivých príbehov. Vo väčšine poviedok sa stretávame s prelínaním sna, smrti a reality, pričom práve sen tvorí častokrát medzistupeň medzi ostatnými dvoma prostrediami. Táto prechodná etapa býva zároveň úzko spätá s podvedomím protagonistov, ktoré v momente oscilácie postáv medzi životom a smrťou vystupuje na povrch a tak sa ich snové vnímanie prenáša do ich percepcie skutočného sveta, ktorú následne ovplyvňuje a vytvára tak fenomén magicko-realistického ponímania sveta.

V poviedkach, v ktorých sa nenachádza táto prechodná fáza prepájajúca život so smrťou, motív sna predstavuje samostatný svet, do ktorého sa protagonisti dostávajú prostredníctvom spánku. Nejedná sa však o úplne autonómny svet, deje, ktoré sa v ňom odohrávajú totiž určitým spôsobom vplývajú na skutočný život postáv, či už z hľadiska ich fyzického alebo duchovného vnímania udalostí. Snový element vytvára svet paralelný tomu reálnemu, pričom sa tieto svety vzájomne prelínajú a práve to vytvára magicko-realistické dejové prostredie v tomto prípade.



#### 4.2.2. Motív smrti

Často prítomným motívom v tvorbe Garcíu Márqueza je tiež motív smrti, ktorý je zároveň témou mnohých literárno-kritických textov zaoberajúcich sa jeho dielom. Ako aj v prípade sna, motív smrti v Márquezových dielach je možné asociovať so starogréckou mytológiou, keďže sám nikdy nepopieral svoju obľubu v čítaní literárnych diel práve z tohto obdobia. Rovnako ako v tejto mytológii, smrť býva v jeho tvorbe úzko spätá so snom, pričom spolu so životom predstavujú fázy cyklu ľudskej prezencie na svete. Podľa slov Ivonne A. Alonso Mondragón (2016, s. 173): „Vnímanie smrti ako nevyhnutnej situácie s nespútanou silou, ako jedinej životnej istoty sa opakuje v každom koncepte jeho poviedok a románov.“<sup>10</sup>

Samotná smrť v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* častokrát otvára protagonistom brány do doposiaľ nepoznaného sveta, ktorý existuje za hranicami toho materiálneho a uchopiteľného. V mnohých poviedkach sa stretávame s motívom prechodu postáv na druhý svet, ktorý koexistuje s tým skutočným mimo ich bežného vnímania a do ktorého sa dostávajú na základe určitého javu, ktorý samotnej smrti predchádza. V prechodnom stave medzi životom a smrťou, mnohokrát prezentovaným prostredníctvom motívu sna, či stavu podvedomia, sa protagonisti stretávajú so skutočnou pravdou, ktorá existuje ďalej než siahajú hranice ich pozemského bytia a ktorá má pre nich napokon oslobodzujúci prínos.

V poviedke *Tretie zmierenie* sa ústredná téma rozvíja od protagonistu, ktorý sa nachádza v pozícii živého mŕtveho a v priebehu svojho života prechádza tromi štádiami zmierenia sa s touto situáciou, pričom tým posledným je stav, v ktorom sa ocitá tesne pred svojou definitívnou smrťou. Motív smrti v tejto poviedke teda predstavuje únik zo sveta na pomedzí života a smrti, ktorý je síce sprevádzaný smútkom a vnútornou bolesťou protagonistu, no zároveň je finálnym a pokojným zmierením sa so skutočnosťou vlastného osudu, čo vyjadruje aj samotný záver poviedky:

„Pero estará ya tan resignado a morir, que acaso muera de resignación.“ (s. 20)

„Je už však taký zmierený so svojou smrťou, že možno zomrie na toto zmierenie.“  
(s. 16)

---

<sup>10</sup> „La sensación de la muerte, como una situación irremediable de fuerza incontenible, única constante de la vida, se repite en cada esquema de sus cuentos y novelas.“

V priebehu poviedky *Druhá strana smrti* sa protagonista prostredníctvom sna dostane do rozpoloženia, v ktorom sa jeho spomienky a pocity začínajú prelínať s tými, ktoré patrili jeho mŕtvemu dvojčat'u. Dochádza tak k priamemu stretu života a smrti vďaka stretnutiu entít z dvoch svetov v podvedomí jednej bytosti nachádzajúcom sa na ich pomedzí, ktoré sa snažia vzájomne spolunažívať, čo symbolizuje koexistenciu týchto dvoch svetov v živote každého človeka:

„A medida que, al paso de la navaja, iba surgiendo el rostro pálido y terroso del hermano gemelo, él iba sintiendo que aquel cadáver no era una cosa extraña a él, sino sino que estaba fabricado de su misma sustancia terrena, que era su propia repetición.“ (s. 63)

„Keď sa postupne pod britvou vynárala bledá a sinavá tvár jeho bratského dvojčat'a, nadobúdal pocit, že mŕtvola nebola pre neho čosi cudzie, ale pozostávala z tej istej pozemskej podstaty, bola jeho opakovaním...“ (s. 22)

V poviedke *Eva je vo svojej mačke* predstavuje smrť určité oslobodenie od pozemských útrap, ktoré hlavnej hrdinke odopierajú spánok. K samotnej smrti v poviedke však nedochádza, Eve sa podarí dosiahnuť len formu existencie v limbe. V tomto predsmrtnom štádiu u protagonistky síce spočiatku dochádza k pocitom smútku a sklamania z opustenia svojej fyzickej podoby, v bezhraničnom bytí ale zároveň vidí nádej na odpútanie sa od trápení prežitých vo svete materiálnom a tak v smrti nachádza pokoj a zmierenie:

„Iba a retirarse, decepcionada, a una región distante del universo, a una comarca donde pudiera olvidarse de todos sus pasados deseos terrenos.“ (s. 34)

„Sklamaná sa chcela stiahnuť niekam ďaleko od vesmíru, do nejakých končín, kde by mohla zabudnúť na všetky svoje dávne a pozemské túžby.“ (s. 35)

Prechodníka medzi životom a smrťou v tejto poviedke reprezentuje postava „chlapčeka“, ktorý bol pochovaný na záhrade a ktorého prízrak sa Eve zjavoval v čase nespavosti. „Chlapček“ ju okrem navštevovania aj žiadal o sprevádzanie a privolával ju, čo by bolo možné v danom kontexte interpretovať ako volanie smrti, ktoré sa snaží pomôcť Eve prejsť na druhú stranu, či predzvest' osudu, ktorý jej je predurčený:

„Porque siempre, invariablemente, cuando se desvelaba, se ponía a pensar en el ‚niño‘, que debía estar llamándola desde su pedazo de tierra para que lo ayudara a fugarse de esa muerte absurda.“ (s. 28)

„Ked' nemohla spať, zakaždým a pravidelne myslela na ‚chlapčeka‘, čo ju akiste privoláva zo svojho kúska zeme, aby mu pomohla uniknúť zo zajatia nezmyselnej smrti.“ (s. 29)

*Zatrpknutosť pre troch námesačníkov (Amargura para tres sonámbulos, 1949)* je poviedka, ktorá predstavuje postupnú smrť ženy, pričom prichádzajúcu smrť sama plne vníma a vedome sa jej poddáva. Aspekty umierania sa u nej najprv prejavujú vnútorne až tak fyzicky, vďaka čomu je schopná svoj stav interpretovať svojim bratom ešte skôr, než sa premietne v jej vonkajšom svete. Zároveň sa istým spôsobom opäť stretávame s typom živého mŕtveho protagonistu, pretože hlavná hrdinka síce v danom momente stále existuje vo svete materiálnom, ale jej vnútorný svet prechádza každým dňom novým štádiom smrti. Smrť má v tomto prípade vplyv nielen na samotnú protagonistku, ale aj na jej súrodencov, ktorých jej spôsob bytia trápi, ale prijímajú ho a sú zmierení s nemeniteľnosťou jej kondície, pretože sa jedná o „ženu, čo bola pre ostatných mŕtva už odjakživa“. <sup>11</sup> (Cadena Pardo, 2014, s. 68).

„De eso hacía ya mucho tiempo y hasta nos habíamos acostumbrado a verla allí, sentada, con la trenza siempre a medio tejer, como si se hubiera disuelto en su soledad y hubiera perdido, aunque se le estuviera viendo, la facultad natural de estar presente.“ (s. 85)

„Odvtedy pretieklo už veľa času a celkom sme si privykli vidieť ju tam sedávať s napoly zapleteným vrkočom, ani čo by sa bola bývala rozplynula v svojej samote a stratila prirodzenú vlastnosť byť prítomná, hoci ju bolo vidno.“ (s. 42)

Poviedka *Žena, čo prichádzala o šiestej* je jedinou poviedkou zo zbierky, v ktorej je motív smrti vyobrazený v realistickom ponímaní a neprelína sa s fantastickými či magickými prvkami a okolnosťami, aj napriek tomu, že je zahalený istým rúškom tajomstva. Téma smrti v poviedke je totiž spomínaná len v hypotetickej rovine a čitateľovi až do samotného konca príbehu nie je jasné, či k vražde, na ktorú v dialógu naráža kráľovná skutočne došlo, alebo sa jedná len o formu sarkastickej hry, ktorú vedie s Josém. Motív smrti v tejto poviedke teda predstavuje určitú formu neobjasnenej záhady a možného spáchania zločinu, ktorého okolnosti si čitateľ síce môže vyvodiť z kontextu konverzácie protagonistov, no ostáva na jeho vlastnom uvážení, či sa skutok skutočne stal. Dochádza tak aj k určitej forme hry rozprávača

---

<sup>11</sup> „...la mujer, que ha estado muerta para los demás desde siempre...“

s predstavivosťou čitateľa. Zároveň sa jedná o jediný prípad vyobrazenia násilnej smrti v celej zbierke:

„ – Eres un salvaje, José – dijo –. No entiendes nada. – Lo agarró con fuerza por la manga–. Anda, di que sí debía matarlo la mujer.“ (s. 126)

„ – Si primitiv, José. Ničomu nerozumieš. – Mocne ho zdrapla za rukáv. – No tak, povedz, že tá žena ho musela zabiť.“ (s. 69)

V poviedke *Ako černocho Nabo nechal čakať anjelov* sa znova stretávame so smrťou, ktorá preniká do reálneho prostredia v podobe prechodníka, ktorého predstavuje černocho so saxofónom, čo sa snaží pomôcť prejsť Nabovi na druhú stranu a zbaviť ho tak pozemského trápenia spôsobeného jeho existenciou na pomedzí svetov skutočného a posmrtného. V priebehu celej poviedky Nabovo bytie osciluje medzi týmito dvoma svetmi a v jeho vnímaní sa volanie prechodníka na druhú stranu prelína s jeho spomienkami na udalosti zo sveta skutočného, čím opätovne vidíme opakujúci sa motív živého mŕtveho protagonistu. Ako aj v ostatných poviedkach s daným typom hlavného hrdinu, smrť predstavuje východiskové riešenie tejto neurčitej formy ľudského bytia, ktorá mu prinesie pokoj a zmierenie:

„Y siempre oía la voz: ,Te estamos esperando, Nabo. Ya no hay manera de medir el tiempo que llevas de estar dormido.“ (s. 157)

„A vždy počul čísi hlas: ,Čakáme ťa, Nabo. Ani odhadnúť nevieme ako dlho už spíš.“ (s. 78)

Aktívny a viditeľný vplyv smrti v reálnom svete nachádzame v poviedke *Ktosi rozhadzuje tieto ruže*, kde narátora v ich forme predstavuje niekoľko rokov mŕtvy chlapec, ktorý opisuje pozemský život obyvateľky domu, pričom sa snaží dostať ruže, ktoré ona pestuje na svoj vlastný hrob, čím narúša racionálne fungovanie materiálneho sveta. V reálnom svete sa jeho snaha vziať ruže totiž prejavuje ich rozhádzaním, či zmenením pozície, ktoré si protagonistka všimne, aj keď je pre ňu nevysvetliteľné. Motív smrti je v tejto poviedke vyobrazený ako priama súčasť skutočného sveta, čo bezprostredne vplýva na životné udalosti postáv, no aj napriek tomu nie sú protagonisti schopní tieto vplyvy definovať. K úplnému poznaniu a pochopeniu posmrtného života u protagonistov dochádza až v momente po ich vlastnej smrti:

„Porque ese día sabrá que no era el viento invisible lo que todos los domingos llegaba a su altar y le desordenaba las rosas.“ (s. 148)

„V ten deň sa totiž dozvie, že to nebol neviditeľný vietor, čo každú nedeľu podúval k jej oltáru a rozhadzoval jej ruže.“ (s. 87).

Z rozboru motívu smrti v týchto poviedkach vyplýva, že smrť v počiatočnej tvorbe Garcíu Márqueza predstavuje predovšetkým konečné štádium pozemského utrpenia protagonistov, v ktorom dochádza k ich zmiereniu sa s ich nepriaznivými životnými osudmi, vďaka čomu nachádzajú finálny pokoj. Podľa slov Elodie Morin (2008, s. 98): „Smrť sa prezentuje ako možný únik z pekla, z neznesiteľnej reality s ktorou chce človek skoncovať, aby mohol vytvoriť novú, do ktorej by mohol uniknúť zo svojej situácie.“<sup>12</sup>

Zároveň je smrť v týchto poviedkach vyobrazená ako prirodzená súčasť ľudského života, ktorá je nevyhnutná a ktorá zároveň tvorí priamu súčasť života postáv, aj keď častokrát nie sú vo svojom pozemskom bytí schopné uvedomiť si jej existenciu. So smrťou sa následne stretávajú v krajných životných situáciách, kedy im ukazuje skutočnú pravdu, vďaka čomu ich vnímanie získava novú perspektívu.

---

<sup>12</sup> „La muerte se presenta como una posible salida del infierno, de una realidad insoportable con la que el hombre quiere romper, para recrear otra en la que pueda escapar de su condición.“

#### 4.2.2.1. Syntéza motívov sna a smrti

Úzke prepojenie motívu sna a motívu smrti v týchto poviedkach predstavuje duálny aspekt bytia, pričom je samotná existencia človeka možná v oboch týchto rovinách, len v rozdielnej forme a zároveň sa jedná o dve podoby existencie povznesené nad existenciu vo svete fyzickom. Motív sna najčastejšie vytvára prechodnú fázu medzi svetom fyzickým, realistickým a svetom posmrtným a nadprirodzeným. Sen predstavuje určitý medzistupeň, v ktorom sú protagonisti schopní uvedomovať si okolnosti svojho fyzického bytia, zároveň však postupne prenikajú do posmrtnej formy existencie. Keďže v poviedkach býva dej vykresľovaný čitateľovi z perspektívy protagonistov, prechod postáv na druhý svet prostredníctvom sna vzbudzuje častokrát ilúziu, akoby smrť postupne prenikala do fyzického sveta postáv, čím sa vytvára magicko-realistické dejové prostredie.

Prechod do posmrtného života však u Márqueza netvorí konečné štádium ľudského života. Realita, sen a smrť vzájomne koexistujú a spoločne vytvárajú fázy jedného dejového prostredia, medzi ktorými protagonisti oscilujú. Slovaní Elodie Morin (2008, s. 92): „Realita, smrť a sen vytvárajú jeden druh splynutia, ktorý vytvára koncept kolobehu času, v ktorom život neústi do smrti ako v lineárnej koncepcii času, zato sú medzi sebou v súlade v kolujúcom pohybe.“<sup>13</sup> Táto koncepcia zodpovedá cyklickému vnímaniu ľudskej existencie, pričom je toto cyklické vyobrazenie typické pre viacero diel z tvorby Garcíu Márqueza, ktorým dosahuje vnímanie sveta ako úplného celku, so všetkými jeho fázami a etapami, vrátane tých, ktoré nie je možné percipovať v štandardnom fyzickom svete.

V pasážach poviedok z tejto zbierky, ktoré sa odohrávajú v prostredí sna, alebo v podvedomom vnímaní protagonistov, ktoré je možné asociovať s prostredím sna, dochádza zvyčajne k priamemu stretu medzi životom a smrťou, pričom je danej postave nachádzajúcej sa na tomto pomedzí umožnené vnímať obe tieto existenčné fázy súčasne. Vzájomným prelínaním týchto etáp Márquez poukazuje na neustálu prítomnosť oboch týchto fáz v živote človeka, pričom dáva najavo, že svet, v ktorom protagonisti žijú nepozostáva len z javov, ktoré je človek schopný fyzicky percipovať ale aj z javov, ktoré sú zvyčajne za hranicami ľudského poznania. Vo svojej tvorbe nadprirodzené javy zároveň normalizuje, čím poukazuje na neustálu prítomnosť oboch týchto foriem ľudského bytia v živote človeka.

---

<sup>13</sup> „La realidad, la muerte y el sueño forman un tipo de compenetración que da lugar a una concepción temporal circular en la que la vida no desemboca en la muerte, como en la concepción lineal del tiempo, sino que los tres se corresponden entre ellos en un movimiento circular.“

### 4.2.3. Motív strachu

Strach je motívom často sa objavujúcim v literatúre v súvislosti s fantastickými a nadprirodzenými javmi. Nevysvetliteľné situácie v každodennom živote človeka sú mnohokrát sprevádzané pocitom úzkosti a strachu z neznámeho, ktoré bývajú v literárnych dielach zvyčajne vyvolané práve nadpozemskými udalosťami navodzujúcimi neistotu rovnako u protagonistov, ako u čitateľa. Javy navodzujúce pocit strachu následne prebúdzajú u postáv aj u čitateľov snahu nájsť ich príčinu, čo napomáha udržiavať dynamickosť a živosť dejovej línie a pozornosť čitateľa zároveň.

V rámci prvotných snáh literárnych teoretikov o definíciu fantastickej literatúry bol motív strachu chápaný ako základný element charakterizujúci fantastickú literatúru, pričom bolo vyvolanie strachu u čitateľa chápané ako jej hlavný účel. S príchodom Todorovej štúdie *Úvod do fantastickej literatúry (Introduction à la littérature fantastique, 1970)* však začal byť motív strachu chápaný len ako jeden z mnohých ďalších rysov spájajúcich sa s fantastickou literatúrou. Príčinu zmeny vnímania dôležitosti strachu vo fantastickej literatúre objasňuje vo svojej práci Lada Hazaiová (2006, s. 16), kde hovorí o premene jadra konceptu fantastického, ktorý je v modernej fantastickej literatúre skôr intelektuálnej než emočnej povahy.

V tvorbe Garcíu Márqueza býva najčastejšie premietnutý strach zo smrti, čo je možné interpretovať z biografického hľadiska, nakoľko sa samotný Márquez netajil tým, že ho desí strach z procesu zomierania, čo vyjadril aj vo svojej autobiografii *Román môjho života (Vivir para contarla, 2002)* (Márquez, 2002, s. 258). Vyobrazenie strachu súvisiaceho s nadprirodzenými javmi v jeho dielach je možné chápať aj ako vplyv literatúry E.A.Poea. V jeho neskoršej tvorbe býva motív strachu spájaný aj s násilným aspektom sociálno-politického prostredia, v ktorom sa odohráva dej a ktoré má priamy dopad na životnú situáciu protagonistov.

V poviedke *Tretie zmierenie* sa protagonista snaží vyrovnáť s vlastnou smrťou, pričom je sám presvedčený, že si jej príchod plne uvedomuje a preto si odmieta pripustiť, že by v ňom vyvolávala strach. V tomto momente poviedky však ešte neprešiel finálnym zmierením so svojou smrťou, ktorému predchádza práve pocit strachu. Náhlý impulz strachu v ňom vzbudí pochyby, že je možno stále plne nažive, čo vyobrazuje strach ako pocit charakteristický pre živé bytosti absolútne prítomné v pozemskom svete. Vnímanie tohto pocitu u neho zároveň vyvolá sekundárnu obavu z neschopnosti vyjadriť seba samého a svoje bytie. Motív strachu v tejto poviedke preto nesymbolizuje len obavu z pochovania zaživa, ale aj obavu z nemožnosti

vyjadriť svoje pocity, emócie a existenciu samotnú, ktorá je v konečnom dôsledku ešte väčšia než obava zo zániku a odchodu na druhý svet:

„No podía expresarse y era eso lo que le causaba terror; el mayor terror de su vida y de su muerte.“ (s. 19)

„Nemohol sa vyjadriť, a to v ňom vyvolalo hrôzu, najväčšiu hrôzu v jeho živote a smrti.“ (s. 13)

Tradičný motív využívaný vo fantastickej literatúre ako element spájaný so strachom je motív dvojníka, ktorý je vyobrazený v poviedke *Druhá strana smrti*. Obraz dvojníka má schopnosť vyvolať u protagonistu zdesenie pri pohľade na svoje vlastné ja, ktoré náhle nedokáže kontrolovať a ktoré nespoznáva, čo ho núti spochybňovať svoju vlastnú podstatu a to v ňom vyvoláva nekomfortný pocit úzkosti. Slovamí Davida Roasa (2011, s. 89): „Myšlienka zdvojeného bytia nás núti pochybovať nie len o celistvosti skutočnosti (zdvojenie je niečím nereálnym), ale rozbíja aj ponímanie, čo máme o sebe samotných, ako niečoho jedinečného, ako individuality (etymologicky toho, čo nemôže byť deliteľné).“<sup>14</sup> V danej poviedke sa strach protagonistu z dvojníka prejavuje predovšetkým v momente vzájomného prevtelenia bratov:

„La idea del cádaver de su hermano gemelo se le había clavado en todo el centro de la vida. Y ahora, cuando ya lo habían dejado allá, en su parcela de tierra, con los párpados estremecidos de lluvia, ahora tenía miedo de él. (s. 59)

„Predstava mŕtvolý bratského dvojčaťa sa zabodla do stredu jeho života. A teraz, keď ho už opustil na jeho kúsku zeme s viečkami, čo sa chveli v daždi, teraz sa ho bál.“ (s. 18)

S podobným osudom sa stretáva aj protagonista v poviedke *Dialóg so zrkadlom*, kde ústredný motív tvorí stretnutie hlavného hrdinu s jeho dvojníkom v sne prostredníctvom odrazu v zrkadle, pričom v momente, kedy si uvedomí že nevidí svoj vlastný odraz ale podobu dvojníka, ktorého akcie nedokáže kontrolovať, zmocňuje sa ho panika. Rovnako ako v poviedke *Druhá strana smrti* teda dochádza k pocitu úzkosti v dôsledku spochybnenia vlastnej identity:

„Se sobresaltó. No había heridas en su piel, pero allá, en el espejo, el otro estaba sangrando ligeramente.“ (s. 76)

---

<sup>14</sup> „La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido).“



„Zľakol sa. Na pokožke nemal nijaké poranenia, ale ten druhý v zrkadle ľahko krvácal.“  
(s. 49)

V poviedke *Eva je vo svojej mačke* sprevádza pocit strachu protagonistku príbehu už v jej pozemskom živote ešte pred prechodom do toho nadpozemského. Únik pred skľučujúcim pocitom strachu v materiálnom svete pre ňu predstavuje prechod do sveta mimodimenzionálneho. Ako vyplýva z popisu narátora, obavy čo Evu sužujú pramenia z pocitu osamelosti a izolovanosti od vonkajšieho sveta, aj keď má sama problém bližšie identifikovať dôvod, ktorý jej obavy spôsobuje:

„Y lo que más la intranquilizaba era que ese miedo no tuviera justificación alguna, que fuera un miedo único, sin razón, un miedo porque sí.“ (s. 29)

„Najväčšmi ju však znepokojovalo, že strach nebol ničím odôvodnený, bol jedinečný, nezmyselný, strach sám o sebe.“ (s. 30)

Eva zároveň zažíva strach z chlapčeka, ktorý predstavuje v poviedke prechodníka medzi životom a smrťou, pričom v momente, kedy sa sama ocitá v prostredí na pomedzí týchto dvoch svetov ju zasiahnu obavy z neznámej a doposiaľ nepoznanej formy bytia, ktoré jej bránia v prechode na druhú stranu:

„Volvió a tener miedo. Pero era un miedo distinto al del momento anterior. Ya no era el miedo al llanto de ‚el niño‘. Era un terror por lo extraño, por lo misterioso y desconocido de su nuevo mundo.“ (s. 31)

„Zase ju ovládol strach. Teraz to však bol iný strach ako pred chvíľou. Nebol to už strach pred plačúcim ‚chlapčekom‘. Bola to hrôza pred jej novým svetom, celkom nezvyčajným, tajomným a neznámym.“ (s. 32)

Motív strachu je v tejto poviedke zobrazený v dvoch podobách, pričom sa každá z týchto foriem dotýka iného druhu existencie. Prvotný pocit strachu je spôsobený pozemskými útrapami a pocitom úzkosti z pretrvávajúcej samoty, pričom po Evinom prechode do nadpozemského sveta prechádza do formy strachu vyvolaného obavou zo smrti a posmrtného života. Strach protagonistky zo života a smrti zároveň je možné interpretovať ako príčinu jej zaseknutia sa v limbe a teda neschopnosti vybrať si svet, v ktorom by jej existencia dosiahla pokoj a zmierenie.

Motív strachu je v poviedke *Zatrpknutosť pre troch námesačníkov* vyobrazený ako pocit charakteristický pre ľudskú existenciu. Hlavná hrdinka, ktorá postupne stráca životné funkcie,

zmysly a prestáva byť bytosťou prítomnou svojim bytím vo svete fyzickom, pociťuje strach ako jeden z posledných vnemov, čo je ešte schopná percipovať. Jej strach pramení z pocitu prázdnoty a opustenosti, pričom tento druh strachu prevláda nad obavami zo sveta nepoznaného či samotnej smrti, čím sa potvrdzuje vyobrazenie opustenosti a samoty ako najvýraznejšej obavy človeka v týchto poviedkach:

„Pero después supimos que lo único que conservaba intacto era el miedo a las distancias, el natural espanto frente al vacío.“ (s. 83)

„Potom sme sa však dozvedeli, že zo všetkého jej ostal nenarušený len strach pred dialľkami, prirodzená hrôza pred prázdnotou.“ (s. 40)

Z rozboru motívu strachu v poviedkach z tejto zbierky vyplýva, že dochádza k vyobrazovaniu strachu v troch kontextoch. Prvá interpretácia je priamo asociovaná s motívom smrti, kedy jednotlivé postavy na sklonku ich života prepadajú obavy z neznáameho a doposiaľ nepoznaného sveta, čo im bráni s ľahkosťou sa poddať ich osudu, ktorý je v danej chvíli nezvratný. Ďalšia interpretácia strachu je spojená s motívom dvojníka, ktorého náhle objavenie sa narúša štandardnú percepciu protagonistu o jeho vlastnej identite a bytí. Obe tieto interpretácie úzko súvisia s nadpozemským a nadprirodzeným svetom, ktorý svojim preniknutím do každodennej reality protagonistov vyvoláva strach z neznáameho.

Tretia a najviac prítomná interpretácia strachu v týchto poviedkach súvisí s obavami protagonistov zo samoty, prázdnoty a nepochopenia v ich skutočnom svete a teda sa jedná o pocit strachu, ktorý charakterizuje ľudské bytie a potrebu človeka po prítomnosti a porozumení iných. Prítomnosť tohto motívu v poviedkach Garcíu Márqueza je možné interpretovať aj z biografického hľadiska, nakoľko v období vzniku týchto poviedok on sám trpel depresiou a pocitom osamelosti počas svojho študentského života v Bogote.

#### 4.2.4. Motív prírody

Motív prírody v literatúre magického realizmu môže hrať dôležitú úlohu pri vytváraní prostredia, ktoré obsahuje nadprirodzené fantastické prvky. Samotná príroda sa riadi zákonmi, ktoré nepodliehajú tradičným pravidlám fungovania fyzického sveta v ktorom žijeme, čo napomáha k vytváraniu magicko-realistickeho vnímania skutočnosti. Mnohí autori vyzdvihujú vo svojich dielach charakter tradičnej latinskoamerickej prírody prepojením jej aspektov s vnímaním sveta domorodého obyvateľstva, čo pre európskeho čitateľa samo o sebe nadobúda dojem prítomnosti mýtiskej a fantastickej reality.

U Garcíu Márqueza je príroda často prostredím deja, pri ktorého opise využíva častokrát nadprirodzené a mýtiske obrazy, vďaka čomu vyzdvihuje tradičné ponímanie latinskoamerickej prírody ako pozemského raja. Príroda v Márquezovej tvorbe zvyčajne imituje povahu udalostí vytvárajúcich dejovú líniu, či myšlienky protagonistov, vďaka čomu má mnohokrát schopnosť napovedať čitateľovi charakter nadchádzajúcich udalostí.

V poviedke *Tretie zmierenie* je motív prírody prezentovaný predovšetkým prostredníctvom pachu, ktorého charakter ovplyvňuje momentálne pocity protagonistu. Spočiatku cíti závan čerstvých kvetov, ktoré v ňom vyvolávajú pocit pokoja a zmierenia vo svojej situácii. Symboliku v sebe skrývajú aj samotné druhy kvetov. Fialky sú antickým symbolom smrti a podsvetia, čo v poviedke odráža jej hlavný motív a určuje smerovanie dejovej línie, zatiaľ čo ľalie a ruže predstavujú okrem iného aj symbol čistoty, pod čím je možné chápať povahu protagonistu, ktorý prežitím života v podobe živého mŕtveho odíde na druhý svet nepoškvrnený spáchaním pozemských hriechov:

„Sintió la vecindad de la frescura en las violetas húmedas que su madre había llevado aquella mañana. La sintió en las azucenas, en las rosas. Pero toda aquella terrible realidad no le causaba ninguna inquietud; al contrario, era feliz allí, solo con su soledad.“ (s. 16)

„Zacítíl blízko seba sviežosť pokropených fialiek, čo mu v to ráno priniesla matka. Zacítíl aj sviežosť ľalií a ruží. Pritom však celá tá hrozivá skutočnosť nevyvolávala v ňom ani najmenší nepokoj; naopak, bol tam šťastný, sám so svojou samotou.“ (s. 11)

S prichádzajúcimi slnečnými lúčmi sa však pach, ktorý cíti mení na hnilobný zápach, ktorý v ňom vyvoláva pochybnosti a hrôzu, že sa jedná o zápach jeho vlastného tela. So zmenou charakteru zápachu sa teda súčasne menia aj jeho pocity a emócie:

„No. El ‚olor‘ no podía ser de su cuerpo. Hacía unos momentos estaba feliz con su muerte, porque creía estar muerto.“ (s. 18)

„Nie. Ten ‚pach‘ nemohol patriť k jeho telu. Pred chvíľou bol ešte šťastný vo svojej smrti, lebo sa nazdával, že je mŕtvy.“ (s.13)

Významný je aj samotný element tepla, ktorý má v Márquezových dielach najčastejšie schopnosť izolovať protagonistov od reálneho sveta. V poviedke *Tretie zmierenie* pod vplyvom tepla dochádza k fyzickému rozkladu tela hlavného hrdinu, vďaka čomu si postupne začína uvedomovať vlastnú smrť, čím sa zmieruje s odchodom na druhý svet. Motív prírody je v tejto poviedke navyše prítomný aj vo viacerých metaforách definujúcich fyzický stav protagonistu:

„Estaba tronchado como un árbol de veinticinco años.“ (s. 15)

„Bol vytrhnutý od koreňov ako dvadsaťpäťročný strom.“ (s. 10)

Už v úvode poviedky *Eva je vo svojej mačke* sa stretávame s motívom prírody v podobe hmyzu, ktorý metaforicky reprezentuje pozemské útrapy hlavnej hrdinky, ktoré sú spojené s jej fyzickou krásou. Hmyz navyše patrí medzi staré indické a egyptské symboly prevtelenia sa či reinkarnácie a keďže sa v závere poviedky Eva snaží prevteliť do svojej mačky, opäť dochádza k vyobrazeniu hlavného motívu poviedky a predzvesti postupu dejovej línie prostredníctvom prírodného elementu:

„No; esos insectos no eran suyos. Venían transmitiéndose de generación a generación, sosteniendo con su diminuta armadura todo el prestigio de una casta selecta, dolorosamente selecta.“ (s. 24)

„Nie, ten hmyz nepochádzal z nej. Prechádzal z generácie na generáciu a na svojom drobnom tele prenášal všetku dôstojnosť bolestne výsadnej kasty.“ (s. 26)

Ďalším významným prírodným motívom v tejto poviedke je pomaranč, ktorý Eva neprestajne túži zjesť po jej prechode do mimodimenzionálneho sveta. Pomaranč patrí v antickej gréckej mytológii medzi symboly krásy, čo umožňuje interpretáciu tohto motívu v kontexte poviedky ako túžbu protagonistky získať späť krásu, ktorá ju ťažila počas jej existencie vo fyzickom svete a o ktorú prišla po oddelení sa od jej pozemského bytia. Tejto interpretácii napovedá aj popis Eviných pocitov po tom, čo nadobudne novú podobu svojej existencie:

„Casi comenzó a sentir nostalgia por su belleza: por esa belleza que ella había desperdiciado tontamente.“ (s. 34)

„Takmer sa jej začínalo cnieť za krásou, za jej krásou, čo hlúpo premárnila.“ (s. 34)

Poviedku *Ktosi rozhadzuje tieto ruže* otvára popis prírody, ktorá vytvára prostredie dejovej línie. Krajina je vykreslená ako smutná, ponurá a chladná, pričom jej opis ústi k vyobrazeniu hrobu, v ktorom je pochovaný narátor príbehu, takže obraz prírody v tomto prípade navodzuje atmosféru a predstavuje pochmúrny charakter celej poviedky. Najvýraznejším prírodným elementom je v tejto poviedke vietor, ktorý má v Márquezovej tvorbe štandardne prepojenie so smrťou, pričom zvyčajne predstavuje prostredníka medzi svetom živých a mŕtvych. Vietor v danej poviedke predstavuje prejav prítomnosti mŕtveho narátora, prostredníctvom ktorého je schopný preniknúť do pozemského sveta a aktívne sa podieľať na jeho dianí:

„Debió pensar: ‚Es otra vez el viento‘, porque es verdad que algo crujió junto al altar y la habitación onduló un instante, como si hubiera sido removido el nivel de los recuerdos estancados en ella desde hace tanto tiempo.“ (s. 144)

„Akiste si pomyslela: ‚Zase ten viento,‘ lebo naozaj čosi zašramotilo pri oltári a izba sa na chvíľu zamihotala, ani čo by sa v nej boli rozvírili spomienky, nehybne uložené v nej už oddávna.“ (s. 83)

V poviedke *Noc bučiakov (La noche de los alcaravanes, 1950)* nadväzuje García Márquez na indiánsku mytológiu prostredníctvom symbolizmu bučiakov. Tradičným názvom pochádzajúcim z jazyka indiánskeho kmeňa pawnee sa týmto vtákom hovorilo sakuhkiriku, čo v preklade značí vtáka pozerajúceho sa na slnko. Dejová línia poviedky sa odvíja od útoku bučiakov na mužov, ktorých pripravia o zrak, pričom je poviedka zakončená obrazom týchto mužov v sede čakajúcich na slnečné lúče, čo je v danom kontexte možné interpretovať ako prenos zvieracích vlastností na človeka. Motív prírody v tejto poviedke sa teda prostredníctvom svojho symbolizmu stáva ústredným komponentom dejovej línie:

„– Todavía no. Esperemos siquiera a que el sol empiece a ardernos en la cara.“ (s. 139)

„– Ešte nie. Počkajme, kým nám slnko nezasvieti do tváre.“ (s. 92)

Motív prírody je najviac prítomný v poviedke *Monológ Izabely, keď sa v Maconde prizerala na dážď*. Už na začiatku poviedky je prítomný element dažďa, ktorý je úzko spätý s protagonistkou, v ktorej vzbudzuje úzkosť. Dážď má v poviedke deštruktívny charakter a má

ničivý vplyv nielen na samotné Macondo, ale aj na jeho obyvateľov, v ktorých vzbudzuje pocity smútku a beznádeje, pričom je možné ho vzhľadom na kresťanské vplyvy prítomné v poviedke interpretovať z biblického hľadiska ako formu božieho trestu. Podľa slov Evy Valcárcel (1997, s. 386): „Dážď, ktorý vidí Izabela monotónne padať na Macondo nezúrodňuje pôdu, ale ničí ju, rovnakým spôsobom akým ničí priestorové a časové súradnice a narúša významy reality a zapamätané domnienky.“<sup>15</sup> Špecifický vplyv ma dážď práve na hlavnú protagonistku, ktorá kvôli jeho prítomnosti stráca pojem o lineárnom čase a priestore v ktorom sa nachádza:

„No sé cuánto tiempo estuve hundida en aquel sonambulismo en que los sentidos perdieron su valor.“ (s. 181)

„Neviem, dokedy som bola posadnutá námesačníctvom, v ktorom zmysly stratili svoj pôvodný význam.“ (s. 102)

Z rozboru motívu prírody v týchto poviedkach vyplýva, že príroda má v prvotných dielach Garcíu Márqueza symbolický charakter, ktorého význam napovedá čitateľovi postupnosť dejovej línie, alebo tvorí jej zásadný element. Príroda častokrát odráža povahu pocitov protagonistov, prípadne povahu nadchádzajúcich udalostí, čím vytvára atmosféru jednotlivých poviedok. Príroda vyobrazená touto formou zároveň utvára priestor pre magicko-realistické deje, na ktorých sa v niektorých prípadoch sama pričiňuje.

---

<sup>15</sup> „La lluvia que Isabel ve caer monótonamente sobre Macondo no fertiliza la tierra sino que la destruye, de la misma manera que rompe las coordenadas espaciales y temporales, y altera los contenidos de la realidad y los presupuestos de la memoria.“

#### 4.2.5. Motív lásky

Už od počiatku tvorby Garcíu Márqueza je láska často sa opakujúcou a pravidelnou témou jeho diel. Láska u Márqueza však býva zvyčajne ťažko dosiahnuteľná či neopätovaná, pričom sa zároveň odohráva v nadprirodzených a mýtických prostrediach, ktoré majú vlastnosť prebudiť v čitateľovi pochybnosti o fungovaní reality príbehu, kvôli čomu častokrát dochádza aj k spochybneniu lásky samotnej v danom kontexte. Láska v Márquezových dielach býva niečím podmienená a vyžaduje si vynaloženie úsilia zo strany protagonistov. S tým súvisí aj časté protikladné znázornenie lásky, ktoré sa podľa slov Teresy A. Bryan (1992, s. 483) „vyobrazuje prostredníctvom veľkého odcudzenia, ktoré nie je nutne synonymom nenávisťi či nevraživosti, aj keď sú tieto javy mnohokrát prezentované ako dôsledok nekompletnej, neexistujúcej alebo neopätovanej lásky“.<sup>16</sup>

Motív lásky v počiatkovej poviedkovej tvorbe Garcíu Márqueza nepatrí medzi dominujúce či výrazné elementy. V Márquezovej tvorbe láska zvyčajne predstavuje cit povznesený nad fyzickú túžbu, ktorý má schopnosť byť hnacou, alebo naopak deštruktívnou silou v živote protagonistov. Láska v rôznych podobách býva v jednotlivých príbehoch všadeprítomná a schopná ovplyvňovať konanie či myslenie postáv aj napriek tomu, že nie je priamočiaro vyjadrená. Romantická láska je vyobrazená len v dvoch poviedkach z tejto zbierky, pričom nie je explicitne vypovedaná slovami či excentrickými činmi. Jedná sa o lásku platonickú, nerealizovateľnú a neprejavenu, na druhú stranu však citelnú, úprimnú a čistú.

V poviedke *Oči modrého psa* je prítomná platonická láska dvoch protagonistov, ktorá je limitovaná len na prostredie sna, pričom nie sú schopní ju zrealizovať vo svete skutočnom. Motív sna zohráva dôležitú úlohu vo výklade druhu lásky vyobrazenej v poviedke, nakoľko má samotný sen v tomto prípade metaforický charakter, ktorý vyzdvihuje idealistickú a nenaplnenú povahu daného milostného vzťahu. Ani v jednom momente poviedky nie je láska medzi protagonistami explicitne vyjadrená, z ich reakcií však jasne vyplýva, že sú si obaja plne vedomí svojich vzájomných citov. Neschopnosť zrealizovať túto lásku v skutočnom svete vzbudzuje u oboch postáv frustráciu, pocity osamelosti a nepochopenia:

---

<sup>16</sup> „...que se manifiesta en una gran enajenación que no es necesariamente sinónima del odio ni del rencor aunque muchas veces sí se presentan éstos como resultado de un amor incompleto, inexistente, o no correspondido.“

„Su vida estaba dedicada a encontrarme en la realidad, al través de esa frase identificadora: ‚Ojos de perro azul‘. Y en la calle, iba diciendo en voz alta, que era una manera de decirle a la única persona que habría podido entenderla.“ (s. 106)

„Celý život venovala tomu, aby ma stretla v skutočnosti na základe príznačných slov: ‚Oči modrého psa,‘ potvrdzujúcich jej totožnosť. Na ulici vavela nahlas, čo bol jediný spôsob, ako osloviť jedinú osobu, ktorá ju mohla pochopiť.“ (s. 54)

V poviedke *Žena, čo prichádzala o šiestej* sa dostáva do kontrastu vyobrazenie fyzickej a platonickej lásky. Hlavná hrdinka sa živí prostitúciou, kvôli čomu zažíva nepríjemné zaobchádzanie zo strany mužov, ktoré ju vedie až k spáchaniu zločinu, čo vyobrazuje negatívny aspekt fyzickej podoby lásky. Opakom tejto lásky je platonický cit Josého voči kráľovnej, ktorý je čistý, nezištný a idealistický aj napriek jej sarkastickej povahe a protivnému chovaniu. Zatiaľ čo kráľovná nie je schopná opäťovať Josému city aj keď tuší jeho náklonnosť voči nej, jeho láska ostáva nemenná a teda je možné ju chápať ako nedosiahnuteľný platonický sen, ktorého sa však nehodlá vzdať ani napriek okolnostiam:

„ – Quiero verte contenta – repitió. Se detuvo bruscamente, volviéndose hacia donde estaba la mujer –. ¿Tú sabes que te quiero mucho?“ (s. 118)

„ – Chcem, aby si bola spokojná, – opakoval. Odrazu sa zháčil a zahľadel na ženu. – Vieš že ťa mám veľmi rád?“ (s. 62)

V oboch poviedkach je vyobrazená láska v platonickej a nedosiahnuteľnej podobe. Zatiaľ čo v prvej z poviedok sa jedná o lásku vzájomne opätovanú, existuje len vo svete snov a teda sa dá chápať ako vysnívaný ideál nerealizovateľný vo svete fyzickom, čo vedie oboch protagonistov k pocitu osamelosti a nepochopenia. V druhej poviedke sa stretávame s jednostrannou láskou, pričom k idealizácii dochádza zo strany protagonistu voči žene, ku ktorej prechováva cit a ktorá aj napriek svojej povahe a spoločenskému postaveniu pre neho predstavuje nedosiahnuteľný ideál lásky. Motív lásky v týchto dvoch poviedkach je teda možné interpretovať rovnakým spôsobom aj napriek jeho rozdielnym stvárneniam.



## 5. Kronika vopred ohlásenej smrti

### 5.1. Novela Kronika vopred ohlásenej smrti

*Kronika vopred ohlásenej smrti* je novela Gabriela Garcíu Márqueza publikovaná v roku 1981. Novela vychádza zo skutočného zločinu spáchaného v roku 1951 v malého kolumbijskeho mestečka Sucre, ktorý inšpiroval ústredný motív novely. Aj napriek svojmu krátkemu rozsahu bola novela zaradená literárnymi kritikmi do zoznamu 100 najlepších románov 20. storočia napísaných v španielčine, zverejnenom v španielskom denníku *El Mundo*.

Dejová línia novely je veľmi jednoduchá. Každý obyvateľ malého mestečka vie, že dôjde k vražde Santiaga Nasara, pričom všetci poznajú aj jeho vrahov, dvojčatá Pedra a Pabla, ktorí sa svojimi prípravami na spáchanie skutku netaja, nakoľko ho pokladajú za povinnosť, čo pomstí zneuctenú počesnosť ich sestry. Jediný kto si nie je vedomý svojho osudu je samotný Santiago, ktorý zomiera v nepochopení celej situácie, vďaka čomu sa novela končí nezodpovedanou otázkou, či bolo obvinenie Santiaga zo zneuctenia Ángely Vicariovej skutočne právoplatné.

Novela obsahuje prvky žurnalistického žánru, nakoľko sa jedná o snahu rozprávača retrospektívne zrekonštruovať daný čin, prostredníctvom rôznych svedectiev, listov, či vlastnej pamäte. Tento naratívny štýl zároveň podáva čitateľovi príbeh z viacerých perspektív, čo umožňuje niekoľko interpretácii jednotlivých udalostí. Keďže hlavným motívom novely je rekonštrukcia zločinu, rozprávač zároveň prechádza do úlohy jeho vyšetrovateľa, čím sú v novele jasne viditeľné prvky detektívneho žánru. Magický realizmus je v novele prítomný prostredníctvom občasných fantastických javov implementovaných do deja odohrávajúceho sa v každodennej realite postáv.

## 5.2. Formálna stránka novely *Kronika vopred ohlásenej smrti*

Novela *Kronika vopred ohlásenej smrti* bola napísaná v druhej polovici Márquezovej kariéry a to vyše 10 rokov po celosvetovom úspechu románu *Sto rokov samoty*. Ako sa dá predpokladať, jeho špecifický literárny štýl bol v tomto období už plne rozvinutý a dokázal ho prirodzene aplikovať do svojich diel, aj napriek ich rozličnému charakteru. Jednotlivé prvky charakterizujúce Márquezov štýl, ktoré nachádzame samostatne či nie kompletne kombinované v jeho poviedkach, je v jeho románovej tvorbe teda už možné nájsť vzájomne prepojené.

Z hľadiska rozprávača dochádza v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* k atypickej hre s čitateľom. García Márquez využíva rozprávača v prvej osobe, ktorý po vyše 20 rokoch rozpráva okolnosti príbehu Santiaga Nasara, pričom sám tvorí sekundárnu postavu príbehu, ktorej sa však udalosti spojené so zločinom netýkajú. Narátor je priamo asociovaný s protagonistami príbehu, pričom sa príbeh snaží vylíčiť aj z hľadiska ich perspektívy, rovnako ako aj z perspektívy vyšetrojúceho sudcu, čo v čitateľovi vzbudzuje dojem kompletnej znalosti narátora o danom zločine. Aj napriek tejto domnejšej objektívite sa však jedná o rozprávanie z pohľadu prvej osoby a zároveň rozprávač vo svojom vyšetrovaní nenachádza dôkaz o nevine Santiaga Nasara, ani keď ju jeho perspektíva výrazne naznačuje. Identita samotného rozprávača pritom ostáva utajená, čím sa jedná o jedinú postavu príbehu, o ktorej nemáme dostatok informácií.

Rovnako ako v Márquezových prvotných poviedkach, v tejto novele dochádza prostredníctvom naratívnej techniky rozprávača k prelínaniu objektívneho a subjektívneho vykreslenia udalostí. V daných poviedkach je však toto prelínanie spojené s vyobrazením vnútorného prežívania postáv v protiklade so svetom, ktorý ich obklopuje, zatiaľ čo v novele slúži prelínanie perspektív na hru s čitateľom, ktorá je schopná ovplyvniť jeho vnímanie dejovej línie, predovšetkým okolností samotného zločinu. Naratívna technika novely si teda, na rozdiel od Márquezových prvotných poviedok, vyžaduje aktívneho čitateľa, ktorý sa zamýšľa nad objektívnosťou jednotlivých perspektív a ich dopadom na celkové vykreslenie skutku narátorom, vďaka čomu je vidieť posun Márquezovho naratívneho štýlu na vyššiu úroveň.

V novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* Márquez plne využíva krátke a stručné dialógy v rozhovoroch postáv, ktoré v tomto prípade neslúžia len na zdynamizovanie samotného textu, ako to bolo v jeho prvotných poviedkach, ale aj na upevnenie dôveryhodnosti čitateľa voči narátorovi. V novele sa totiž narátor pokúša zrekonštruovať daný zločin prostredníctvom vlastných spomienok a reprodukcie spomienok protagonistov novely, čo

znamená, že ak by boli tieto reprodukované myšlienky príliš rozsiahle a detailné, čitateľ by mohol nadobudnúť dojem, že sú prikreslené rozprávačom. V pasáži opisu blížiacej sa smrti Santiaga Nasara zároveň autor využíva množstvo krátkych zvolacích viet, ktoré slúžia na podtrhnutie pocitov strachu, zhrozenia a prekvapenia u protagonistov z nadchádzajúcich udalostí, pričom má značné množstvo tohto typu viet zároveň funkciu hyperbolizovať dané dejy, vďaka čomu sa dá novela interpretovať aj z absurdného, či magicko-realistického hľadiska. Využitie krátkych a stručných dialógov postáv má teda v románe širšie využitie, ako malo v Márquezovej prvotnej poviedkovej tvorbe.

V novele nachádzame aj prítomnosť absurdného a čierneho humoru, typického pre Márquezov naratívny štýl, a to na pozadí tragického vyličenia spáchaného zločinu. Humorný aspekt aplikuje García Márquez predovšetkým v najviac vyhrotených situáciách súvisiacich so smrťou a tragédiou, čím podčiarkuje absurditu ich uskutočnenia. Čierny humor je najviac prítomný pri vyobrazení scény samotnej smrti Santiaga Nasara, čím podtrháva nezmyselnosť okolností daného činu. Ako vysvetľuje vo svojej knihe Maria Davis (2013, s. 225): „Rovnakým spôsobom, smrť a autopsia Santiaga Nasara nie sú opísané ako činy urodzené či vyzdvihoané, ale ako dve groteskné epizódy čo narúšajú koncept spravodlivosti prezentovaný v románe.“<sup>17</sup>

Dej novely je situovaný do malomestského prostredia kolumbijského mestečka Sucre, čo predstavuje štandardný druh prostredia prítomný v Márquezovej tvorbe. Na rozdiel od jeho prvotných poviedok, kde slúžilo mestské prostredie predovšetkým ako realistický element dejovej línie, je v tejto novele možné ho priamo asociovať s jeho sociálno-kultúrnymi motívmi. Využitie malomestského prostredia totiž umožňuje Márquezovi implementovať do novely charakteristiku a povahu spoločnosti, ktorá slúži na nepriamu kritiku jej základných aspektov. V novele je vykreslená matriarchálna, avšak zároveň mačistická spoločnosť, pričom rodinná česť a ženská počestnosť predstavujú jej najvyššie hodnoty, ktoré je v nutnom prípade možné brániť aj s použitím násilia, čo dospeje až k samotnej vražde. Je teda viditeľné, že využitie daného typu prostredia disponuje v novele hlbším významom a má širšiu spojitosť s dejovou líniou, ako v Márquezových prvotných poviedkach.

Vyobrazovanie fantastických a nadprirodzených javov v tejto novele nie je tak explicitné ako pri Márquezových prvotných poviedkach, v ktorých tieto prvky tvoria súčasť každodennej reality, alebo dochádza k prelínaniu reálneho a nadpozemského sveta. V novele sa rozprávač snaží o vykreslenie jednotlivých udalostí čo naj dôveryhodnejším spôsobom

---

<sup>17</sup> „De la misma manera, la muerte y la autopsia de Santiago Nasar no estan descritas como actos nobles y elevados, sino coma dos episodios grotescos para subvertir el absurdo concepto de justicia que se presenta en la novela.“

a preto by výrazná prítomnosť fantastických javov mohla vzbudzovať u čitateľa známky nedôveryhodnosti. Fantastická stránka novely je teda najviac prítomná vďaka využitiu zveličujúcej naratívnej techniky a hyperbolizovanému opisu udalostí, ktorá v čitateľovi evokuje nadnesenosť celého príbehu. Zároveň sa v novele vyskytujú občasné elementy nadprirodzeného charakteru, ako napríklad postava Plácidy Linerovej, ktorá má schopnosť vykladať sny, alebo pach Santiaga Nasara, ktorý po jeho smrti ostal prítomný v celom meste, obzvlášť uchytený na bratoch Vicariových. Je teda zrejmé, že prvky spojené s magicko-realistickým vnímaním sveta sa v novele nachádzajú, ale nevytvárajú prostredie dejovej línie ani jeho ústredné motívy.

Z časového hľadiska je základnou časovou líniou retrospektívne rekonštruovanie zločinu narátorom o 27 rokov neskôr. V prípade samotného zločinu dochádza k presnému časovému vymedzeniu, ktoré je pravdepodobne kratšie než 24 hodín. Dej sa odohráva od nedeľného rána v deň svadby, až po pondelkové ráno, kedy dochádza k vražde Santiaga Nasara. Do deja však zasahujú svedectvá protagonistov uskutočnené niektoré 23 a niektoré 27 rokov po spáchaní zločinu, pitva uskutočnená v pondelkové poobedie po Santiagovej smrti a rôzne spomienky narátora špecifikujúce jednotlivé momenty. Ako vysvetľuje vo svojom článku Irene Vladikin-Guiteva (2006): „Dochádza tiež k sérii voľných posunov v naratívnom čase: dozadu a napred v minulosti, prítomnosti a budúcnosti.“<sup>18</sup> Čitateľ je zároveň od začiatku oboznámený o čine, ktorý bude spáchaný, pričom sa všetky ostatné udalosti vracajú k danému skutku, čím je možné čas v tomto románe chápať cyklicky. Rovnako ako v mnohých Márquezových prvotných poviedkach dochádza k retrospektívnemu vyobrazovaniu deja, ktorého celistvosť je prerušovaná, v tomto prípade k tomu dochádza rozhovormi s protagonistami niekoľko rokov po uskutočnení daných udalostí.

Na základe rozboru základných literárnych techník v tejto novele je teda viditeľné, že v období vzniku novely *Kronika vopred ohlásenej smrti* si už García Márquez plne osvojil jednotlivé literárne techniky, s ktorými zbežne experimentoval v jeho rannej poviedkovej tvorbe a dokázal ich kompletne a prirodzeným spôsobom skombinovať, čím vytvoril svoj príznačný naratívny štýl.

---

<sup>18</sup> „Suceden también una serie de traslaciones libres del tiempo narrativo: atrás y adelante en el pasado, presente y futuro.“

### 5.3. Motívy v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti*

#### 5.3.1. Motív sna

Motív sna v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* otvára dej celej novely a predstavuje predzvesť nadechádzajúcich udalostí, ktorá ostala v situácii, kedy sa odohrala nepovšimnutá. Novela začína spomienkou narátora a Plácidy Linerovej na prebudenie Santiaga Nasara v jeho osudné ráno zo sna, v ktorom sa prediera lesom fikusov počas mrholenia, pričom mal pri prebudení pocit, že je pokrytý vtáčim trusom. Samotný Santiago tomuto snu však nevenoval hlbšiu pozornosť, rovnako, ako v ňom nevidela zlé znamenie vykladačka snov Plácida. Aj napriek tomu je však možné tento sen interpretovať ako varovanie Santiaga Nasara pred smrťou, ktorá ho čaká.

Sny, v ktorých sa objavujú stromy bývajú mnohoznačné, no najčastejšie ich spája všeobecná interpretácia, ktorá má spirituálny význam a predstavuje osobný rozvoj. Ako bolo viditeľné už u Márquezových poviedok, život a smrť v jeho tvorbe predstavujú dve fázy jedného cyklu, pričom smrťou človek dosahuje novú formu existencie a v tomto ponímaní by sa osobnostný rozvoj, ktorý značí Santiagov sen so stromami dal interpretovať ako indikácia jeho prechodu do tejto vyššej formy existencie, čo by teda značilo predzvesť jeho samotnej smrti. V sne zároveň mrholilo a keďže typická interpretácia dažďa v sne značí začiatok novej životnej etapy človeka, potvrdzuje sa tým uvedená teória o prechode Santiaga na druhý svet.

V novele je spomenutý aj sen, čo sa Santiagovi sníval týždeň pred smrťou, o jeho lete v staniolovom lietadle pomedzi mandľovníky, do ktorých nenarazil. Ani v tomto sne Plácida nevidela varovné znamenie, avšak interpretácia letu lietadlom v sne tradične značí životnú zmenu, čo je znova možné asociovať s predošlými interpretáciami, ktoré predpovedajú Santiagovu smrť v osudné ráno. Využitie tohto motívu v sne sa však dá spojiť aj s biografickým aspektom života Garcíu Márqueza, ktorý sa netajil strachom z lietadiel, o ktorom v roku 1980 dokonca publikoval článok v denníku *El País*, pričom úvodná veta tohto článku znie: „Jediný strach, ktorý my, Latinskoameričania priznáme bez hanby a dokonca s istým mačistickým sebedomím je strach z lietadiel.“<sup>19</sup> (García Márquez, 1980)

Motív sna v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* na rozdiel od Márquezových prvotných poviedok už nepredstavuje prostredie, v ktorom sa odohrávajú určité udalosti dejovej línie, alebo prostredie, do ktorého protagonisti prechádzajú na sklonku ich života. Stále je však

---

<sup>19</sup> „El único miedo que los latinos confesamos sin vergüenza, y hasta con un cierto orgullo machista, es el miedo al avión.“

možné hovoriť o motíve sna, ktorý predstavuje prechodný element medzi životom a smrťou, nakoľko je možné interpretovať povahu Santiagových snov ako predzvesť nadchádzajúcich udalostí, vďaka ktorým následne prechádza na novú úroveň svojho bytia. Sen v novele zároveň reprezentuje jeden z mála fantastických prvkov, vďaka ktorým je možné novelu chápať aj z typickej Márquezovej magicko-realistickej perspektívy.

Zatiaľ čo v prvotnej poviedkovej tvorbe vytváral sen len dejové prostredie, v ktorom sa odohrávali príslušné udalosti, v danej novele predstavuje sen uvedenie do dejovej línie, ktoré svojou interpretáciou vyobrazuje nadchádzajúce udalosti, čím sa jedná o zásah do života protagonistov v reálnom svete a zároveň sen spĺňa funkciu elementu, ktorý vopred ohlasuje Santiagovu smrť. Jediná z analyzovaných úvodných poviedok Márquezovej tvorby, v ktorej vidíme priamy dopad sna na fyzický svet postáv je poviedka *Oči modrého psa*. V novele je teda možné vidieť hlbšie prepojenie motívu sna s fyzickou realitou a životom postáv než v poviedkach, v ktorých sen naznačoval skôr vzdialenie sa protagonistov od reality, ktoré najčastejšie ústilo v smrť.

### 5.3.2. Motív smrti

Motív smrti je ústredným motívom novely, od ktorého sa odvíja celá dejová línia. Prítomnosť tohto motívu v novele vyplýva už z jej samotného názvu, pričom obeť, ktorú smrť zasahuje, rovnako, ako aj násilný aspekt samotného činu sú čitateľovi vyobrazené už v úvodnej vete novely. Na rozdiel od prvotnej poviedkovej tvorby Garcíu Márqueza, sa smrť v tejto novele nespája s vyobrazením nepoznanej formy ľudskej existencie, ani s individuálnym zážitkom jedinca pri prechode na druhý svet, jedná sa o čin spáchaný na protagonistovi, ktorý súvisí so spoločenskými okolnosťami v reálnom fyzickom svete.

Smrť Santiaga Nasara v novele predstavuje násilný skutok spáchaný bratmi Vicariovými, ktorých cieľom bolo pomstiť poškrvnenú česť ich sestry a teda aj celej rodiny. Samotní bratia však nevnímali tento čin ako pomstu, ktorú túžili spáchať, práve naopak – uskutočnenie danej vraždy s účelom brániť česť vlastnej rodiny vnímali ako spoločenskú povinnosť vyplývajúcu z úlohy mužskej figúry. Toto vnímanie bratov Vicariových poukazuje na priame prepojenie motívu smrti so sociálnym kontextom, v ktorom je smrť vnímaná ako očakávaný spôsob odplaty za znehodnotenie rodinnej cti. Dochádza teda ku satirickej kritike spoločnosti, v ktorej je vďaka mačistickému pohľadu na svet v spojení s glorifikovaním konceptu cti ospravedlniteľný aj zločin zabíjania, ako vysvetľujú aj samotní bratia v novele:

„ – Lo matamos a conciencia – dijo Pedro Vicario –, pero somos inocentes. – Tal vez ante Dios – dijo el padre Amador. – Ante Dios y ante los hombres – dijo Pablo Vicario –. Fue un asunto de honor.“ (Márquez, G.G., 2018b, s. 60) <sup>20</sup>

„ – Zabili sme ho síce vedome, – prehovoril Pedro Vicario, – ale sme nevinní. – Možno pred bohom, – usúdil otec Amador. – Pred bohom i pred ľuďmi, – vyhlásil Pablo Vicario. – Bola to otázka cti.“ (Márquez, G.G., 1984, s. 41) <sup>21</sup>

Ďalším charakteristickým znakom motívu smrti v tejto novele je jeho osudovosť. Aj napriek tomu, že bola vražda Santiaga ohlásená samotnými bratmi Vicariovými takmer celému mestu, nikto nedokázal tomuto činu včas zabrániť, pričom dané dejové okolnosti zohrali v prospech jeho uskutočnenia. Isabel Abellán Chuecos (2016, s. 320) vo svojej práci prirovnáva

---

<sup>20</sup> Všetky nasledujúce citácie sú tiež z edície Márquez, G. G. (2018b). *Crónica de una muerte anunciada (Contemporánea) (Spanish Edition)* (001 ed.). DEBOLSILLO.

<sup>21</sup> Všetky nasledujúce citácie sú tiež z edície Márquez, G. G. (1984). *Kronika vopred ohlásenej smrti (Slovak Edition)*. Smena, SÚV SZM.

Santiagov nezvratný osud k osudom protagonistov tradičných antických gréckych tragédií: „V smrti Santiaga Nasara rovnako, ako v klasickej tragédii, je daná fatalita.“<sup>22</sup> Tento znak danej smrti je možné asociovať s vyobrazením motívu smrti v prvotných Márquezových poviedkach, nakoľko aj v nich predstavuje smrť osud protagonistov, ktorému sa nedokážu vyhnúť a neostáva im iné než sa mu podvoliť:

„Nadie podía entender tantas coincidencias funestas. El juez instructor que vino de Riohacha debió sentir las sin atravesar a admitirlas, pues su interés de darles una explicación racional era evidente en el sumario.“ (s. 18)

„Nikto nepochopil toľkú zhodu neblahých okolností. Vyšetrujúci sudca z Riohache ich musel tušiť, no neodvážil sa ich pripustiť, lebo jeho záujem podať uvážené vysvetlenie sa očividne sústredil na celkové zhrnutie v protokole.“ (s. 15)

Zatiaľ čo v Márquezových prvotných poviedkach predstavoval motív smrti istú formu úniku z reality, ktorý častokrát slúžil ako východisková situácia protagonistov z útrap ich pozemského života, v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* dochádza k smrti hlavného hrdinu bez jeho uvedomenia si, či pochopenia celej situácie. Na rozdiel od spomínaných poviedok, v ktorých bola smrť vnímaná predovšetkým zo subjektívneho hľadiska prostredníctvom popisov pocitov protagonistu, ktorý ju prežíval, je opis smrti v tejto novele podaný z uhla pohľadu narátora, pričom sa jedná o naturalistické a značne hyperbolizované vykreslenie danej udalosti. Táto hyperbola zároveň napomáha k utváraniu magicko-realistického aspektu novely:

„Santiago Nasar se torció con los brazos cruzados sobre el vientre después de la tercera cuchillada, soltó un quejido de becerro, y trató de darles la espalda. Pablo Vicario, que estaba a su izquierda con el cuchillo curvo, le asestó entonces la única cuchillada en el lomo, y un chorro de sangre a alta presión le empapó la camisa.“ (s. 134)

„Santiago Nasar sa po treťom bodnutí zohol s rukami skríženými na bruchu, prenikavo zreval ako býček a chcel sa im obrátiť chrbtom. Pablo Vicario, ktorý stál zľava so zakriveným nožom, ho len raz pichol do bedier, načo vyrazil prameň krvi a zmáčal mu košeľu.“ (s. 89)

V tomto kontexte je nutné dodať, že nakoľko je motív smrti v daných poviedkach vyjadrený zo subjektívneho a prevažne spirituálneho hľadiska, rovnako je vyobrazený aj jej dopad. Smrť zvyčajne predstavuje osobnú skúsenosť protagonistu, pričom hlbšie nezasahuje do chodu reálneho sveta, v ktorom sa protagonista pred svojou smrťou pohybuje. V žiadnej

---

<sup>22</sup> „En la muerte de Santiago Nasar, como en la tragedia clásica, se da la fatalidad.“



z poviedok nie je vyobrazený dopad smrti hlavného hrdinu na jeho okolie, či samotný svet živých. Smrť Santiaga Nasara má naopak široký dopad na osudy všetkých obyvateľov mestečka Sucre, od jeho najbližších, cez bratov Vicariových, ktorí skončia odsúdení, až po samotného rozprávača, v ktorom tento čin vzbudí potrebu ho po rokoch zdokumentovať. V novele je už teda značne viditeľné nie len vyobrazenie smrti ako hlavného motívu, ale aj jej hlboké prepojenie so skutočným svetom, jeho protagonistami aj ostatnými motívmi novely, čím dochádza k výraznejšiemu zakomponovaniu tohto motívu do samotnej dejovej línie:

„Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común.“ (s. 111)

„Po celé tie roky sme nemohli rozprávať o ničom inom. Naše každodenné konanie, dovtedy ovládané toľkými zabehanými návykmi, zrazu začala ohrozovať tá istá spoločná stiesnenosť.“ (s. 75)

Čo spája vyobrazenie motívu smrti v Márquezových prvotných poviedkach s motívom smrti vyobrazenom v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* je práve jeho cyklické vnímanie. Zatiaľ čo u poviedok dochádza k cyklickému vyobrazeniu smrti z hľadiska kolobehu ľudskej existencie vo svete, v danej novele je toto cyklické vnímanie spojené s dejovou líniou, pretože všetky dejové udalosti sa odvíjajú od alebo vracajú k smrti Santiaga Nasara. V poviedkach zvyčajne dochádza k prelínaniu smrti a fyzického sveta prostredníctvom motívu sna, čo v tejto novele ostáva čiastočne prítomným elementom, nakoľko je sen Santiaga Nasara možné interpretovať ako predzvesť jeho smrti, ako tomu nasvedčuje rozbor motívu sna v predošlej kapitole.

Na základe rozboru motívu sna v tejto novele je teda možné vidieť, že aj vo svojej neskoršej tvorbe Márquez ostáva verný vyobrazeniu smrti ako hlavného motívu, pričom naďalej využíva jeho prepojenie s motívom sna, prostredníctvom ktorého dochádza k prieniku smrti do reálneho sveta. Na rozdiel od jeho poviedkovej tvorby však dochádza k vyobrazeniu smrti ako násilného činu, ktorý je možné priamo asociovať so sociálnym kontextom, čo umožňuje Márquezovi zakomponovať do novely nepriamu kritiku spoločnosti, čím sú v novele viditeľné jej značné realistické črty. Zároveň však v novele ostáva zachované aj tradičné Márquezovo magicko-realistické vyobrazenie prítomné už od jeho počiatočnej poviedkovej tvorby a to vďaka využitiu hyperbolizovaných opisov danej smrti a jej osudovému charakteru, ktorý bol prítomný práve v autorových prvotných dielach.

### 5.3.3. Motív strachu

V novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* je vyobrazený aj motív strachu, typický pre mnohé diela z tvorby Garcíu Márqueza. Tradičné spojenie motívu strachu s motívom smrti je prítomné aj v tejto novele, nie je však priamo asociované s hlavným protagonistom, ako to zvyčajne býva v Márquezovej prvotnej poviedkovej tvorbe. Na základe literárnej teórie bližšie rozobranej v predchádzajúcich kapitolách, ktorá hovorí o motíve strachu ako o jednom z významných motívov charakteristických pre fantastickú literatúru by sa dalo predpokladať, že je možné motív strachu v tejto novele asociovať s ostatnými elementami utvárajúcimi jeho magicko-realistický charakter. V skutočnosti je však vyobrazenie strachu v novele spojené výhradne s realistickými udalosťami v živote postáv a preto nie je možné vnímať ho ako prvok, ktorý vytvára magicko-realistické prostredie.

Motív strachu nie je v novele asociovaný so samotným Santiagom Nasarom, nakoľko až do momentu, v ktorom dochádza k jeho smrti netuší o tom, že k danému incidentu dôjde. V priebehu samotnej vraždy zároveň Santiago na základe opisu bratov Vicariových nepôsobí, že by zažíval pocit strachu, zažíva skôr pocit zmätenia prameniáci z nepochopenia celej situácie, pričom s týmto pocitom následne aj zomiera:

„Coincidió en que su actitud no era tanto de miedo como de turbación.“ (s. 130)

„Tvrdil, že Santiagovo správanie nevyplývalo zo strachu, ale skôr z rozpakov.“ (s. 87)

Element strachu je najviac prítomný práve u bratov Vicariových pred uskutočnením danej vraždy. Tým, že pre nich skutok, ktorý sa chystajú spáchať, predstavuje skôr povinnosť, ktorú je nutné vykonať ako pomstu za poškvrenú česť ich sestry a teda aj celej rodiny, je tento čin proti ich prirodzenému charakteru. Ako naznačuje vo svojej práci Isabel Abellán Chuecos (2016, s. 318): „V skutočnosti susedia Santiaga Nasara potvrdili, že keď dvojčatá neustále oznamovali, že zabijú Santiaga Nasara, zdalo sa, že to robili skôr preto, aby ich niekto odhovoril než preto, že skutočne chceli spáchať zločin.“<sup>23</sup> Ich konanie je teda podmienené strachom zo spáchania vraždy, o ktorej predpokladajú, že si ju od nich vyžaduje spoločenská konvencia a ku ktorej ich predurčil osud:

---

<sup>23</sup> „De hecho, los vecinos de Santiago Nasar aseguraban que cuando los gemelos no paraban de advertir que iban a matar a Santiago, más parecía que lo hicieran para que alguien los disuadiera que porque realmente quisieran acometer el crimen.“

„Los primeros clientes eran escasos, pero veintidós personas declararon haber oído cuanto dijeron, y todas coincidían en la impresión de que lo habían dicho con el único propósito de que los oyeran.“ (s. 62)

„Prvých zákazníkov bolo veľa, ale dvadsaťdva osôb vyhlásilo, že počuli, čo bratia hovorili, a všetci mali ten istý dojem, že to vraveli s jedným zámerom: aby sa to vedelo.“ (s. 43)

V novele sa stretávame aj s pocitom strachu z osamelosti, ktorý sa spočiatku aj v tomto prípade viaže na spoločenskú konvenciu. V úvodných pasážach novely je prítomný strach rodiny Angely Vicariovej o nedostatočný záujem mužov o jej ruku, ktorý súdia na základe jej fyzických a osobnostných vlastností. Táto obava sa v priebehu novely prenesie na samotnú Angelu, ktorá sa snaží skryť stratenú počesť v obave, že príde o budúceho ženícha, k čomu napokon situácia vyústí. Následne Angela prežije život v osamelosti a zabudnutí, v dôsledku ktorej pravidelne píše listy Bayardovi San Románovi, pričom sa nikdy nedočká odpovede, avšak naivne verí, že Bayardo jej listy číta, prostredníctvom čoho si odmieta priznať osamelý osud, ktorý ju postihol. V tomto momente sa strach z pocitu osamelosti už premieňa do individuálneho vnímania a prežívania konkrétnej postavy:

„En ocasiones, cansada de llorar, se burlaba de su propia locura. Seis veces cambiaron la empleada del correo, y seis veces consiguió su complicidad. Lo único que no se le ocurrió fue renunciar. Sin embargo, él parecía insensible a su delirio: era como escribirle a nadie.“ (s. 109)

„Prihodilo sa i to, že vysilená plačom sa vysmievala zo svojej bláznivosti. Za tie roky šesť ráz vymenili úradníčku na pošte a šesť ráz dosiahla, že jej pomáhala. No nikdy sa jej nepodarilo vzdať sa písania. On však bol akoby necitlivý k jej šialenstvu: bolo to, akoby písala nikomu.“ (s. 72)

Na rozdiel od prvotných Márquezových poviedok, motív strachu v tejto novele nie je vyobrazený v podobe strachu z priebehu samotnej smrti či strachu z prechodu do vyššej formy existencie. Jedná sa o strach týkajúci sa výhradne pozemských udalostí prameniacych z okolností protagonistov. Najviac prítomný je v novele strach, ktorý je spojený s nesplnenými očakávaniami kladenými spoločnosťou na jednotlivé postavy, pričom v ich splnení dané postavy zlyhávajú. Opäť je teda možné nadviazať na sociálno-kritický aspekt novely. K najviac podobnému vyobrazeniu motívu strachu v tejto novele v porovnaní s Márquezovými poviedkami dochádza prostredníctvom zobrazenia strachu z osamelosti a opustenosti v zmysle

individuálneho prežívania, ktoré vidíme u Angely Vicariovej rovnako, ako u postáv z poviedok zo zbierky *Oči modrého psa*.

#### 5.3.4. Motív prírody

Motív prírody sa v tejto novele objavuje v zriedkavých prípadoch, jeho funkcia však ostáva rovnaká, ako v prípade Márquezových prvotných poviedok. Príroda má častokrát schopnosť dotvárať atmosféru dejovej línie, pričom jej charakter mnohokrát predpovedá povahu nadchádzajúcich udalostí. Príroda má teda opäť symbolickú funkciu.

Už v úvode novely dochádza k opisu počasia v ráno, kedy došlo k smrti Santiaga Nasara. Väčšina protagonistov si na počasie z daného rána spomína ako na ponuré a nepríjemné, pričom je jeho zásadným elementom dážď, ktorý videl Santiago Nasar aj vo svojom sne z predošlej noci, čo len nasvedčuje vyobrazeniu predvídavého charakteru ako motívu sna, tak aj motívu prírody:

„Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño.“ (s. 10)

„Lenže väčšina tvrdila, že počasie bolo pochmúrne, olovená obloha visela až nad zemou, stojaté vody odporne zapáchali a vo chvíli vraždy sa trúsil drobný dážď ako vtedy v lese, o ktorom sa Santiagovi Nasarovi snívало.“ (s. 10)

Najvýraznejší prejav motívu prírody je v novele viditeľný v podobe zápachu, ku ktorému dochádza po vražde Santiaga Nasara. Zápach je definovaný ako charakteristický pre samotného Santiaga a najviac je prítomný u bratov Vicariových, aj keď rozprávač opisuje, že je zápachom presiaknuté celé mestečko Sucre. Zápach je možné si v tomto kontexte asociovať s pocitom viny. Bratia Vicarioví, ktorí sa samotnej vraždy dopustili, cítia zápach a teda pocit viny najintenzívnejšie, zatiaľ čo ostatní obyvatelia mestečka ho cítia všade okolo seba, pretože aj napriek tomu, že sa nikto z nich vraždy nedopustil, všetci o nej boli informovaní dostatočne včas a nikto z nich nebol schopný danej udalosti zabrániť, čím sa na všetkých automaticky podpisuje pocit spoluviny. Element zápachu s rovnakou symbolikou je najviac známy zo Shakespeareovej tragédie *Macbeth*, je teda možné, že sa Márquez inšpiroval práve týmto dielom:

„Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día.“ (s. 92)

„V ten deň všetko razilo Santiagom Nasarom.“ (s. 61)

Z rozboru motívu prírody v tejto novele vyplýva, že jej funkcia ostáva oproti jej vyobrazeniu v prvotných Márquezových poviedkach nezmenená. Príroda aj naďalej predstavuje prvok, ktorý má schopnosť predvídať charakter nadchádzajúcich udalostí, alebo

vystihovať atmosféru dejového prostredia na základe pocitov postáv či práve sa odohrávajúcich dejov.

### 5.3.5. Motív lásky

Podobne ako aj ostatné motívy je motív romantickej lásky v tejto novele asociovaný predovšetkým so spoločenskou konvenciou, v protiklade s prvotnými Márquezovými poviedkami, kde je láska vyobrazená z hľadiska citového prežívania postáv, pričom sa jedná o cit čistý a nezištný. Láska v novele naopak predstavuje spoločenskú konvenciu, ktorá je vyžadovaná od jednotlivých protagonistov a v prípade zlyhania v splnení týchto očakávaní dochádza k ich odsúdeniu v očiach okolitého sveta. Aj napriek značnej prevahe tohto prototypu lásky v novele sa stretávame aj s náznakmi lásky úprimnej, tá je však vyjadrená len okrajovo a nie je jej venovaná patričná pozornosť.

V novele je výrazný spoločenský dôraz kladený na inštitúciu manželstva, ktorá je vyzdvihovaná predovšetkým z materiálnych a povrchných hodnotových dôvodov, pričom samotný cit lásky je v manželstve pokladaný za nedôležitý, priam neuskutočniteľný. Manželstvo je navyše pokladané za zväzok, ktorý sa uskutočňuje medzi ľuďmi z rovnakej spoločenskej vrstvy, na čo je v novele niekoľkokrát poukázané. Ako vo svojom článku spomína Mark Millington (2010, s. 113): „Každopádne, veľké opomenutie lásky je kľúčovým faktorom novely a časťou jej sociálnej kritiky.“<sup>24</sup> Túto podobu záväzku nachádzame u Santiaga Nasara, ktorého formálna snúbenica patrí do rovnakej spoločenskej triedy ako on samotný, zatiaľ čo prechováva vášne voči mnohým iným ženám.

Jeho vzťah k ženám je však založený výhradne na fyzickej príťažlivosti a jediná skutočnú lásku, ktorú kedy cítil, zažil v pätnástich rokoch voči staršej prostitútke Márii Alejandrine Cervantesovej. Túto podobu lásky by v prípade Santiaga bolo možné chápať ako lásku voči nenaplnenému a nedosiahnuteľnému ideálu, čo je rovnaký typ lásky, aký nachádzame v Márquezových prvotných poviedkach. Zároveň je dôležité poznamenať, že je týmto nedosiahnuteľným ideálom žena, čo sa živí prostitúciou, čo je totožné s vyobrazením lásky v poviedke *Žena, čo prichádzala o šiestej*:

„Ella fue su pasión desquiciada, su maestra de lágrimas a los 15 años, hasta que Ibrahim Nasar se lo quitó de la cama a correazos y lo encerró más de un año en *El Divino Rostro*.“ (s. 77)

---

<sup>24</sup> „However, the very neglect of love is a key underlying factor of the novel and part of its social critique.“

„Ona bola jeho ošialom, vášňou, jeho kráľovnou slz v pätnástich rokoch, až kým ho Ibrahim Nasar vytrhol z jej postele, vyobšlival remeňom a zavrel na viac ako rok na farmu *Čarovná tvár*.“ (s. 52)

Určitú podobu romantickej lásky nachádzame aj v prípade Angely Vicariovej. Ak by sme vzali do úvahy interpretáciu, že Santiago Nasar bol skutočne nevinný a Angela ho usvedčila len z presvedčenia, že sa mu nikto nedokáže postaviť, znamenalo by to, že svojim svedectvom chránila skutočného vinníka, čo by bolo možné pokladať za čin uskutočnený z lásky, ktorú k nemu cítila. City sú v prípade Angely však oveľa výraznejšie ku koncu novely, kedy rozprávač po 23 rokoch od vraždy Santiaga Nasara odhaľuje jej lásku voči Bayardovi San Románovi. Aj keď bolo ich manželstvo uskutočnené a následne zrušené na základe spoločenských konvencií, jej láska voči Bayardovi bola po celé nasledujúce roky pretrvávajúca, intenzívna, jednostranná a nedosiahnuteľná, pričom ju Angela prejavovala pravidelným písaním milostných listov, ktoré Bayardo nikdy neotvoril. Vyobrazenie tejto formy lásky je teda rovnaké, ako podoba lásky zobrazená v Márquezových prvotných poviedkach:

„Al principio fueron esquelas de compromiso, después fueron papelitos de amante furtiva, billetes perfumados de novia fugaz, memoriales de negocios, documentos de amor, y por último fueron las cartas indignas de una esposa abandonada que se inventaba enfermedades crueles para obligarlo a volver.“ (s. 108)

„Spočiatku to boli zdvorilostné listy, potom lístky tajnej milenky, navoňané papieriky chvíľkovej nevesty, spomienky na stretnutie, dôkazy lásky a napokon sa z nich stali ponižujúce listy opustenej manželky, ktorá si vymýšľala kruté choroby, aby ho prinútila vrátiť sa.“ (s. 72)

Láska v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti* je na prvý pohľad neprítomná, pretože všetky koncepty tradične spojené s láskou sú v novele materializované, riadiace sa spoločenskými normami a uzatvorené za účelom benefitu pre obe strany. Aj napriek tomu však okrajovo vidíme vyobrazenie druhu lásky, ktorý je čistý, nezištný, zidealizovaný a nedosiahnuteľný, čím v novele dochádza k vyobrazeniu podoby lásky typickej pre poviedky zo zbierky *Oči modrého psa*. Rovnako ako v poviedkach, nerealizovateľný aspekt lásky vedie protagonistku k osamelosti a nepochopeniu zo strany jej okolia.

Zároveň v prípade Santiaga Nasara vidíme prechovávanie citu voči nedosiahnuteľnému ideálu lásky, ktorý pochádza z rozdielnej spoločenskej vrstvy, čo je tiež totožné s vyobrazením lásky v prvotných Márquezových poviedkach. Je teda možné tvrdiť, že aj napriek vyobrazeniu materialistickej a spoločensky podmienenej formy lásky v novele, na jej pozadí stále



nachádzame vyobrazenie lásky charakteristické pre Garcíu Márqueza už od počiatkov jeho tvorby.

## 6. Záver

Cieľom práce bol rozbor vybraných motívov v jednotlivých poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa*. Z tohto rozboru vyplýva, že dané motívy predstavujú skutočne významné elementy v poviedkach z uvedenej zbierky, pričom ich symbolický charakter je možné asociovať s prelínaním pozemského a nadpozemského sveta, mytologickými prvkami, ale aj biografickými črtami spojené s prežívaním samotného Garcíu Márqueza.

Dôležitosť vybraných motívov v celkovej Márquezovej tvorbe dokazuje porovnanie vyobrazenia týchto motívov v daných poviedkach s ich vyobrazením v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti*, pretože aj napriek tomu, že sa jedná o diela odlišné žánrovo, formálne aj tematicky, spomínané motívy nie len že ostávajú v novele aj naďalej prítomné, ich vyobrazenie je z určitých hľadísk podobné tomu, ktoré nachádzame v poviedkach. Zobrazenie niektorých motívov dokonca spĺňa rovnakú funkciu v poviedkach a v novele zároveň, vďaka čomu je viditeľné, že aj napriek vyzretosti jeho literárneho štýlu v porovnaní s prvotnou poviedkovou tvorbou, ostáva García Márquez aj naďalej verný vyobrazovaniu rovnakých elementov vo svojej tvorbe.

Porovnaním formálneho aspektu Márquezových prvotných poviedok a novely *Kronika vopred ohlásenej smrti* je viditeľné, že v poviedkach Márquez postupne experimentoval s jednotlivými špecifickými literárnymi technikami, prostredníctvom ktorých hľadal svoj charakteristický naratívny štýl. V novele následne vidíme tieto jednotlivé prvky vo vzájomnom prepojení, čo dokazuje, že postupom času dokázal naplno rozvinúť svoj tradičný naratívny štýl, ktorého počiatky vidíme práve v jeho prvotnej poviedkovej tvorbe.

## 7. Resumé

Táto bakalárska práca sa venuje rozboru motívov v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa* od kolumbijského spisovateľa Gabriela Garcíu Márqueza. Jedná sa o symbolický rozbor týchto motívov, pričom samotný výber daných motívov bol uskutočnený s prihliadnutím na ich dôležitosť v celkovej Márquezovej tvorbe, na čo sa práca následne snaží poukázať porovnaním vyobrazenia týchto motívov s ich vyobrazením v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti*.

V úvodných kapitolách práca predstavuje biografiu Gabriela Garcíu Márqueza, stručne sa snaží zadefinovať poviedku ako žáner a následne sa venuje formálnej stránke Márquezových poviedok, ktorú neskôr porovnáva s formálnou stránkou novely *Kronika vopred ohlásenej smrti*, čím práca poukazuje na formálny rozvoj Márquezových naratívnych zručností v priebehu rokov, pričom však charakteristické prvky jeho naratívneho štýlu ostávajú aj naďalej prítomné.

Následne je v práci venovaných niekoľko kapitol samostatným motívom v poviedkach zo zbierky *Oči modrého psa*, ktoré sú rozobrané zo symbolického a tematického hľadiska. Následne sú rovnaké motívy v samostatných kapitolách rozobrané v súvislosti s novelou *Kronika vopred ohlásenej smrti*, pričom sa práca snaží porovnať vyobrazenie motívov v Márquezových prvotných poviedkach s ich vyobrazením v novele *Kronika vopred ohlásenej smrti*. Týmto porovnaním práca vyzdvihuje dôležitosť vybraných motívov v Márquezovej celkovej literárnej tvorbe, pretože aj napriek tomu, že sa jedná o dve diela odlišné zo žánrového aj tematického hľadiska, dané motívy sú rovnako prítomné v oboch dielach a v niektorých prípadoch dochádza aj k rovnakému spôsobu ich vyobrazenia, či rovnakej symbolike.

## 8. Resumen

Esta presente tesis se dedica al análisis de los motivos en los cuentos de la colección *Ojos de perro azul* del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Se trata de un análisis simbólico de dichos motivos y la elección de estos motivos ha sido realizada tomando en cuenta su importancia en la entera producción literaria de García Márquez, lo que la tesis trata de demostrar mediante la comparación de la representación de estos motivos en los cuentos y su representación en la novela corta *Crónica de una muerte anunciada*.

En los primeros capítulos está desarrollada la biografía de Gabriel García Márquez, una definición breve del cuento como género literario y luego el aspecto formal de los cuentos de García Márquez, que más adelante está comparado con el aspecto formal de la novela corta *Crónica de una muerte anunciada*, con la intención de mostrar el desarrollo formal de las habilidades narrativas de García Márquez en el paso del tiempo, mientras que los elementos característicos de su estilo narrativo están presentes en ambos casos.

Consecuentemente, la tesis presenta varios capítulos dedicados a los motivos de la colección *Ojos de perro azul* que están analizados desde el punto de vista simbólico y temático. Los mismos motivos están analizados en los capítulos independientes pero relacionados esta vez con la novela corta *Crónica de una muerte anunciada*. Mediante esta comparación está acentuada la importancia de dichos motivos en la entera producción literaria de García Márquez. Aunque se trata de dos obras diferentes en género y la temática, dados motivos están igualmente presentes en ambas obras y, en algunos casos, están representados de la misma manera o tienen el simbolismo idéntico.

## 9. Bibliografía

### 9.1. Primárna bibliografía

Márquez, G. G. (2018b). *Crónica de una muerte anunciada (Contemporánea) (Spanish Edition)* (001 ed.). DEBOLSILLO.

Márquez, G. G. (1984). *Kronika vopred ohlásenej smrti (Slovak Edition)*. Smena, SÚV SZM.

Márquez, G. G. (2016). *Oči modrého psa (Slovak edition)*. Slovart.

Márquez, G. G. (2018a). *Ojos de perro azul (Contemporánea) (Spanish Edition)* (004 ed.). DEBOLSILLO.

Marquez, G. G. (2002). *Vivir para contarla (Spanish Edition)* (1st ed.). Vintage Espanol.

### 9.2. Sekundárna bibliografía

Alonso Mondragón, I. (2016). Dormir sobre el corazón: Hipnos y Tánatos en Ojos de perro azul. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 18(1), 173–180.

<https://doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54684>

Bell-Villada, G. H. (2010). *García Márquez: The Man and His Work*. University of North Carolina Press. [https://doi.org/10.5149/9780807895382\\_bell-villada](https://doi.org/10.5149/9780807895382_bell-villada)

Brescia, P. (2011). *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*. Iberoamericana.

Bryan, T.A. (1992). El amor y la alienación en la novelística de Gabriel García Márquez. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989 / coord. por Antonio Vilanova Andreu*, 3, 483–488.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594424>

Davis, M. (2013). *El humor en las novelas de Gabriel García Márquez*. Amsterdam University Press.

Hart, S. (2010). García Márquez's short stories. In P. Swanson (Ed.), In *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez* (pp. 129-143). Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521867498.010

Hazaiová, L. (2006). Skryté tváře fantastična. Fantastická literatura v oblasti Río de la Plata v 19. a 20. století. *Skryté tváře fantastična. Fantastická literatura v oblasti Río de la Plata v 19. a 20. století / Lada Hazaiová ; vedoucí práce Hedvika Vydrová ; oponent práce Eva Lukavská, Anna Housková.*

Chuecos, I.A. (2016). VIOLENCIA Y HONOR EN CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. *Tuércele el cuello al cisne*, 317-327. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5652206>

Imbert, E. A. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Ediciones Marymar.

Kaleníć Ramšak, B. (1991). El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida. *Verba Hispanica*, 1(1), 27–34. <https://doi.org/10.4312/vh.1.1.27-34>

Márquez, G. G. (1980, October 26). *Seamos machos: hablemos del miedo al avión*. EL PAÍS. [https://elpais.com/diario/1980/10/26/opinion/341362811\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/10/26/opinion/341362811_850215.html)

Mary, L. G. B. (1997). *Nuevo cuento colombiano 1975–1995 (Tierra Firme) (Spanish Edition)* (Abridged ed.). Fondo de Cultura Económica.

Millington, M. I. (2010). García Márquez's novels of love. *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*, 113–128. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521867498.009>

Morin, E. (2008). ALTERIDAD Y MUERTE EN “OJOS DE PERRO AZUL”. *Cartaphilus. Revista De investigación Y crítica estética*, 4, 88-98. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/45771>

Ortega Hernández, M. G. (2007) Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez. *Cuadernos de Literatura*, (6). [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/461](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/461)

Pardo, P. C. (2014). Ojos de perro azul : la muerte como mecanismo de lo poético a partir de la repetición deleuzina. *Hipertexto*, 20, 64–75.

[https://www.utrgv.edu/hipertexto/\\_files/documents/articles/hipertexto-20/20-paola-cadena-pardo.pdf](https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-20/20-paola-cadena-pardo.pdf)

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico (Voces / Ensayo nº 161) (Spanish Edition)* (1st ed.). Editorial Páginas de Espuma.

Valcárcel, E. (1997). Símbolos de construcción y destrucción. La casa y el agua en el Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo. *El Cuento Hispanoamericano Del Siglo XX : Teoría y Práctica*, 383–394. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=611132>

Vladikin-Guiteva, I. (2006). GARCÍA MÁRQUEZ Y SU TIEMPO NARRATIVO. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11. <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/23-marquez.htm>