

Stopy „autobiografie“ vo fikcii. Autenticnosť diela Dominika Tatarku

MÁRIA BÁTOROVÁ

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Štúdiá skúma vybrané „autobiografické“ diela Dominika Tatarku a beletriu so znakmi autobiografie. V uvažovaní o téme „Autobiografia – autofikcia – fikcia (románový) diskurz“, nejde len o typ autora, o typ teórií, ktoré sa kategóriou autora zaoberajú, ale aj o typ interpretácie, ktorú interpret akceptuje a realizuje. Ide tu nielen o stereotypné rozlíšenie postštrukturalistických a hermeneutických prístupov interpreta, ale aj o jemnejšie rozlišovanie mnohorakej funkcie autora. Ide o vzťah autor – text, text ako východisko interpretácie, text ako výpovednú platformu o autorovi, text ako zrkadlo autora (s fikciami alebo s reálnymi „dátami“), text s evidentnou pečatou autorstva. Autobiografia ako fikcia (zameranie na seba – exhibícia – prináša so sebou aj tušený, no ťažko identifikovateľný posun vlastnej biografie – v spomienkach – k chcenému, želanému obrazu seba samého).

„Vypovedat se, to je pro mne přímo happening.“

„Psaní je pro mne psaním prožitého; psaní je pro mne sebeuvědomováním.“

Dominik Tatarka, *Sám proti noci*, s. 34, s. 97

Umelecké dielo, v našom prípade text, poskytuje správu o autorovi. Text nesie znaky, ktoré ho radia k moderne alebo postmoderne. Celkom špecificky text informuje o autorovi, ak je tento sústredený na seba a prerozprávava či „prepisuje“ svoj svet do literárnej podoby tak, ako je to u Dominika Tatarku v dielach, ktorými sa zaoberám v tejto štúdií. Autenticita tvorí potom podložie aj jeho literárnej tvorby, niekde viac, inde menej evidentné. Nie je to však len autenticita vonkajších kontúr autorskej skutočnosti, ktorá by sa prejavovala tým, že by interpreta provokovala priamymi dátami zo života uvedenými v texte. Pod autenticitou Tatarkových diel rozumieme okrem faktov aj výpovednú hodnotu textu a „atmosféru“ textu: rozptýlenosť autorského subjektu v diele, charakter, ráz textov, ktorý je nezameniteľný, jemu vlastný. Ide o spôsob videnia, charakteristický štýl, meniacu sa perspektívu časových pásiem rozprávača, teda výraznú poetiku, vlastnú len a len tomuto autorovi.

Tatarkova „autenticita“ a „autorská identita“ sú viacnásobne sebareflektujúce. V sebaidentifikáciách sa autor vracia psychoanalyticky až do detstva alebo výlučne cez seba, vlastnú poučenú skúsenosť, reflektuje skutočnosť sveta okolo. Spomienky generujú väčšinu jeho literárnej tvorby. Preto podstatný a presný kolorit jeho próz tvoria miesta, ktoré dôverne poznal z detstva, alebo ktoré navštívil na svojich cestách.

Tatarkovo autorské vedomie obrátené do seba, akoby malo vo svojom vnútornom priestore zvýraznené osobné a všeobecne platné kritériá etiky naviazanej zjavne na zásady moderného náboženstva (t. j. takého, ktoré hľadá Boha v prírode, a teda aj v človeku), ale aj intelektuálny odstup od vyšinutých spoločensko-politických procesov. Evidentné je to od roku 1956, teda od napísania románu *Démon súhlasu*. A to, čo je vo vnútri, akoby sa neustále v autorských stratégiách zvláštnym spôsobom premietalo navonok – do textu. Prirodzeným opakom procesu sebazachytenia v texte je cesta za ľuďmi, túžba po ich blízkosti a komunikácii s nimi. Tatarka ako autentický rozprávač síce hovorí o osudoch a ťažkostiach iných ľudí, no vždy tieto osudy reflektuje cez seba.

Rovinu zážitku evidentnú v Tatarkových textoch možno v zásade rozčleniť na vzťah a) autor – rodinné väzby; b) autor – erotika; c) autor – spoločensko-politické procesy.

INTENZÍVNA A ZJAVNÁ INTERVENCIA AUTORSKEJ STRATÉGIE DO TEXTU

V novele *Kohútik v agónii* je autorská stratégia viditeľná: autentický subjekt tu má prekryť rozprávač v druhej osobe singuláru. Aj táto „objektívizácia“ nadobudne veľmi skoro podobu rozhovoru rozprávača s autorom a vnútorného autorského monológu. Tieto pozície sa miestami nekontrolovateľne prelínajú, takže autorská stratégia je jasnejšia a zjavnejšia ako pevná, zaužívaná štruktúra novely, v ktorej je dôraz na objektívnej sujetovej línii.

Novela bazíruje na skutočnej udalosti-tragédii, ktorá sa v rodine Tatarku stala cez druhú svetovú vojnu jeho sestre¹ a ktorá je spomenutá hneď v prvej vete novely: „Katarínka, zabili ti chlapca Nemci...“²

Rozprávač-autor sa vracia z vojny, na nepoznanie vychudnutý a ako ide prírodou, v pamäti sa vracia do detstva, ktoré vyvoláva bývalú, zažitú idylu. Zároveň už nesie so sebou skúsenosť vojnovnej hrôzy a zažitie blízkosti smrti. Napätie, ktoré vzniká z takto stavanej štruktúry, je silné aj pre čitateľa. Jeho sila spočíva v intenzívnom videní, v expresívnom vyjadrení a vystihnúť pocitového sveta rozprávača. Paradox idyly z detstva a životnej skúsenosti tvorí u Tatarku podstatnú platformu pre poetiku vyjadrenia zrelej dualitnej existencie. Autorský rozprávač kráča niekam k stráni, kde sestra pasie kravy, vníma známy kolorit, všetko naokolo z detstva v ňom rezonuje: „Pohľadom ešte ani neopíše okruh povedomej krajiny, a oči mu padnú na vyvýšeninku. Katarínka, zakvíli mu v duši vysokým, tiahlym tónom. Dookola veselé hlasy, cvrlikanie cvrčkov, uprostred ona, čierny bod. Blíži sa k nej, prikráda“ (1959, 11).

Potom, keď sedia spolu, začne sa bezslovný rozhovor medzi blízkymi dušami, ktoré sa odjakživa poznajú, ktorý autor nazýva „čudesný“. Oná vytúžená blízkosť, jedna z najdôležitejších vecí v živote autora, vyplývajúca zo vzájomného poznania, spôsobuje „čudesnosť“ stavu, v ktorom sa nachádzajú.

Paradox súčasnej situácie a bezstarostnosti mladých rokov, keď sa stretávali len s príjemnými pocitmi, sa znova premieta cez spomienky autorského subjektu podané vnútorným monológom postavy-rozprávača:

... a odvtedy sa oni dvaja takto stretávajú. Aspoň raz v roku. Keď nie na veľkonočný pondelok, tak aspoň cez prázdniny. Brat príbehne, pochytiť sa za ruky a prizerať sa, hlavy

nakláňajú zboka nabok a nevedia sa vynadívať jeden druhému. Iskria na seba pohľadom a celí sa preiskria. Sestra ho priam dopichá tými svojimi iskričkami posmešného, nežného pohľadu. Brat na celom tele cíti sestriho iskrenie, akoby sa podroboval ožarovaniu. Len pozrime! Môj braček celý žiari. Ženám sa páčiš? Je čosi v tebe. Letia na Teba ako osy na melón. Len sa im otvor, zmlsnú ťa. Tak, tak, ty sa páčiš ženám. Preboha, ale si na tom nezakladaj. Ženy rady maškrtia na sladkostiach. Každý raz, čo sa takto stretnú a sestra sa mu uprizerá a dopichá ho ako osa sesterským žihadieľkom, zostane mu príjemný pocit, priam akoby sa okúpala jeho celá mužská samolúbosť. Nie, takto sa mu nevie prizrieť ani milá, ale ani mať... o jeho rozkvitajúcu telesnosť, preňho takú príjemnú, navidomoči stráca záujem. Iba na jeho dušu striehne... (1959, 13)

V desiatich riadkoch textu sú tri poetizmy – neologizmy – vlastné výrazy, ktoré prefixami z významovo neutrálnych slov (iskriť, mlsať, prizeráť sa) tvoria expresívnu výpoveď. Toto je typický Tatarkov rozprávač, ktorý vystihuje preňho jedinečný, silný zážitok. Tentoraz bezstarostnosť bývalých stretnutí, ktoré v ňom žijú, akoby sa odohrávali v prítomnosti, a tým sa v sujete stupňuje a vyhraňuje k bezstarostnej minulosti paradoxná tragická súčasnosť. Tento postup sa zopakuje v opačnom poradí, keď „Aj on mlčí, alebo si myslí, že rozpráva, čo si myslí“ (1959, 21). Sestrina apatia, akoby ani neprišiel a neoslovil ju, vnútorný monológ a prehovor postavy sú lexikálne a sémanticky rovnaké, odlišujú sa len formálnymi interpunkčnými znamienkami, ktoré uvádzajú prehovor. Autor-rozprávač rozpovie Kataríne, ako stál zoči voči smrtiacim puškám, čo sa v ňom odohrávalo, a ako smrti unikol. Stupňuje v celej novele pradox životnej pohody a do života zasahujúcej smrti, akoby špirálovito navrhoval vnútorné vojnové zranenia.

Obraznosť na úkor sujetu je tu evidentná, takže autor skôr inscenuje, ako by sa dej „dial“. Všetko, čo sa „deje“, je minulosť, ktorá sa odohráva v prehovoroch alebo vo vnútorných monológoch dvoch hlavných postáv postihnutých vojnou, brata-rozprávača a sestry Kataríny. Scéna (nie dej) sa presúva postupne z prírody do domu, no perspektíva prírody a jej liečivého účinku ostáva:

Paľko, rozprávaj, povie zasa sestra... Mal by si mi ešte raz všetko porozprávať...Nechce sa ti. Na pažiti nám dobre bolo... Chce sa jej počúvať bratov hlas. Ale keby brat iba tíško šumel ako vánok v lístí topoľa, radšej by počúvala šumenie. (1959, 29)

Katarína je pološialená zo straty syna a bratova účasť, jeho skúsenosť blízkosti smrti, náhodná záchrana... to všetko je pre jej psychický stav ako liek. Postupne sa spamätáva a chce brata pohostiť, takže vyberá z hydiny ten najlepší kus – kohúta, aby ho pre brata uvarila. V momente výberu hydiny na jedlo, sa osud človeka v Tatarkovom poňatí pripodobňuje osudu zvierat. Autorský subjekt je v momente výberu a zabíjania zvierat na potravu k týmto úkonom v dualitnom vzťahu: vyrástol v prostredí, kde táto činnosť bola bežná, no na druhej strane získal už odstup životom v inom – intelektuálnom prostredí, kde je neviditeľná.

Pri lapaní kohúta pociťuje ľútosť a prosí sestru, aby ho ušetrila. Paralela zabíjania, ktoré aj Kataríne pripadá kruté, a popravy jej syna, tvorí katarzný úsek novely. Stupňujúce sa napätie v deji preruší svokra, ktorá rázne kohúta podreže, a ten vyskakujúc v křči ostrieka všetko krvou: „z čista jasna prepukne im pred očami hrôza“ (1959, 54). Dynamiku deja, vyvolanú bežnou činnosťou zabíjania zvierat na sedliackom dvore, vystrieda Katarínina mdloba – stav podobný predošlej apatii. Brat ju uloží a sedí pri

nej naďalej spomínajúc na vojnové hrôzy. K už povedanému autor pridáva ďalšie útrapy. Cez spomienku na kamaráta, ktorého „azda mohol ešte priviesť k životu“ (1959, 60), sa teraz z celej sily usiluje oživiť zamretú sestru. Vezme ju do náručia a hovorí s ňou, hoci nevie, či už nie je neskoro:

Naveľa sestra sa k nemu pritúli. Tvár jej vlhne. Ktosi s ňou predsa na život, na smrť drží, taktó. Čosi sa v nej naberá, zdvíha a púšťa do kolobehu. Žltým zobáčikom sa to ozve v nich ako píska. A zaspieva to. Je to to, čo sa v nich najhúževnatejšie drží života: Nádej. A súcit. Sestra tým súcitom pri bratovi nažíva... (1959, 60)

Až po tomto „prebudení“ z prázdnoty sa dostavuje schopnosť hovoriť, vyrozprávať bratovi celú ťarchu viny. Až v poslednej tretine novely sa dozvedáme, že matka nesie na smrti chlapca podiel, lebo mohol uniknúť s otcom do lesa, ale ona ho zavolať naspäť, považujúc ho za dieťa, ktorému sa nič nemôže stať. Syn zomrel vlastne na poslušnosť voči matke. A to si Katarína vyčíta. Po vyrozprávaní sa nastupuje zmierlivý záver novely – úľava, vyrovnanie a nádej.

Motívom autobiografickej novely *Kohútik v agónii* je smrť a prekonávanie jej dôsledkov. Ide o psychologickú a v závere o psychoanalytickú minucióznu, postupnú analýzu pocitov od otupenosti, ľahostajnosti až nechuti hlavného protagonistu navštíviť chorú sestru, cez vzájomné výčitky až po jej záchranu, pričom katarzný proces je obojstranný. Ide o vojnovú novelu o pocitoch a citoch, zničenom súcite a nádeji. V spracovaní autora má len blízkosť schopnosť toto všetko obnoviť, blízkosť, ktorá oživuje, uvoľňuje pre „spoved“ bratovi o podiele viny na tragédii syna, o sebeckosti a namyslenosti matky. Prezentuje sa tu psychoanalytický proces, v ktorom blízkosť a návrat k stratenému predvojnovému času znamená záchranu pred duchovným otupením a smrťou.

Tatarkova próza nemá nič s postmodernou negáciou medziludských vzťahov, s deštrukciou starých hodnôt, tradícií, so sarkasticko–realistickým pripustením stavu, s ktorým sa „nič nedá robiť“. Tatarkov autorský subjekt je naopak zainteresovaný, angažovaný, usiluje sa o znovunadobudnutie duševného zdravia, poškodeného vojnou. Za formálne surrealistickým názvom novely sa skrýva reálny, obrazne, expresívne a vierohodne vyrozprávaný príbeh. Fikciu tu nemožno od autenticky zažitej reality rozoznať.

Ďalší príklad, ktorý som vybrala ako ilustráciu autenticnosti a zároveň relativity autenticnosti, máme k dispozícii v dvoch textoch: v *Navrávačkách* (1988) ako súčasť väčšieho celku a samostatne pod názvom *Neslovný príbeh*.³ Obidva texty vyšli pod autorstvom Dominika Tatarku (ed. Martin M. Šimečka) a obidva texty sú spojené s menom Evy Štolbovej, stredoškolskej profesorky češtiny z Prahy, s ktorou Tatarku viazal silný milenecký vzťah.

Eva Štolbová v úvode k *Navrávačkám* píše:

Byla jsem při tom, jak vzniká umělcova věta, jak přichází **vidění** (zdôraz. EŠ). ... Dominik nikdy „navrávanie“ neprijal za skutočnou umeleckou tvorbu. ... Vždy zdôrazňoval rozdiel medzi mluveným a psaným slovom. A vskutku. Jeho psané slovo, ktoré v té dobe súčasne vznikalo, bylo diametrálne odlišné. Zde neponechal nic náhodě, zde cizeloval a nikdy nebyl spokojen. Psával vždy výhradně o samotě. (1988, 6)

Svedectvo Evy Štolbovej hovorí o odstupe autora k prežitému, o spracovaní auten-

tického zážitku do umeleckého tvaru. Tvorbu považoval Tatarka za niečo zvláštne, vytvárané v samote, kde sa môže sústrediť na tvorivý proces. Autentický podklad pre tento proces, ktorého výslednicou je *Neslovný príbeh*, je však dosvedčený samotným autorom (v *Navrávačkách*) a editorkou *Neslovného príbehu*, ktorá ho pre časopis z rukopisu pripravila.

Pokúsme sa určiť, čo je v oboch textoch autentické, a ako je autentický zážitok spracovaný:

Prvou „autenticitou“ je v oboch textoch status disidenta, uvedomovaný a zdôrazňovaný stav marginalizácie. V oboch textoch hovorí autor o ňom hneď v úvode:

Evulienka, duša moja, srdce moje. Mal som šťastie, mal som šťastie, že som ťa stretol. Lebo posadili ma do jedného väzenia zvláštneho. Väzenia, ktoré si vymysleli. Ja nemôžem učiť v škole, hoci som profesor, nemôžem písať, hoci som spisovateľ. Ja nemôžem cestovať do Prahy, lebo mi hrozia: Kedyž vás uvidíme v Praze na nádraží, okamžite vás pošleme späť do Bratislavy. Ja nie som balík, aby ste ma vy posielali z Wilsonovho nádražia späť na Slovensko. (*Navrávačky*, s. 7)

Vieš, hlavný kádrovník tejto hemisféry si ma pred časom vytipoval, že ma treba zabiť, ale nie naraz, ale pomaly, pomaličky. Naraz – to by kričalo. Treba ma vyhlásiť za nepriateľa a ako takého izolovať, odpísať, dusiť biedou. (*Neslovný príbeh*, s. 3)

Obidva texty zachytávajú životnú situáciu autora, jeden – pôvodný – explicitne, enumericky, pomenúvajúc rad radom obmedzovania, druhý – situácia spracovaná v umeleckej podobe – metaforicky skratkovito, pomenúvajúc existenčnú ohraničenosť. Autor tu namiesto opisu a vyratúvania používa dva protikladné postupy: vymenuje tri kroky (začínajúc od konca) pomalého zabíjania: „Treba ma zabiť, nie naraz, ale pomaly, pomaličky. Naraz – to by kričalo. Vyhlásiť za nepriateľa...“ „Vyhlásiť za nepriateľa“ – to je východisková situácia a stojí v strede skratky, ktorá zachytáva existenčnú situáciu autora, za ňou nasleduje gradácia prostriedkov, ako sa zabíjanie autora deje: „... izolovať, odpísať, dusiť biedou.“ Totalitný systém robí z človeka neživý objekt, „balík“, s ktorým možno manipulovať. V jedinej paralele vyjadril Tatarka bezprávie režimu.

Vzájomná akceptácia – ocenenie a rešpekt, ktoré dávajú zmysel ľudskej existencii, to je to, čo Tatarkovi posledných dvadsať rokov jeho života najviac chýbalo. Preto v čase spoločenskej ostrakizácie, keď sa ho jeho vlastní priatelia väčšinou stránili, miestami mu dôverne pripomenuli niektoré ženy príjemný stav vzájomnej dôvery. No zároveň ich podozrieval zo špionáže. Neskôr, pár rokov pred koncom, ho uchvátila Eva Štolbová, ktorá ho oslovila najskôr cez jeho dielo, nielen že akceptovala, ale aj obdivovala jeho metaforu. Akiste to bola iba ozvena, zdanie bývalej vzájomnej dôvery, ktorú si túžba Tatarku po spolubytí do tohto vzťahu projektovala. V počiatocnom štádiu tejto poslednej veľkej lásky, ktorú spisovateľ zažil, hovorí o citovom naplnení, pohltení všetkých politických sporov a vnútorných hádok:

Ja a ty. V mojej starej gebuli prestane hádka. Ja sa v tej chvíli prestanem hádať s vrchnosťou, so svojimi súčasníkmi, nerobte tieto blbosti, nemáte pravdu! Táto hádka pri pohľade na jednu ženu, ako si ty, prestane. Čiže to sväté ticho vznikne vypnutím... (*Navrávačky*, s. 9)

Na sklonku života je to u Tatarku podobné ticho, ako ho máme možnosť sledovať nižšie vo vzťahu s jeho matkou.

Druhou „autenticitou“ obidvoch predmetných textov je potreba blízkosti iného človeka. Pasáže sú silno erotické, takže boli prudérnymi slovenskými kritikmi vyhlásené za pornografiu. V slovenskej literárnej kritike ani na konci 20. storočia, ani na začiatku nasledujúceho sa kritici nevedia zmieriť s tým, že erotika, alebo aj priame pomenovanie procesov či zón na tele človeka, ktoré s ňou súvisia, by mohli byť súčasťou literatúry, tak ako sú súčasťou života. U Tatarku to však, ako všetko v jeho tvorbe, nie je priamočiare a jednoduché. Ako sám Tatarka priznáva, ženy v jeho živote hrali veľkú, skoro kľúčovú rolu.

V disidentskom čase ich podozrieval, že donášajú na neho, a predsa ich im nevedel odolať.^d

Príbeh Dominika Tatarku a Evy Štolbovej sa udial ako posledný z mileneckých vzťahov spisovateľa. *Navrávačky* sa začínajú nezakryte jej vlastným menom (vyššie citovaná pasáž). Starý a už vyčerpaný, chorý (prvý list od Evy mu predčítajú v nemocnici, po tretej operácii) spisovateľ prijíma návštevu Evy ako „dar milosti“. Nemyslí na svoje zdravotné ťažkosti, viac myslí na svoje dielo – jedinú metaforu, ktorou uchvátil Evu natoľko, že sa vybrala autom do Bratislavy navštíviť ho. Predtým mu napísala: „...chci tě sejmout z té šibenice jako z kříže a dotýkat se tě tak dlouho až ožiješ“ (*Navrávačky*, s. 7-8).

To bola odpoveď na Tatarkov list, ktorým sa ospravedlňoval za neskorú odpoveď kvôli chorobe. Napísal v ňom: „Ja som karpatský pastier a zbožňujem všetko, čo je pravé. A ty, ak dovoľíš, si pravá, no pravá je aj šibenica, na ktorej som odvisol v 68.“ (*Navrávačky*, s. 7). Tatarka napriek záujmu a istému vzrušeniu, že dostal list – reakciu na svoje dielo – vlastne hovorí v odpovedi: som mŕtvy muž – od 68. roku. To, čo Eva Štolbová odpovedá, je veľmi hlboký priamy vzťah, ktorý vyjadruje silu a oživovaciu schopnosť lásky. Ona si je istá, že môže spôsobiť jeho zmŕtvychvstanie.

Tatarka vníma jej intervenciu nasledovne:

Ja som hneď videl, to je tá žena, ktorá očakáva to isté, čo ja, ktorá chce mať pocit, ja som milovaná, ja som milovaný. Ja som bol tvojím pohľadom, tvojím príchodom milovaný. Ja som jeden provincionálny spisovateľ a žena Eva, ktorá ma vie objať, prišla za mnou do Bratislavy. To je moja jediná sláva.... Eva prišla parádnym autítkom, parádne nastrojená a dívala sa na seba: páčim sa ti? Lebo čo som videl, je ťažko povedať... pozrela si sa medzi svoje nožičky, najprv, potom medzi svoje prsia, povedala si: páčim sa ti? Pravdaže sa mi nielen páčiš, ale objím ma, objím ma. No a ty si ma objala. A zázrakom, neočakávane, absolútne sme sa milovali. Pohľadom sme sa milovali, pocitom, filozofickým názorom. (*Navrávačky* s. 8)

Na porovnanie vezmime situáciu príchodu Evy z poviedky *Neslovný príbeh*, ako ju autor umelecky spracoval v inom texte:

Sadla si. A ja som ožil. Hneď pohotovo som si pomyslel: Boh. Boh mi posielal túto sovičku, pokrytú tichým perím. Nie je ti do reči. Tak si v tichosti posed. ... Usadiš sa v meditatívnej polohe, oči priclóniš a tak sedíš. Lono sa ti otvorilo, príjemne ťa to tam chladí v tomto vzdušnom oceáne. Pociťuješ sa. ... Blizna sa ti v lone ružovie. Robí mi to dobre, že si tu. Neobyčajne ma to oživuje. (*Premeny* s. 3-4)

Rovnakú situáciu má čitateľ pred očami spracovanú dvakrát: prepísanú z magnetofónovej pásky, kde Tatarka spomína na príchod Evy v skratke, ale veľmi živo a konkrétne s koncentráciou na vzájomné erotické pôsobenie. Otázka „Páčim sa ti?“

je imanentná situácii, ale aj vyslovená. Očakávať lásku a chcieť byť milovaný, to sú kľúčové pocity obidvoch protagonistov, pričom sa bez zábran poruší syntax a skĺbia sa osoby do jednej: „...To je tá žena, ktorá očakáva to isté, čo ja, ktorá chce mať pocit, ja som milovaná, ja som milovaný...“ Táto jednota v „my“, v ktorej sa na chvíľu stratí autorovo ťažké „ja“, je pre neho uľahčením. Ono sa vlastne nestráca, ale akoby sa zmnožilo, zväčšilo, znásobilo.

Autor spontánne rozpráva raz o návštevníčke, raz zase k nej priamo. Zmeny autorského prehovoru, prechody z úvahy alebo opisu do priamej reči sú u Tatarku náhle a vyvolávajú dojem spontánnosti či dokonca chybného, nevybrúseného štýlu. V *Neslovnom príbehu* ich je menej.

Erotogénne zóny (ich „samoskúmanie“) ústia v rozprávaní do „zázraku“ milovania, do „absolútneho“, ktoré znamená pre spisovateľa nielen vymenované oblasti ženského tela, ale znamená aj „pohľad, pocit, filozofický názor“.

V *Neslovnom príbehu* sa žiadne samoskúmanie prichodzej, ani priama otázka „Páčim sa ti?“ netematizuje. Autor zdržiava dej smerujúci možno k „absolútne mu“ milovaniu, no na prvých troch stranách príbehu (v *Premenách* ide len o torzo) sa toto absolútne komplexného vzťahu rozkladá na celú plochu. Spoločným prvkom oboch textov je autorov pocit, že ožil, keď návštevníčka prišla. Toto oživenie-zmŕtvychvstanie cez prítomnosť ženy, ktorá prejavila o autora záujem, sa objavuje v oboch textoch, ale nie je identický. Postava ženy v prvom texte je priama. (Eva) prišla, aby jej cesta za autorom končila milovaním. Emmanuelle, Francúzka, z druhého textu je oveľa tajomnejšia. Je tichá a len sa díva – nie na autora, ale na jeho prostredie: „Rozhliada sa, kdesi pod povalou a počúva, počúva, očami, ušami vidí“ (*Premeny*, s. 3). Skratkovitosť prvého príbehu je v druhom prerušovaná a dopĺňa ju vnútorný monológ, opisujúci disidentskú situáciu autora.

Obidva príbehy – prepísané z rozprávania a umelecky spracované – majú spoločné ešte dva dôležité momenty: 1. židovský pôvod, ktorý autor návštevníckam v oboch prípadoch pripisuje, a 2. posvätné ticho, ktoré celú erotiku zrazu mení na vážnu, životne dôležitú situáciu. V *Navrávačkách* sa píše:

Všetko sa začína videním. Videl som tvoju mať. Počkej, nekrúť hlavou, neusmievaj sa nad tým. Na prvý pohľad vidím, ty si židovka, máš jeden taký dávny úsmev, pohľad kdesi do dialky nad mojou hlavou. Vieš, židovky sú tak vychovávané, o tom sa píše v jednom starom židovskom spise Zohar. Tam sa hovorí, že povinnosťou muža, náboženskou povinnosťou muža je urobiť radosť žene aspoň raz za týždeň. (s. 9)

Rovnaká úvaha, tu konzistentná, sa v *Neslovnom príbehu* rozkladá na rozlohe celej jednej strany:

... počuj, ty budeš asi Židovka... Poloha, ktorú si zaujala, to bolo tvoje sebavyjadrenie, ktoré som na prvý pohľad poňal, prijal. Áno, ty si večná židovka... To vieš, že si neúplná. Podľa starožidovskej mystickej knihy Zohar, Boh stvoril človeka ako samca a samicu v jednej osobe. Samica bez samca je neúplná, takisto muž. Na mne neviem, ale na tebe jasne vidieť, že si neúplná. Vidím, ako nažívaš. V našej reči sa aspoň tak hovorí: Muž a žena spolu nažívajú... je to zjavne mystické nažívanie... (s. 4)

Tatarka mal zvláštnu slabosť pre ženy židovského pôvodu. V *Navrávačkách* spomína: „So židovským mesianizmom som sa zoznámil...vďaka jednej parížskej Židovke,

ktorá mi doniesla knihy. Židovská mystika, Kabala, starožidovský spis Zohar“ (s. 95). Už vo *Farskej republike* vystupuje výrazný typ ženskej postavy – Židovky – ako krásnej, príťažlivej a aj dobrej ženy (Edita). Uvažoval nad takto podmienenými vzťahmi: „Ty si židovka a ja som dedinský karpatský pastier. Čo to má spoločné, bohvie. Ale asi to, že všetci kdesi putujeme, kdesi...odkiaľsi sme sa vzali, ideme púšťami, ideme takými náhodnými davmi vo veľkých mestách“ (*Navrávačky*, s. 8). Osamelosť medzi ľuďmi a potrebu jedinečného spolubytia určuje ako dôvod tohto stretnutia. A takéto spolubytie, ako vzniklo medzi ním a Evou, sprevádza „sväté ticho“:

... nastalo sväté ticho a to je úžasné. Jedno sväté ticho medzi mužom a ženou. Nekonečne slastné, povedomé, nejaká rozpomienka prenatálna, previtálna, že čosi také vždy bolo a zostane, že muž a žena keď sa dotknú nejakých spojení v sebe, nastane sväté ticho, ktoré je darom milosti. (*Navrávačky*, s. 9)

V *Neslovnom príbehu* píše:

Keď si sa tak uložila do kresla naproti mne, otvorila naproti mne svoje lono, to bolo pre mňa čosi ako zjavenie. Muselo ti prísť také vnuknutie. Z tvojho lona sa vynorila ako v otvorenom kalichu bielej lalie ružová lepkavá blizna, ktorá pohltila každé moje pomyslenie, každé moje spytovanie. Ja som ja, ty si ty. Tak teda takto pobudneme. Zatíchlo všetko vo mne, zaplavilo nás sväté ticho. Vysoko kdesi ako u nás doma na zelených lúkach rozhorela sa vajanská vatra. My sme okolo nej sedeli. Kde? V ktorých končínach? Doma. V čudesnej súvislosti, ktorá sa mi vynorila. (s. 5)

„Zjavenie“, „vnuknutie“, „rozpomienka prenatálna“, „previtálna“, „svätý“, „čudesný“, „pomyslenie“, „spytovanie“ ... to všetko sú snové abstraktá, ktoré vyjadrujú slovami neuchopiteľný pocit spolubytia. Konkrétny obraz – predstava lona ako kvetu, vajanská vatra, zelené lúky, to všetko sa zlieva v pojme „doma“, „u nás doma“.

Za citovanou pasážou nasleduje retrospektíva. Je to dlhý úsek textu, v ktorom si Tatarka spomína na malé, len o dva týždne staršie dievčatko, Jozefínku, svoju prvú lásku, s ktorou sa v detstve hrával. Chlapec Dominik šiel do sveta, t. j. z vysokých končiarov stromov donášal najkrajšie ťažko dosiahnuteľné listy-peniaze. Jozefínka zatiaľ vystlala „dom“ ččinou a na „tácky“ z listov poukladala jedlo, aby „uctila muža v dome“. A potom nasledovalo spolubytie:

Jozefínka, čo je aspoň pre mňa dôležité, sadla si vždy, ale naozaj vždy a bez výnimky v briežku nado mňa tak, aby som jej sukienkou medzi bielymi nožičkami pekne videl tú jej ružovú, prepukajúcu, odjakživa tajomnú škáročku, lebo dievčence vtedy, ba ani veľké dievky gaťky nenosili. Vedeli sme tak pobudnúť, bez slova... Čo to bolo? Blažené, sväté ticho, ktoré ona tvorila. Tušenie, tajomstvo. V tej škáročke bol plamienok, zázrak sveta, požehnanie, úžas, uzlík citu a všetko. Len sme tak boli, nič sme nemysleli, nevládali. Celé moje detstvo, kým som neodišiel z domu do škôl, to blažené ticho vyplňuje. (s. 5)

Táto scéna prevej sexuálnej skúsenosti sa nachádza aj v *Navrávačkách* s minimálnymi rozdielmi. Autorov komentár:

To je mystika jedného pastierskeho, roľníckeho chlapca. ... Je sväté ticho, v ktorom na nič nemyslíš, nič si nežiadaš, ale vynárajú sa určité predstavy. Predpokladám, že existuje slovná a neslovná reč. A existuje aj neslovné myslenie. Toto je môj individuálny prazázitok, že existuje čosi medzi mužom a ženou, čo je sväté. To je miesto, kde planie svätý oheň, odkiaľ človek pochádza a prichádza na svet. (s. 30)

Tatarka tu korení hlboko v ľudovej tradícii, v ktorej vyrástol, v presvedčení, že narodenie dieťaťa, reprodukcia a všetko, čo s ňou súvisí, je sväté.

PRVÉ „POSVÄTNÉ TICHŔ“ SPOLUBYTIA AKO AUTENTICKÝ ZÁŽITOK

Pre „posvätné ticho“ spolubytia, meniace optiku, ktorou sa pozeráme na zachytenie erotiky, na existenciálne základnú, a teda životne dôležitú situáciu, existuje paralela v Tatarkovej literárnej tvorbe. Prvýkrát spolubytie „MY“ zažil autor so svojou matkou. Novela, v ktorej sa tento moment tematizuje, má mimoriadne príznačný názov *Ešte s vami pobudnúť*.⁵ Na celej ploche tejto novely sa tematizuje nadchádzajúca smrť matky, jej strata, spomienky na domov, v porovnaní s novým životom, diskrepanciami vo vzťahu k manželke, k nepokoju života vo veľkom svete. To, čo autorovi v novom živote najviac chýba, je práve ono „posvätné ticho“ spolubytia.

Mama, už sme dávno nesedeli takto spolu. A už sú v tom. Len si sadnúť s materou na prah a to stačí, stačí, už sa aj spolu pohrúžia do stojatej hĺbočiny pamäti. Od začiatku, od stvorenia spolu takto sedávajú... robotou takí zmordovaní, že jazykom nevládku pohnúť, alebo po nedeliach... (s. 107–108)

Šťastie, že sa im v pamäti vynorí okrídlený mravec, ktorý sa im prechodil kedysi dávno, keď sedeli takto spolu, na hlinenom podstení u nich doma. Je to zas tak, ako bolo. Vrátili sa z poľa. Sú tak hrozne ukonaní, že ani jazykom pohnúť nevládku. Už nič nevravia, nevládku si čo povedať. Len toho okrídleného mravca súcitne sledujú. A zasa ich zaplaví dôvernosc. Ohlušení a dojatí citom k sebe a či k tomu okrídlenému mravcovi, zmlknú. Hlinené podstenie im ochladzuje chodidlá. V ústach sa im rozplýva pocit: My dvaja, čo tu takto sedíme. Ale aj ten sa tratí ako prázdna clivota bez podstaty: moja mať a jej syn, už otec detí... Mať mu zvučí, doznieva ako ťahavý nekonečný tón. (s. 116–117)

Táto Tatarkova rapsódia o zvláštnom, jedinečnom vzťahu, o tichu, ktoré vzniká zo spolubytia, rapsódia, v ktorej sa virtuózne menia časové pásma, prepája sa tu a teraz s pamäťou, so spomienkou, ktorá je večná a sprítomňuje sa v istých situáciách. Metafora okrídleného mravca, taká nenápadná, až diskretná, tu má kľúčové postavenie: mravec ako krehký, no azda najusilovnejší hmyz, neustále v pohybe za svojou prácou. V súvislosti s ťažkou prácou, zaistením rodiny, keď matka vychovala osem detí „z vlastných rúk“ po tom, čo rodina v prvej svetovej vojne stratila otca, ktorého spolu s matkou nahrádzal jediný syn, je tu mravec symbol. Atribút „okrídlený“ však vyjadruje radosť z toho, že sa ťažký život darí, že usilovnosť, práca pre život, dosahuje svoje predsavzatia: „Za určitých podmienok takáto materiálna radosť sa zmení na špirituálnu: ďakujem Bohu, tento rok sme prežili, deti sú zdravé a ja môžem spokojne zomrieť. To je možno skúsenosc týchto karpatských ľudí.“ Takto autor komentuje túto situáciu v *Navrávačkách* (s. 22).

Vzťah s matkou nie je len spolupatričnosť, ktorú pociťuje, vyžaduje (zväčša márne) od svojich mužských priateľov, ale ide o najvnútornejšie spolubytie, jedinečné, ktoré býva, ak vôbec, len s jediným človekom. V autorovom prípade je to matka. Naviazanosť myšlienkami na dialku, presvedčenie spolubytia cez myšlienky ponad reálne spolužitie, vytvára duchovnú klímu, duševnú rovnováhu autora v jeho osamostatnenej, no predsa nie samostatnej existencii.

Spolubytie s matkou predstavuje spontánnu väzbu, pestovanú obojstranne, pričom zrejme dôvera – porozumenie môže vznikáť z rovnakej povahy, ale aj z akcep-

tácie činnosti dieťaťa matkou a naopak z akceptácie úsilia stareny dospelým synom.

OSAMELOSŤ AKO VÝČITKA

V edícii Arkýř vo vydavateľstve Karel Jadrný Verlag v Mníchove vyšla v roku 1984 po česky Tatarkova kniha *Sám proti noci*. Titul vo svojej dualite významu (ísť v ústrety alebo vzdorovať) presne vyjadruje obe pozície autora, ktorý osamelo stojí či kráča v ústrety smrti, a zároveň jej odporuje.

Celá kniha sa exemplárne týka témy „autenticity“. Ide o spomienky autora na priateľstvá so známymi osobnosťami slovenskej spisovateľskej alebo všeobecne literárnej či výtvarnej scény, ktoré pomenúva priamo ich vlastnými menami. Týka sa to najmä prvej časti *Sen o troch kloboučích*. Druhá, písaná v podobe listov, je venovaná Dominike, ktorá po Tatarkovi dostalo meno, tretia, *Zbojnícka píseň na stéble trávy*, nesie podtitul *Paměť a svědomí* a je to Tatarkova introspekcia, pátranie po uvedených entitách v spisovateľovom živote.

V úvode k prvej časti autor pomenúva svoju metódu: „Propadl jsem očarování, autohypnotickému stavu, pokud je možno takhle nazvat očarování (nebo sebeočarování?), v paměti jak v kouzelníkově klobouku počaly se dávno zapomenuté příběhy, které jsem hned vyprávěl, o souvislosti se nestaraje“ (s. 7). V autohypnotickom stave rozprávané príbehy bez starosti o súvislosti, to je presná identifikácia autorského spôsobu prezentácie vlastnej pamäti. Asociatívny spôsob rozprávania a stav sna sú symptómy surrealistickej metódy podávania psychických procesov spracovania skutočnosti.

Sen o odchodu, datovaný presne (10. XII. 1975) do čias najtvrdšej konsolidácie, je svojou asociatívnou štruktúrou mozaikou zdania a skutočnosti opäť, ako u Tatarku vždy, konfrontáciou minulosti a prítomnosti. Minulosť tu zastupujú mená spisovateľských kolegov a jedného literárneho kritika: Alexander Matuška, Rudo Fabry, Alfonz Bednár, Pavol Horov, Ján Kostra a ďalší. Prítomnosť zastupuje najmä Albert Marenčin, potom Ďuro Špitzer, Andrej Barčík, občas iba krstné mená Milan (Pašteka?), Ivan (...?), Dekan, Gusto (Husák) a krstné mená žien: Francúzka Sabina, Oľga, Erina, Maryla... V tejto knihe je zastúpená i presná topografia hlavného mesta miestami, na ktorých sa stretávali intelektuáli – kaviareň Krym a ostatné podniky, spolu so Špitzerovou lodenicou a inými miestami.

ZÁVER. TEORETICKÝ DISKURZ O VZŤAHU

AUTOR – TEXT – ČITATEL – INTERPRET

V úvode som naznačila, že vnímam text – umelecký artefakt – ako jedinečný prejav, istými symptómami typický pre svojho autora. Autor sa v texte javí. Podľa jeho charakteristických znakov možno rozoznať určitú autorskú výpoveď, jeho umelecké dielo, od výpovede iného autora. Ide teda o nezameniteľnú autorskú jedinečnosť (ak nechceme použiť pojem originalita), prejavujúcu sa v texte. Ako píše Mukařovský: „Subjekt je vlastným princípom umeleckej jednoty textu.“⁶ Radikálny teoretický diskurz, ktorý mal v anglosaskej jazykovej oblasti v rokoch 1940–1970 výrazný vplyv, sa datuje od dokumentu New Criticisme *The International Fallacy* (1946), to znamená od teoretikov W. K. Wimsatta a M. C. Beardsleya. Autori tejto štúdie žiadali od literárnych vedcov, aby sa sústredili na literárny text a jeho štruktúry a aby otázky

kontextu boli pre interpretáciu len druhoradé. Intencia umelca je pre autorov tohto textu len „mentálna veličina“, „plán empirického autora“. „Publikovaním textu autor stráca k nemu zvláštny vzťah a text sa stáva vlastníctvom všetkých.“⁷ Koncept „implicitného autora“ od Wayne C. Bootha v diele *The Rethoric of Fiction* (1961) spočíva na báze interpretačnej teórie imanencie textu s pokusom vziať autora do procesu interpretácie.⁸ Na Bootha kriticky reagovali Ansgar Nünning a Gérard Genette. Posledný menovaný s pádnym argumentom, že kategória intencionálneho autora je zbytočná, ak ide o fikčnú komunikáciu, pretože táto kategória je alebo totožná s reálnym autorom, alebo s celkovým významom textu.⁹

Do diskusie výrazne zasiahol Roland Barthes často citovanou esejou *La mort de l'auteur* (Smrť autora, 1968, cit. podľa nem. prekladu *Der Tod des Autors*, 2007).¹⁰ Barthes vidí úzku súvislosť medzi produkciou a recepciou literárneho textu:

Dnes vieme, že text nepozostáva z radu slov, ktoré odkrývajú jeden jediný, akýsi teologický zmysel, ktorý by bol ‚posolstvom‘ autora-Boha, ale pozostáva z mnohodimenzionálneho priestoru, v ktorom sa zjednocujú a bijú rozličné spôsoby písania (écritures), z ktorých ani jeden nie je originálny. Text je utkaný z citátov z nespočetných miest kultúry... Písmo... vedie k systematickému oslobodeniu od zmyslu. Presne tým uvoľňuje literatúra (odteraz by bolo lepšie povedať: písmo) činnosť, ktorá odopiera textu (a svetu ako textu) ‚tajomstvo‘, teda jeden konečný zmysel. Túto činnosť možno nazvať protiteologickou a skutočne revolučnou. Pretože odoprieť fixovanie zmyslu, znamená nakoniec odmietnuť Boha a jeho hypostázy (spredmetnenia, konkretizácie) ako sú rozum, veda, zákon. (2007, 190–191)

Barthes je toho názoru, že mnohorakosť písma („text zložený z mnohorakých písom“) sa stretáva nie v autorovi, ale v čitateľovi. „Zrod čitateľa treba zaplatiť smrťou autora“ (2007, 193). Znejasňujúci esejistický štýl Rolanda Barthesa dopĺňa Michel Foucault svojím exaktným výkladom v eseji *Čo je autor?* (2007, 181–193). Foucault, ktorého vplyv vyžaruje z oblasti filozofie do histórie, psychológie a iných duchovných vied, vidí spôsoby fungovania mien autorov vo vzťahu text a dielo z trojakej perspektívy: meno autora ako zvláštny spôsob funkcie vlastného mena, funkcia autora, ktorú niektoré diskurzy majú, iné nie, a autori ako zakladatelia diskurzov. Foucault skúma vzťahy text – autor, autor – dielo, autor – smrť, pertraktuje písanie oslobodené od „výrazu“, vzťahnuté len a len na seba, a také, ktoré sa nepokladá za formu vnútra, ale identifikuje sa so svojou rozvinutou vonkajškosťou. Vzťah autor – Boh, a ich smrť, tak jednoducho esejisticky vnímaný u Barthesa, rozoberá Foucault hlbšie, začínajúc u Aristotela a využívajúc Searlov výskum. Zvláštnosťou mena autora je, že je jedinečné, teda nie je len vlastným menom ako ostatné. Na druhej strane možno povedať, že meno autora zviditeľňuje udalosť určitého diskurzu a vzťahuje sa na štatút tohto diskurzu v istej spoločnosti a kultúre. Meno autora má svoje miesto nie v osobnom postavení ľudí, nie vo fikcii diela, ale v prelome, ktorý prináša skupina diskurzov a jej jedinečný spôsob bytia. Teda možno povedať, že v kultúre ako je naša existuje istý počet diskurzov, ktoré majú funkciu „autor“, pričom iné ju nemajú. Súkromný list má svojho pisateľa, ale nemá autora... anonymný text na stene má nejakého tvorca, ale nemá autora. Funkcia „autor“ je teda charakteristická pre spôsob existencie, šírenia a funkcie istých diskurzov v istej spoločnosti.

Tvorivý subjekt – autor – zažije skutočne veľa prekvapení pri interpretáciách vlastných textov, ktoré sú mu viac či menej príjemné, alebo naopak. Teda pravdou je, že text po

zverejnení už nepatrí autorovi. Autor mizne, je nezaujímavý. Text je vydaný napospas a aj manipulovateľný. Preto kedysi, práve tak ako dnes, autori stoja o fanúšikov alebo tzv. školy, ak ide o vedecké texty. (2007, 211)¹¹

R. Barthes, stvoriteľ „čitateľa“ ako určujúceho činiteľa v procese komunikácie, sa uspokojuje s konštatovaním daného stavu smrti autora a záver jeho provokatívnej eseje je aforisticky pôsobivý, no znamená len toľko, že zrod čitateľa je zrodom ďalšej anonymity (čitateľ ako abstraktný činiteľ komunikačného procesu). Teda teoreticky vyrobená anonymita (smrť autora) sa tu stretá s inou teoreticky zvýraznenou a zvýznamnenou tiež len anonymitou.

Foucaultov text je priehľadnejší a korektnejší, keďže priznáva prirodzenú či manipulovanú hierarchiu autora v spoločenskom procese, teda vo funkcii, v diskurze, ktorým je v trende, alebo musí zomrieť. Ide tu, a to iste Foucault sám vie, keďže sa zaoberal mechanizmami moci, o boj diskurzov, ktoré nie sú v spoločnosti vôbec samozrejmé, ktoré treba presadzovať, a to aj silou a váhou mena autora (sic!) vo funkcii alebo diskurze, ktorý je potrebné podporiť.

Postmoderné teórie o umení a filozofia od šesťdesiatych až sedemdesiatych rokov minulého storočia výrazne spochybnili kategóriu autora. Samy však pôsobia váhou svojich mien v diskurze, ktorý vytvorili, a dnes znamenajú štandardnú paradigmu literárnovedného či vôbec umenovedného myslenia naviazaného na filozofické myslenie. Kategória autora (jeho originalita, autentickosť) bola v postmoderných teóriách zrelativizovaná do takej miery, že život autora, jeho výpoveď, hodnoty, ktoré vyznával, sa stali pre teórie o umení nezaujímavé. Zároveň však, ako to už vo vývine myslenia býva, rástla a v súčasnosti je už evidentná potreba „privolať“ naspäť na scénu autora v súvislosti s kategóriami textu a čitateľa a diferencovane teoreticky ho reflektovať. Dlhodobá diskusia trpí nápadnou jednostrannosťou, zaznamenáva stereotypne len proti sebe stojace takzvané postštrukturalistické a hermeneutické pozície. Chýba však diferencované metodologické vedomie o mnohorakých funkciách autora. Stav doterajších diskusií okolo kategórie autora spôsobovali aj ťažko dostupné kľúčové texty k tejto problematike, o ktorých sa vedelo, ale neboli reálne poruke.¹²

Aký je však vzťah pojmov „originálny“ a „autentický“? Sú identické? Pojem autentický znamená (z gréčtiny) hodnoverný, pravý, pôvodný. Originálny znamená (z latinčiny) pôvodný, svojrázny, írečitý, svojský.¹³ Zo slovníkových charakteristík je len jeden význam týchto pojmov identický: pôvodný. Ostatné sa nezhodujú.

Postmoderné teórie spochybňujú práve pôvodnosť (teda aj autentickosť aj originalitu). Isteže, text má svoju výpovednú hodnotu, a teda zdanlivo nepotrebujeme nijaké iné údaje. Prínosom k jeho lepšiemu pochopeniu je však to, ak interpret pozná aj širší kontext analyzovaného textu. Teda tak, ako treba odlišovať umelecké dielo – jeho „život“, odpútaný od autora – treba odlíšiť aj literárnovednú (alebo inú teoretickú) analýzu od bežného „čítania“.

V literárnovednej analýze možno z postštrukturalistických pozícií ostať len pri analýze a definovaní textových segmentov, alebo z hermeneutických pozícií skúmať text ako súčasť širšieho kontextu. V tom prípade by ma ako teoretičku a literárnu historičku zaujímalo, čo všetko „vstupovalo“ do textu, čo ho konštituovalo, počínajúc biografiou autora, podmienkami, v ktorých sa utváral jeho autorský subjekt, jeho korešpondencia, výpovede, denníky, skrátka archívne materiály, ktoré vypovedajú

o autorovi a jeho dobe, v ktorej žil. História, filozofia, sociológia sú sprievodné vedné disciplíny, ktoré pomáhajú vidieť literárny text nielen ako separovaný artefakt, ale pomáhajú ho rekonštruovať s ohľadom na čas jeho vzniku (literárnohistoricky) i nadčasovo, t. j. určiť jeho univerzálny prínos či „zmysel“ v danom „diskurze“ svojho času.

Samozrejme, z hľadiska postmoderných teórií zovšeobecnene možno podobnú interpretáciu označiť za manipulatívnu, a takou nakoniec aj je. Pravda-pravdivosť poznatkov vyplývajúcich z analýz a záverov literárnovednej interpretácie, ktorá by mala byť kritériom danej metódy, sa však nedá verifikovať. Uchýliť sa k postmodernej rezignácii, deštrukcii inštitúcií, ako sú archívy, múzeá či galérie, rozhodne nie je východiskom zo skepticizmu, ktorý vyplýva z nemožnosti objektívnej pravdy.

Vráťme sa teraz optikou povedaného k Dominikovi Tatarkovi a jeho textom.

Autorský subjekt uľahčuje v Tatarkovom prípade interpretovi prístup k jeho „biografickým“ výpovediam a rovnako k „fikciám“:

Jenže človek chce žiť všetno v nevinnosti, božské či bohovské dôstojnosti, čím je inteligentnejší, jeho pamäť o to ľahčeji zapomína, čo by mu mohlo komplikovať život, o to ľahčeji dodatečne zdôvodňuje své egoistické počínání, o to ľahčeji si vymýšľa krásnou legendu o sobe, dokladá ji dokumenty, pritom si ji neustále opakuje, presviedčuje o ní sebe i ostatní své súčasníky. (*Sám proti noci*, s. 64–65)

... preto som zostal na úrovni reportážneho československého spisovateľa: videl som, zažil som, skúsil som, myslím si... to je obsah mojich kníh. (*Navrávačky*, s. 90–91)

Obidve autorove „priznania“ sa viackrát v analýzach potvrdili, no na porovnaní *Navrávačiek* a *Neslovného príbehu* sa dalo sledovať aj spracovanie verifikovateľnej (aspoň z dvoch strán) skutočnosti a následne zážitku v sujete umeleckého textu. Obe priznania však podporujú záver, že autorská stratégia do každého Tatarkovho textu intenzívne intervenuje. Autor je svojím založením modernista. Gesto slobody, ktoré jeho život a dielo nesú, patria k moderne. Paradox idyly a životnej skúsenosti, intenzívne videnie – prežívanie a expresívne vyjadrenie a vystihnutie pocitového sveta rozprávača, patria k moderne.

Postmoderná negácia tradičných hodnôt (ako sú príbuzenské vzťahy, rodina, priateľstvo, sloboda, dôvera v človeka, blízkosť atď.) nemá s Tatarkovou tvorbou veľa spoločného. Tatarkov autorský subjekt je naopak zainteresovaný, angažovaný. Celá predmetná agenda moderny v jeho textoch však neznamená, že pocitový svet, ktorý do nich vložil za seba ako autentického autora, je verifikovateľný, keďže autor miestami popiera i vlastné tvrdenia. Vzťah autobiografia–fikcia tvorí jeden zo základných protikladov moderny a postmoderny. Ide pritom o veľmi komplikovaný vzťah.

Tatarka píše romány, novely a eseje, v ktorých sa jeho fiktívne idey zmiešavajú s autentickými zážitkami (*Prútené kreslá*, *Panna zázračnica*, *Farská republika*, *Démon súhlasu*). Na druhej strane píše autobiografiu-autoreflexiu, v ktorej sú autentické zážitky opísané alebo vyzožívané štýlizovane – literárne, no líšia sa od intencionálnej literárnej tvorby (*Sám proti noci*, *Písачky*, *V nečase*, *Listy do večnosti*, *Navrávačky*).

Výrazne autobiografické diela písal Tatarka v období po roku 1968 a vychádzali za hranicami Československa. Ich význam zhodnocuje v štúdii *Burič slovenského svedomia*, v doslove k dielu *Sám proti noci* Ján Mlynárik.¹⁴ Eva Štolbová to, čo jej Tatarka rozprával, prepisuje z magnetofónovej pásky, teda ide o tzv. orálnu históriu (oral

history) so všetkými symptómami autorského prehovoru, do ktorých patrí nielen, čo autor hovorí, ale aj ako to hovorí, čiže jemu vlastná rétorika, žargón, spôsob vyjadrenia. K tejto „pamäti“ a k tomuto druhu archívu patrí aj fotografia a film.¹⁵ Cieľom snáh, ktoré formuluje novodobá technika, je zachytiť čo najviac zo živého prejavu autora. Dokumenty sú však aj meradlom rozdielností medzi autentickým prehovorom a umeleckým-písaným prejavom.

Aj Tatarkove texty nás presvedčajú, že autobiografiu, ktorú považujeme za pravdivú, možno považovať za fikciu autora. Dominik Tatarka a jeho dielo, naviazané na jeho osobnú skúsenosť spojenú úzko so spoločensko-politickými udalosťami, predstavuje výraznú autorskú osobnosť so znakmi moderny, ktorá vstúpila do postmoderného kultúrno-politického diskurzu súčasnosti.

POZNÁMKY

- ¹ TATARKA, D.: *Navrávačky*. Köln: INDEX, 1988 („A tak som si zasa spomenul aj na osobné príbehy. Napríklad osud mojej sestry, ktorej chlapca zabili.“, s. 95). *Navrávačky* s rokom vydania 1986 sú uložené aj v Archíve Forschungsstelle Osteuropa Univerzity v Brémach pod signatúrou 1987 Dc 0122a v red. Martina M. Šimečku.
- ² TATARKA, D.: *Rozhovory bez konca*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1959, s. 7.
- ³ TATARKA, D.: *Neslovný príbeh*. *Proměny*, 26/3, júl 1989, edit. Eva Štolbová.
- ⁴ Pozri k tomu TATARKA, D.: *Sám proti noci. Sen o třech kloboucích*. München: Arkýř, Karel Jadrný, 1984, s. 7–52. V Archíve Forschungsstelle Osteuropa Univerzity v Brémach pôvodné vydanie pod sig.: o. J. 1992 Dc 0267.
- ⁵ TATARKA, D.: Ešte s vami pobudnúť. In *Rozhovory bez konca*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1959, s. 88–208. Kompletná analýza diela sa nachádza v rozšírenej verzii tejto štúdie a bude uvedená v pripravovanej monografii.
- ⁶ MUKAŘOVSKÝ, J.: Die Persönlichkeit in der Kunst. In: *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simonne Winko. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, s. 73 (preklad MB).
- ⁷ WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, M. C.: Der intentionale Fehlschluss. In: *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simonne Winko. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, s. 80 a n. (preklad MB).
- ⁸ BOOTH, W. C.: Der implizite Autor. In: *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simonne Winko. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, s. 138 a n.
- ⁹ Tamže, s. 139, širšie: GENETTE, G.: *Implizierter Autor, implizierter Leser?* Tamže, s. 233 a n.
- ¹⁰ BARTHES, R.: *Der Tod des Autors*. Tamže, s. 181–193.
- ¹¹ FOUCAULT, M.: *Was ist ein Autor?* Tamže, s. 195–229.
- ¹² Citovaná antológia: *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simonne Winko. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, s. 9.
- ¹³ ŠALING, S., IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, M., MANÍKOVÁ, Z.: *Slovník cudzích slov*. Druhé revidované a doplnené vydanie. Bratislava – Veľký Šariš: vydavateľstvo SAMO, 2000, autentický na s. 129, originálny na s. 877.
- ¹⁴ MLYNÁRIK, J.: Burič slovenského svedomia. *Sám proti noci*. München: Arkýř, Karel Jadrný, 1984, s. 106–116.
- ¹⁵ Fronda. Libri prohibiti LP 3D 0492.

TRACES OF THE „AUTOBIOGRAPHY“ IN THE FICTION
(AUTHENTICITY AT THE WORK OF DOMINIK TATARKA)

„Autobiography“: Fiction. Author – Text. The Text as the Basis of the Interpretation. Type of the Autor. Type of the Interpretation.

The article considers selected „autobiographical“ works by Dominik Tatarka and his fiction with autobiographical elements. As a typical modernist author, Tatarka focuses on the personal experience of the authorial subject. However, the writing is ambiguous and often contradictory in factual information. Comparisons with memoirs by his contemporaries (e.g., Eva Štolbová) clearly document Tatarka’s strategic shift from autobiography to creative fiction.

In thinking about „Autobiography-autofiction-fictional (novelistic) discourse“, what is at stake is not just the type of author or the type of theory that deals with the category of the author, but also the type of interpretation that the interpreter will accept and put to practice. We are dealing not only with a stereotypical distinction between post-structuralist and hermeneutic approaches of the interpreter, but with the finer differentiation of the multiple roles of the author. We are dealing with the relationship of the author – text, the text as the basis of the interpretation, as the platform of the author, as the mirror of the author (as fiction or as factual „data“), the text with an evident stamp of the author, autobiography as fiction (focus on the self – self-exhibition – brings with it a shift from own biography – in memories – to a desired image of oneself, a shift that is however difficult to identify).

*Prof. PhDr. Mária Bátorová, DrSc.
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
bwtorajo@mail.t-com.sk*