

## Tatarkove poviedky z tridsiatych rokov 20. storočia

Marcel Forgáč, Filozofická fakulta PU, [forzac.marcel@gmail.com](mailto:forzac.marcel@gmail.com)

**Kľúčové slová:** Dominik Tatarka, poetika, rétorika, noetika, existenciálne motívy

**Keywords:** Dominik Tatarka, poetics, rhetoric, noesis, existential motives

Debutovej zbierke siedmich poviedok a noviel Dominika Tatarku *V úzkosti hľadania* z roku 1942 predchádzali tri kratšie „prologické“ prózy zo začiatku tridsiatych rokov; v roku 1931 iba osemnásťročný Tatarka píše slohovú úlohu *Rozprávka o prichádzajúcej jari*, o dva roky neskôr uverejňuje na stránkach stredoškolského časopisu *Svojeť* dve krátke prózy *Cesty* (*Spoveď tuláкова*) a *Záchvevy duše* (*Zlomky*). Všetky tri prózy sú súčasťou vydania zbierky *V úzkosti hľadania* z roku 1997.

Z hľadiska výstavbových princípov sa všetky tri krátke prózy zo začiatku tridsiatych rokov vyznačujú preferenciou lyrizačných postupov a lexikálno-štylistických prostriedkov expresionistickej proveniencie. Epickú príbehovosť výrazne prekrýva a zastupuje pohyb po vertikálnej osi; dejovú horizontálu Tatarka minimalizuje tým, že ju na malej ploche kombinuje s poetologicky dominantnejším rozvíjaním básnickej reflexie, pomocou ktorej kóduje jednotlivé roviny imanentnej sféry subjektu.

Vo všetkých troch prózach (no najmä v *Rozprávke o prichádzajúcej jari* a v *Záchvevách duše*) je prechod medzi jednotlivými rovinami imanentnej sféry subjektu podmienený štylisticky nevýrazným, no sémanticky dôkladne nastaveným prerušovaním prúdu básnickej expresie reflexívno-argumentačnými pasážami, sprítomňujúcimi filozofické pozadie próz. V takto kombinovanom postupe sa v sémantickom fundamente textov ocitajú abstraktnejšie problémy (vznikajúcej) Tatarkovej „filozofie“ a „noetiky“; zobrazovanie duševných stavov a emocionálnych výkyvov subjektu, ktoré sa nachádzajú v textovom popredí, je nimi podmienené. Schopnosť postavy formulovať filozoficky relevantné otázky (*Rozprávka...*) a výpovede (*Záchvevy duše*) svedčí o jej schopnosti prenikať za každodennú, plytkú stereotypnosť reality, čo ďalej poukazuje na konfrontačnú, problémovú povahu subjektu. Výsledkom je jeho citová a emocionálna nevyrovnanosť, zobrazovaná expresívnymi, často až preexponovanými výrazovými prostriedkami. Expresívny výraz výpovedí zrkadlí u mladého Tatarku existenciálne problémy postavy, ktoré však ešte nie sú dominantnými jednotkami tematického smerovania textu; najmä v prvých dvoch prózach *Rozprávka o prichádzajúcej jari* a *Cesty* (*Spoveď tuláкова*) sú čitateľné iba cez výrazne metaforizované obrazy duševného a emocionálneho vypätia. Dôležité však je, že už v prvých troch Tatarkových prózach sa stretávame s motívmi a problémami, ktoré neskôr budú tvoriť jadro jeho existenciálnej rétoriky: motívmi odcudzenia, individuálnosti, výnimočnosti a jedinečnosti, vedomia konečnosti, smrteľnosti či nesamozrejmosti vlastnej existencie, hľadania, stretávania sa a lúčenia, nefunkčnej komunikácie, ale aj s motívmi Boha a vzdoru, či duchovnej a telesnej lásky. Aj keď konfigurácie týchto motívov v jednotlivých textových zložkách ešte nie sú rozpracované natoľko, aby bolo možné uvažovať o existenciálne motivovanej tvorbe, ich výskyt a pozícia v rámci problémového jadra prózy, viazaného na modeláciu postáv, predznamenávajú postupy Tatarkovej neskoršej umeleckej intencie.

V *Rozprávke o prichádzajúcej jari* je katalyzátorom duševného a emocionálneho vypätia repetičný motív otázky „prečo?“, problematizujúci zmysel každodenného, neuvedomovaného prežívania osadenstva dediny, ktorý ďalej nepriamo označuje otázku o zmysle a dôvodnosti ľudskej existencie vôbec. Vstupná rámcová charakteristika hlavnej postavy je podaná prostredníctvom sugerovania vonkajšieho kontrastu medzi Martinom

a dedinským spoločenstvom, pričom základným faktorom, určujúcim ich nekompatibilitu, je práve prítomnosť otázky „Prečo?“ v Martinovej duši: „On stál na svojom mŕstiku (...) Ľudia sa hemžili dedinou ako mravce (...) Jedni vozili drevo, druhí hnoj, babky zasa behali od susedy k susede. Ale on stál ako nejaký ošarpaný obor (...) A v duši mu revala otázka: Prečo? (...) Vtedy spoznal, že je šialenec... Prečo? Lebo táto otázka nejestvovala nikde v jeho okolí. Tí ľudia – poháňaní neviditeľnou silou – nepýtali sa nikdy prečo. Ale žiť, žiť chceli! A on sa pýtal, on už nechcel žiť, keď sa v duši zrodila táto otázka. Živoril len. Tiež kedysi žil, miloval, smial sa – pre nič (nepýtal sa), až ľudia ďaleko kdesi na frontoch ho nakazili, nakrmili bacilmi a potom, aby bol prekliaty, vstrekli mu do duše tú otázku... a že všetko je hlúposť.“ (Tatarka, 1997, s. 8).

Vonkajší kontrast medzi Martinom a spoločenstvom Tatarka motivuje vnútornou jedinečnosťou postavy; zároveň prítomnosť otázky „prečo?“ podmieňuje Martinovu nechuť k životu a predznamenáva tak jeho neskôr tematizovanú paralýzu. A keďže nie je zrejmé, či dôvodom polozenia otázky je konkrétna situácia (narátor iba naznačuje, že „ľudia na frontoch mu ju vstrekli do duše“; a teda samotná otázka je vyjadrením všeobecne negatívnej skúsenosti s človekom), jej existenciu možno považovať za znak Martinovej *bytnostnej* inakosti.

Úvodná scéna *Rozprávky* takto rámcuje jeden zo základných aspektov Tatarkovho neskoršieho postupu modelovania hlavných postáv. Vylúčenosť jednotlivca zo spoločnosti Tatarka podmieňuje schopnosťou subjektu podrobiť pozorované (vonkajšie) súvislosti problematizujúcej reflexii, ktorá predznamenáva výpovede nárokuje si na univerzálnejšiu platnosť. Pritom impulzom pre realizáciu reflexívneho aktu a zároveň axiologickým rámcom, v ktorom je reflektovaný jav spracovávaný, je minulé (zväčša negatívna) skúsenosť s človekom a svetom.

V *Rozprávke* proces pozorovania a reflexia, kombinovaná so skúsenosťou, nachádzajú svoje konzekvencie vo vychýlení pozorujúceho a reflektujúceho subjektu z pokojného prežívania vo svete („Prečo? Chcel vedieť tú záhadu, preto stále prudším a prudším, ba takmer šialeným tempom točil svojím myšlienkovým kolom, ktoré šialenou prácou chorého mozgu narastalo, lebo sa naň natáčali nové svety. Bol z nich celý kozmos, ktorý on už nemohol riadiť v šialenom pohybe (...) Ľudia ho pozdravovali: „Dobrý deň, Martinko!“, alebo sa mu prihovárali (...) Ale on nič. Kašľal!“ (Tatarka, 1997, s. 8–9).) a v konečnom dôsledku zasahujú a rozvracajú jeho vnútorné priestory. Tatarka to dosahuje relativizáciou pozitívneho významu racionálnej reflexie, ktorá stojí za formuláciou otázky „prečo?“. „Nohou poklepkával o mŕstik divným, nervóznym pohybom, akým potulní brusiči točia svoje brúsy (...) Skutočne, točil čímisi, akýmsi neviditeľným kotúčom, akýmsi neviditeľným kolesom, ktoré priadlo myšlienky. Navíjali sa naň ako nejaké zdrapy jemného tkaniva. Stále viac sa ich navíjalo. A v duši mu revala otázka: Prečo? Stále nervóznejšie točil myšlienkové kolo, chcel ho roztočiť, aby sa z neho postŕhali tie zbytočné zdrapy, aby zostala prázdna, holá cieva, na ktorú sa jeho myšlienky natáčali (...) Nemohol riadiť veľký kozmos svojich myšlienok, lebo chcel vidieť holú cievu, ktorá bola osou tých ohromných svetov – zdrapov myšlienok.“ (Tatarka, 1997, s. 8).

Zdá sa, že mladý Tatarka formuje základy svojej noetiky, pričom však umelecká artikulácia jej princípov ešte nemá výraznejšie hrany. Polysémantické obrazné pomenovanie nedovoľuje uvažovať o systematickejšom prístupe k otázke poznania, preto je interpretačne zradné dosadzovať za jednotlivé textové jednotky prísne viazané kategoriálne vyjadrenia. Na tomto mieste sa preto uspokojíme iba s pracovnou tézou: subjekt sa nachádza vo vylúčenej pozícii, pretože vonkajšie súvislosti sa mu zdajú byť problémové; vnímanie problémovosti vonkajších súvislostí iniciuje myšlienkovú, a teda racionálnu reflexiu, ktorou má subjekt preniknúť za triviálnosť reality k jej esenciálnym sféram (v *Rozprávke* je to vyjadrené otázkou „prečo?“, v blízkosti ktorej sa nachádza motív holej cievy); racionálna reflexia je síce nezanedbateľnou súčasťou poznania, ale zároveň aj nevyhovujúcou, pretože jej „plodom“ nie

je preniknutie k „holej cieve“, ale jej zakrytie iluzívnymi „ohromnými svetmi“. Pozorovaný jav sa teda neukazuje v podobe „ako je a aký je“, pretože samotné pozorovanie je jeho interpretačným skresľovaním.

V citovaných sekvenciách sú evidentne problematizované základné pomôcky filozoficko-noetického laboratória. Myšlienka je pre mladého Tatarku nechcenou a zbytočnou ilúziou („ohromné svety“), jeho záujem smeruje k „holej cieve“, ktorá myšlienky síce pradiť (vyvoláva ich, vyžaduje si *pochopenie*), no zároveň sa „pod nimi“ stáva neviditeľnou, nezbadateľnou. Tento rozpor zasahuje vnútorné priestory protagonistu, ktoré mladý Tatarka ďalej uvádza do korelácie s telesným úpadkom (vážnou chorobou), vrcholiacim v smrti postavy, čím významovo prepája vnútorné napätie postavy s jej vonkajším obrazom. Expresívny opis jednotlivých priestorových javov takto priamo súvisí s pomenovaniami emócií, pocitov a stavov subjektu, ktoré v ďalšom pláne textu označujú všeobecné kontúry a kvality existencie postavy. A teda platí: čím expresívnejšie výrazové prostriedky narátor volí pre opis vonkajších javov, tým problémovnejšia je emócia, pocit a stav postavy a sprostredkovane aj podmienky jej existencie: „Kalným, tupým pohľadom díval sa do mútnej vody (...) V hlave mu hučala horská riava, ktorá ho uchvacovala ako bahno z brehov, aby ním zakalila svoj obsah (...) Na ústach objavila sa krvavá pena, ako keď na jar kalná voda stočí sa v kĺčoch vo víre. Voda zomierala vo víre, na povrchu zostala vybičovaná pena... K ránu zomrel.“ (Tatarka, 1997, s. 9-11). V tomto prepojení vonkajšieho obrazu a vnútorného dramatismu postavy sa vyhodnocujú motívy života, smrti, nádeje a rodinného života vo výrazne negatívnom zafarbení, čo vrcholí v situácii, kedy postava odmieta celú svoju existenciu výrazne artikulovaným „dost’!“: „Odišiel, odpľul si poslednú nádej, kus sadlej krvi. A to bolo dobre, lebo nádej bola zbytočná, lebo dobre sa umiera bez nádeje. Po päťatridsiatich rokoch boja, hladu, biedy bolo treba povedať dost’, bolo treba zakončiť život, ten bič, ktorý ustavične šibal, poháňal vpred. Bolo ho treba zakončiť tým jedovatým, ako zmija syčiacim slovom „Dost’“, aby bol koniec, koniec tomu krutému žartu. A on ho povedal tak tvrdo, odhodlane“ (Tatarka, 1997, s. 10).

Od počiatočného položenia otázky „prečo?“ až po záverečnú scénu, v ktorej sa Život prihovára vdove po Martinovi, sú jednotlivé obrazy Martinovho úpadku kauzálné späté s noeticko-axiologickým fundamentom, nachádzajúcim sa v netextových priestoroch prózy. V tomto kontexte sa *Rozprávka* javí byť umeleckou artikuláciou princípu, ktorý možno spolu s Jančovičom verbalizovať takto: „(...) život zbavený svojho neuvedomeného plynutia sa ukazuje ako ťažko zvládnuteľný, až nezvládnuteľný. Vymanenie sa z nereflektovaného bytia (...) prináša neprekonateľné ťažkosti a ohrozuje človeka hlavne nezmyselnosťou, nemožnosťou obsiahnutia celku.“ (Jančovič, 1999, s. 16). Keďže Tatarka ešte nenecháva svoju postavu prieraznejšie reflektovať vlastnú existenciu, spôsob jej uchopenia je založený na položení otázky a následnom *predvádzaní* pocitov a stavov, ktoré vyplývajú z nemožnosti odpovedať na ňu. Problémový výkyv postavy je takto nepriamo spojený s nemožnosťou naplnenia abstraktnejšieho vzťahu otázka/odpoveď, v ktorom postava síce pozná zásadnú otázku, vyžadujúcu si svoje naplnenie, no nedostáva sa jej zmysluplnej odpovede. Postava, zlyhávajúca v tomto problémovom medzipostavení, pociťuje svoju existenciu vo výrazne negatívnom význame ako „krutý žart“, paradoxne podporovaný samotnou vitálnou silou – životom. Život sa na pozadí otázky „prečo?“ (teda zbavený neuvedomeného plynutia) ukazuje ako nezvládnuteľný, no napriek tomu je to život; teda sila vyžadujúca si svoje zachovanie. Tento paradox je to, čo zo života robí „krutý žart“.

V základných obrysoch ťažkostí Martinovej existencie možno využiť Tatarkovu explikáciu toho, čo nachádzame o približne desať rokov neskôr v úvode Camusovej filozofie – zastavenie sa uprostred každodennosti a položenie otázky „prečo?“ odhaľuje nezmyselnosť konania (u Tatarku nachádzame výpoveď: „...a že všetko je hlúposť“) a sťažuje možnosti ďalšieho prežívania. Tatarka však necháva Martina, zakúšajúceho nezmyselnosť každodennej

reality, zomrieť. Pokiaľ Martin kričí „Dost’!“, Camus hovorí „Ide o to žiť!“ a zmysel bytia vidí paradoxne v samotnom vykonávaní absurdna. Avšak ani tento vitalistický výsledok sa u Tatarku nevytráca, iba je umelecky nie celkom vhodne prenesený na „postavu“ Života, ktorý si vyžaduje svoje zachovanie: „...Nič sa nestalo! Musíš zabudnúť, že si kedy muža mala, že ti kedy lepšie bolo (...) Zabúdať a žiť ďalej! Je to moja drsná pravda, ktorej som vás tak dobre naučil!“ (Tatarka, 1997, s. 11).

Z trojice textov, ktorými Dominik Tatarka vstupoval do slovenskej literatúry, sa ukazuje ako umelecky a filozoficky najkompaktnejšia práve poviedka *Záchvevy duše* (*Zlomky*). Tatarka v nej zhodnocuje a ďalej rozvíja tematiku *Rozprávky*, no robí to takpovediac priezračnejšie, čo súvisí najmä s menšou mierou metaforizácie výpovedí. Zmenu postupu (oslabenie lyrizácie; posilnenie argumentačno-referenčného jadra výpovedí) možno vnímať ako Tatarkovu snahu prispôbiť celkovú štruktúru textu jeho ideovému zacieleniu. Motívy nepreniknuteľnosti k zmyslu univerza, odcudzenia, vedomia vlastnej smrteľnosti, úzkosti, vzdoru, ale aj lásky k žene dostávajú v tejto poviedke výraznejšie kontúry, pričom ich rozvrstvenie vo vertikálnom priestore textu nadobúda zreteľnejšiu príčinnno-dôsledkovú postupnosť. V súvislosti s tým dochádza vo vnútri motivickej konfigurácie prózy k ozrejmeniu jednotlivých motivácií problémov, ktoré sa takto rozkladajú do radu. Pokiaľ v *Rozprávke* boli piliere ideového plánu textu súčasťou nasýteného (často až presýteného) statického básnického obrazu, zabierajúceho malú textovú plochu, v poviedke *Záchvevy duše* sa rozkladajú do širšieho toku. A teda existenciálne problémy postavy, ktoré boli v *Rozprávke* neurčito naznačené statickým polysémantickým obrazom, tu získavajú svoju situačnú, príčinnno-následkovú dynamiku, no čo je dôležitejšie, svoju konkrétnejšiu predhistóriu.

Rovnako ako v *Rozprávke o prichádzajúcej jari* aj v poviedke *Záchvevy duše* (*Zlomky*) je tematický rozsah prózy viazaný na explikáciu problémového vzťahu medzi postavou a jej okolím. No pokiaľ v *Rozprávke* (po úvodnom zobrazení nekompatibility sociálneho prostredia a Martina) obraz vonkajšej skutočnosti korešpondoval s vnútornými stavmi postavy, v *Záchvevách duše* je konflikt medzi vonkajšími predmetnosťami sveta a hlavnou postavou trvalý. Ťaživosť vnútornej situácie postavy Tatarka podmieňuje odhalením nepreniknuteľnej cudzosti okolia, pričom v spätnom pohybe reflexívneho aktu dochádza k uvedomeniu si vlastnej cudzosti: „Cítil iba, ako sa mu zrenice šíria, akoby chceli do seba pojať všetku nahotu vecí. Steny obielené mŕtvolne sinou farbou, ošarpaná ulica, kus neba a oblaky a on. I on si bol taký cudzí, ako mu boli cudzie predmety, ktoré ho tu obkľúčovali. Nemali k nemu žiadny vzťah, ako aj on nemal k nim. Jestvovali pre seba, žil pre seba so svojou rodiacou sa myšlienkou. „Ba, prečo si musím uvedomovať, že tieto predmety tu jestvujú?“ napadla ho neraz takáto myšlienka. „Možno by som sa stratil sám sebe.““ (Tatarka, 1997, s. 18).

Prvýkrát v Tatarkovej tvorbe dochádza k výraznému diferencovaniu celosti človeka na dve časti. *Telesnosť*, ktorej koreláty sa rozširujú na pomenovanie podmienok a zmyslu existencie v materiálnom svete, je v citovanej sekvencii stotožnená s predmetnosťou blízkeho, videného okolia (steny, ulica, kus neba, oblaky a on), pričom práve v tomto stotožnení na seba nutne preberá aj kvalitu pozorovaných javov (cudzosť). A keďže si Tatarka uvedomuje, že cudzosť je kategória vyžadujúca si svoje doplnenie v zmysle „byť cudzí pre niekoho; voči niekomu“, na druhú stranu postaví práve široko chápanú *duchovnosť* (rozum, duch, veľmi opatrne možno hovoriť o vedomí), pre ktorú je vnímaná predmetnosť (a s ňou aj vlastná telesná existencia) cudzia. Otázka „prečo si musím **uvedomovať**, že tieto **predmety** tu jestvujú?“ a odpoveď „možno by som sa stratil sám sebe“ naznačujú, že neuvedomovanie si materiálnej stránky sveta (predmetností) by viedlo k **sebazabudnutiu**. Reflexia predmetného sveta sa takto vo svojich dôsledkoch stretáva s reflexiou vlastnej existencie. V tejto súvislosti sa tu opäť objavuje motív túžby preniknúť k „holej cieve“, no tentoraz v podobe „nahoty vecí“ a viaže sa s empirickým poznávaním (zrenice). To je však nedostačujúce; zmysly sprostredkujú iba poznanie povrchu vecí, subjekt sa konfrontuje s ich chaotickou



neusporiadanosťou, na ktorej sám ako súčasť materiálneho sveta participuje a zároveň ktorú nedokáže duchovne (a teda racionálne) spracovať: „Tie zvuky doliehali sem k jeho zmyslom – ako včera – v rôznych časových medzerách, ale zdalo sa, že nezanikali, ale zostávali väziť v tom hluchom priestore – snáď to bolo aj v jeho mozgu, ale toho si nebol vedomý. Trčali tu všetky, aj tie najmärnejšie, či už sem zablúdili pred hodinou alebo len pred zlomkom sekundy, ale nezanikali, akoby čakali na ozvenu v jeho duši. Ale márne! On čakal onú myšlienku, ktorá vykupuje“ (Tatarka, 1997, s. 18).

V tomto ťaživom postavení subjektu sa ako oslobodzujúca ukazuje rúhavá, no vykupujúca myšlienka. Sprvu zastretá nejasnou všeobecnosťou sa v neskoršom odhalení predstavuje ako veľmi konkrétna myšlienka na samovraždu. Motív smrti Tatarka opäť uvádza prostredníctvom rozhodného „dost“, ktoré má v poviedke dva zdroje. Prvý, podstatnejší, spočíva v pocite odcudzenosti sveta i seba samého, druhý v nenaplnenej láske. Na tomto mieste je nutné uviesť, že pointovanie myšlienok na smrť v závere uvedeným motívom nenaplnenej lásky neoslabuje prirazanosť existenciálnych motivických konfigurácií, ktoré tvoria významové pole prvej časti poviedky. Transformácia príčin myšlienok na smrť síce v konečnom dôsledku modifikuje celkový výraz poviedky, no nie je postačujúca na to, aby rovnomerne pokryla významovú viazanosť na už otvorené motívy, odôvodňujúce intenciu k smrti hlbšími, ontologicko-existenciálnymi súradnicami konfliktu jednotlivca a sveta.

Výraz „dost“ má v poviedke príznakovú pozíciu. Z jednej strany uzatvára a pointuje zobrazenie vzťahu jednotlivca s okolitým prostredím na úrovni ich ontologickej nesúmerateľnosti, z druhej strany prerastá do pomenovania negatívnej podoby sociálnej interakcie. Prepojenie ontologických a sociálno-antropologických aspektov nachádza svoje dotykové plochy v noetických rezultátoch. Široko chápaná predmetnosť a jej nepreniknuteľnosť je Tatarkom uplatňovaná na všetko, čo je *pozorovateľné*, a teda vonkajšie. Druhý človek je prvotne vnímaný zmyslami, povrchovo, ako predmet v priestore, pričom práve v tomto postavení sa javí byť rovnako cudzí a nepreniknuteľný ako iné vnímané predmetnosti: „Bol tu sám s onou myšlienkou, ktorá mu vrtala v duši ako červík. Ale boli tu aj svetlá, koľajnice, rušne. A ľudia začadení dymom, zachmúrení a neprístupní dojomom melancholického večera, pobiehali, mávali červenými vlajčkami, čo sa tak nápadne podobali jazykom zlých, rozdráždených dravcov. Ale on bol tu sám s pocitom naprostej samoty, taký pocit mal azda aj Boh, keď sa vznášal nad priepasťami tmy, lebo musel stvoriť svet, aby tu nebol sám.“ (Tatarka, 1997, s. 21). A teda azda tu niekde, v explikovaní cudzosti predmetov, sa nachádza predobraz Tatarkovho neskoršieho modelovania druhého človeka ako človeka „vzdialenejšieho ako hviezda“. Tento postup Tatarka ďalej uplatňuje aj v procese sebapoznávania, či presnejšie sebapozorovania. Keďže autor od začiatku zhodnotil pozorovateľné javy (neživé predmety a iných ľudí) ako cudzie, nemohol sa vyhnúť rozčleneniu pozorujúceho subjektu na dve konfrontujúce sa stránky: duchovnosť, pre ktorú je vlastná pozorovateľná telesnosť cudzia rovnako ako iné predmetnosti: „Cítil na sebe to telo, chladné a vlhké studeným potom. To telo bolo mu teraz nesmierne cudzie, ba až odporné. Mal dojem, že tu leží akási vytiahla húsenica, ktorú by bol tak nesmierne rád rozpučil, keby bol vedel v sebe premôcť neprekonateľný pocit odporu, keby bol mal k tomu síl.“ (Tatarka, 1997, s. 23).

Takéto problémové nahliadanie na svet a vlastnú existenciu nachádza svoj najexponovanejší výraz v pocitovej sfére subjektu. Pociť samoty Petra Daniša vyrastá jednak z telesnej inakosti („Na čelo mu vyvstával studený pot a teraz vyzeral ešte úbohejší. Predstavte si práve olúpaný, ešte od miazgy lepkavý, nažltnutý kostrb; svojou kostrbatosťou a až zúfalou okyptenosťou pripomínal jeho – Petra Daniša s hranatou lebkou a s hrudou ako kôš z hranatých, prehnitých prútov.“ (Tatarka, 1997, s. 21).), jednak z vedomia cudzosti okolitého sveta a nakoniec zo sklamaní v láske. Tatarka motív samoty akcentuje do výrazne problémových polôh vytvorením klasickej kontrastnej situácie, kedy je postava, už tak

dostatočne vychýlená z normality života („Sem, do tejto diery, k jeho zmyslom doliehali akési márne zvuky z ulice“), uvedená späť do sociálneho prostredia; teda medzi ľuďmi. Samota postavy, posilnená reálnou myšlienkou na smrť („Je tiež možné – hahahá – že v tento večer myslia na smrť i celkom riadni občania, lenže oni si smrť predstavujú ako sen, aby nemuseli trpieť žiadnym pocitom“), sa tak vo svojich kulminačných bodoch transformuje do podoby ľudského údely: „Bol už večer, večer pridusený hmlou a nasýtený zomieraním. A on jasne si uvedomil, že je tu koniec. Že treba napľuť do očí horkú slinu tomu ‚snád‘, tomu ‚snád‘ to akosi bude“. Podivné, kde sa v ňom razom vzal toľký vzdor. Zvliekol sa z postele a kdesi šiel. Vliekol sa ulicami, chcel uniknúť sebe a pocitom človeka! Ulice boli preplnené hustou hmlou, ktorá obaľovala všetky predmety, domy, drôty vedení i postavy chodcov a tlmila dráždivý dievčí smiech (...) Tí mladí ľudia ukrutne sa smiali jeho myšlienke oným štekľivým, prsným smiechom, ktorý vydražďuje nepekné žiadosti. Ľudia si videli v očiach svoju žiadostivosť, horúcu a krvavú, a preto si boli blízki, smiali sa a túžili po pekle múk, ktoré by spálilo ich telá. A on vtedy zabíjal v sebe každú túžbu človeka.“ (Tatarka, 1997, s. 19).

V záverečnej scéne prvej časti poviedky Peter Daniš v stave pripomínajúcom agóniu prichádza o život na príznakovom mieste – na železničnej stanici plnej ľudí. Tatarka presúva narátora do vonkajšieho priestoru a necháva ho sledovať dianie okolo mŕtvol. V centre jeho pozornosti už nie je moment, chvíľa, ale väčší časový a priestorový celok. S tým súvisí aj zmena naratívnej stratégie. Rozprávač sa mení z personálneho na vševediaceho, rozprávania postupne „naberá“ na vecnosti a dynamike, pričom nezanedbateľný je aj ironický podtón výpovedí. Tatarka ho funkčne využíva na to, aby v tejto vecnosti a dynamike opäť zakódoval motívy cudzosti, ľahostajnosti a až brutálnej neúčastnosti človeka voči človeku: „...Vlak prišiel a odišiel. Ľudia sa zhŕkli, ani sa nehýbali. ‚Zomrel? Už je po ňom? Ozaj už je po ňom?‘ zazneli po chvíľkovom úžase ľudské hlasy, ale ho neľutovali, ani sa nerozhorčovali, iba sa divili. Prišla aj polícia. ‚Odstúpiť! Odpratať mŕtvolu z koľajníc!‘ zasipel akýsi malý nahnevaný človečik, ktorý sa zaiste hneval, že bol vyrušený. Dvaja strážnici odviekli mŕtvolu z koľajníc a tretí s odporom dvihol jeho lebku za vlasy. Ešte z nej kvapkala krv.“ (Tatarka, 1997, s. 22).

Ironický podtón výpovedí možno chápať v širokých reláciách ako výsmech voči aktivite života, ktorá sa v konfrontácii so smrťou javí ako absurdný „krutý žart“, čo neskôr dostáva svoju textovú konkretizáciu v opovrhujúcom úškľabku mŕtvol: „Áno, tá lebka sa škerila opovržením a toho úškľabku sa ľudia báli viac než najprudšej otravy. Rozhorčovali sa, ale v ich očiach a posunkoch zračil sa hrozný strach ako u štvanej zveri. A tá lebka sa smiala ďalej, ako sa môže smiať len umretý boh, ktorý zabil svoju lásku k večnému životu.“ (Tatarka, 1997, s. 22). Strach ľudí je tu zreteľne motivovaný Petrovou smrťou, ktorá im pripomína doteraz neuvedomovanú vlastnú smrteľnosť.

Aj keď je príčina Petrovej samovraždy pointovaná sklamanou láskou, jej kauzálna väzba na existenciálno-ontologické aspekty je silnejšia; v konečnom dôsledku sa samovoľne vymyká rámcovaniu romantizujúcim motívom lásky, ktorým ju chce Tatarka ohraničiť. Petrova samovražda je takto podobne ako Martinova smrť v *Rozprávke* vzdorom; nie však vzdorom proti životu, ale vzdorom proti absencii zmyslu života, vzdorom, ktorý zostáva nepochopený: „Mŕtvolu a ten úškľabok prikryli vrecom.“ (Tatarka, 1997, s. 23).

Opäť sa nevyhneme konštatovaniu, že Dominik Tatarka svojou umeleckou tvorbou z tridsiatych rokov v mnohých ohľadoch predbieha existencionalistami formulované náhľady na otázku zmyslu života. Korešpondencia východísk je zjavná najmä v prípade literárnej a filozoficko-esejistickej tvorby Alberta Camusa. Pohnútky k samovražde ako reakcia subjektu na zistenú a zakúšajúcu nezmyselnosť sveta a seba samého sa však objavuje u Camusa v prepracovanejšej podobe, pričom Camusova ďalšia práca s týmto problémom sa ubera diametrálne odlišným („netatarkovským“) smerom – k podporeniu života. Rovnako motív samoty či motív hnusu a odporu k vlastnej existencii korešponduje s ich rozpracovaním

v dielach tzv. existencionalistov. V tejto súvislosti si však treba uvedomiť rozsah dotykových plôch. Na rozdiel od existencionalistov, ktorí príčinu samoty individua vidia výhradne v ontologickej situovanosti existencie (a teda samota je *existenciálom*), u Tatarku od začiatku nesie samota príznaky *sociálnej samoty*, ktorej zdrojom je nekompatibilita individua so sociálnym prostredím, resp. jeho nepreniknuteľnosť. Až následne, keď sa nemožnosť porozumenia subjektu a spoločnosti ukáže ako trvalá, vyhraňuje sa ako samota ontologická. V tomto kontexte je však dôležité, že nachádzame hlbšiu príčinu Tatarkovho neskoršieho záujmu o existenciálnu filozofiu a literatúru. V podstate v nich čítal rozpracovanejšiu verziu svojich vlastných poetologicko-filozofických východísk.

### **Literatúra**

BOMBÍKOVÁ, P.: Tatarkova raná novelistika (1933–1945). In *Slovenská literatúra*, 1997, č. 3, s. 188-199.

JANČOVIČ, I.: *Tvorivé začiatky Dominika Tatarku*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 1999.

OLONOVÁ, E.: Poetika prózy Dominika Tatarky. In *Česká literatúra*, 1993, č. 3, s. 292-315.

TATARKA, D.: *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1997.

### **Abstract**

The study focuses on analysis and interpretation of two short works of fiction delivered by Dominik Tatarka in the early thirties of the 20<sup>th</sup> century. The emphasis is on occurrence and expression of those motives which will later be considered the core of the author's poetics. The conclusion briefly compares author's creative base with the works of existentialists, especially A. Camus.