

Kúpeľňa

(„Hygienická láska“ u Tatarku)

VALÉR MIKULA, Filozofická fakulta UK, Bratislava

V prozaickom diele Dominika Tatarku sa viacero výjavov odohráva v kúpeľni. Kúpeľňa je pritom miesto pomerne monotónne, pokiaľ ide o činnosti, ktoré tam vykonávame. A nie inak je to aj u Tatarku – až na jednu výnimku sa tam vždy iba miluje.

Hlavná postava jeho tretej knihy (a prvého románu) *Farská republika* (1948), mladý gymnaziálny učiteľ Tomáš Menkina, nadväzuje „hygienický“ vzťah s istou Achinkou, zrelou, vyše tridsaťpäťročnou ženou, majiteľkou hostinca, kam chodí na obedy. „Hygienický“ tu znamená bez akejkoľvek citovej angažovanosti.

Ale význam slova „hygienický“ je pre Tatarku ešte širší. V novele Ľudia za priečkou z debutu *V úzkosti hľadania* (1942) istý cudzinec charakterizuje Slovákov takto: „*Vy, Slováci, keď sa to tak vezme, ste orientálci, meridziate ako kravy, snívajúc, ruky založené. Kultúrne národy vynášli konverzáciu so ženami, galantnosť, vynachádzajú umenie, pijú víno, hovoria, hovoria, iné vojnu vedú, aby nemuseli myslieť na tú pekelne trýznivú skúsenosť života, ktorú vy znova a znova prežívate ochromení. Nevynášli ste nijaký prostriedok duševnej hygieny.*“¹ „Duševná hygiena“ tu znamená nezaoberať sa tragickým údelom človeka ani – v historickom rámci druhej svetovej vojny – bezútešnou situáciou ľudstva. „Hygienický“ postoj tak môže zachovať duševné zdravie jednotlivca i národa, pravda, za cenu prehliadania podstaty; je to istý druh umŕtvenia, ktorý nám síce dovoľuje prežiť, no zároveň zabráňuje život prežívať, hlboko ho precitovať. Čím viac sme „hygienickí“, tým väčšími strácame samých seba.

Práve v takomto zmysle Tomáš Menkina pestuje „hygienickú lásku“: ako prejav ľahostajnosti voči sebe samému, ako citové a morálne umŕtvenie, ba až sebađeštrukciu. Pripomeňme, že parodický názov románu *Farská republika* sa vzťahuje na vojnovú Slovenskú republiku, ktorá sa deklarovala ako kresťanská, no Tatarka ju považoval za pokryteckú – a v takom zmysle vykreslil aj jej predstaviteľov, vrátane prezidenta Tisa. Pokiaľ ide o túto kriticko-satirickú zložku románu, treba však pripomenúť, že bol napísaný až po vojne, keď už nebolo nijakých prekážok na vyjadrenie nenávisti voči režimu Slovenského štátu, čo Tatarka aj výdatne robí. Z tohto hľadiska si oveľa odvážnejšie (a umelecky pozoruhodnejšie) počína v zbierke *V úzkosti hľadania*, kde predkladá postavy „otrávených“ mladých ľudí, ktorých „*dusí prázdnota*“. Tieto novely boli začiatkom štyridsiatych rokov najprv uverejňované v Slovenských pohľadoch, kde bol šéfredaktorom Stanislav Mečiar, literárny kritik oddaný režimu. Napriek tomu uverejňoval aj ume-

¹ Citujeme podľa vyd. TATARKA, D.: *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1997, s. 99.

lecké texty, ktoré nezdíeľali oficiálny elán novovzniknutej republiky. Tatarkove postavy v týchto novelách stratili zmysel života, ponárajú sa do zabudnutia, vedú zhýralý alebo alkoholický život. A ak sa vojna v týchto textoch aj ohlási, nikdy to nie je vo vznešenej či priam propagandistickej podobe, ale naopak, prostredníctvom posla, ktorý prichádza matke oznámiť smrť jej syna (*Posol prichádza*), alebo cez strašidelné vojnové spomienky mladého dôstojníka, ktoré ho doženú až k šialenstvu (*Pach*).

Aj keď v niektorých novelách tejto zbierky ešte môžeme rozoznať odraz blazeovných či exaltovaných postáv slovenskej ornamentálnej prózy (v dvadsiatych a tridsiatych rokoch stelesňovanej napr. Tidom J. Gašparom, ktorý sa inak stal šéfom Úradu propagandy Slovenského štátu), Tatarka zdedené „literárne“ správanie svojich postáv naplnia novým obsahom: nejde už o vytváranie „interesantných“ či extrémnych pováh, ale o ukázanie extrémnej hĺbky ich beznádeje a sklamania. Ich premrštené skutky, ktoré v dvadsiatych rokoch boli skôr výsledkom snahy uspokojiť vlastnú (a najmä autorovu) zvedavosť na všetky možnosti života, teraz, na prahu štyridsiatych rokov znamenajú želanie prehlúšiť akúkoľvek zvedavosť na budúcnosť. Pocity bezprostredne vyplývajúce z politického sklamania tu ústia až do postojov blízkyh filozofickému nihilizmu.

Práve táto atmosféra knihy *V úzkosti hľadania*, a nie postupne sa rodiači či vlastne ex post implantovaný politický aktivizmus hrdinov *Farskej republiky*, tvorí pozadie výjavu z druhej kapitoly románu, príznačne nazvanej *Srdcia bijú naprázdno*. Tatarka tu na celej strane opisuje prvý pohlavný styk mladého Menkinu s Achinkou. Tomáš ju uprostred noci očakáva v kúpeľni, stojí „bosý na kamenných dlaždicach“, drví ho zima, „ale zároveň horel špinavou predstavou o rozkoši“. Achinka prichádza a pomilujú sa – vlastne ona ho „milovala snadno, ale mocne a hygienicky“. Opis aktu však nie je nijako sterilný ani asketický, naopak, rozprávač, ktorý zaujíma Tomášovu pozíciu, nás zásobuje detailmi o kopulácii a najmä o Achinkinom „plnom“ tele (vrátane, vzhľadom na jej vek, drobných nedostatkov). Po úspešnej repríze, v ktorej sa milenci s iniciatívou už podelia, je „filozofický cieľ“ alebo aspoň znečitlivejúci účinok tejto „hygienickej lásky“ dosiahnutý: „Tomáš odpočíval vedľa nej a mohol byť ľahostajný sám k sebe ako klada.“²

Voda, ktorá sa „triešti v bielom porcelánovom umývadle“, telá, ktoré sa „pália na ľadových dlaždicach v kúpeľni“ (tamže) – to je priam ideálne prostredie pre „hygienickú lásku“. Kde inde by sa mala praktizovať, ak nie v kúpeľni, v miestnosti určenej na hygienu?

Táto kúpeľňová scéna však ostane nadtým posledným erotickým výjavom v Tatarkovej tvorbe – a nielen v jeho. V slovenskej literatúre totiž nastane dlhé obdobie oficiálneho puritanizmu, počas ktorého – pokiaľ ide o Tatarku – bude môcť iba raz v noci cudne zasvietiť prsník francúzskej študentky Daniely v parížskej Luxemburskej záhrade (*Prútené kreslá*, 1963). K výdatným opisom sexuálnych scén sa Tatarka vráti až v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch vo svojich samizdatoch (trilógia *Písачky*), tentoraz však už nie v „hygienickej“, ale hedonistickej verzii.

Puritanizmus vládol aj počas Slovenského štátu (ako by „farská“ republika mohla nebyť puritánska?), ale bol to puritanizmus tradičný, konzervatívny – a ten napr. autori

² TATARKA, D.: *Farská republika*. Martin : Matica slovenská, 1948, s. 56.

³ Por. PETRÍK, V.: Autocenzúra druhých a ďalších vydání kníh v päťdesiatych rokoch. In: *Slovenská literatúra*, roč. 47, 2000, č. 3, s. 232.

slovenského naturizmu úspešne ohrozovali svojimi novelami, kde v ľudskom konaní prevažuje nie oficiálna morálka, ale nezvládnuteľné vášne. Na prahu päťdesiatych rokov však už nik a nič nebude smieť prevážiť nad budovaním nového sveta. Román *Farská republika* vyšiel na konci roku 1948. Niekoľko mesiacov predtým, koncom februára, sa komunisti zmocnili vlády v Československu. Bolo to, ako sa hlásalo, „víťazstvo pracujúceho ľudu“ – a „pracujúci“ si aj začali brať slovo a vyjadrovať svoje názory, napr. aj na Tatarkov román. Jeden z nich románu vyčítal práve kúpeľňovú scénu s Achinkou.³ No nielen „hlas ľudu“ (samozrejme, manipulovaný) vzal útokom túto scénu: v r. 1951 na zhromaždení spisovateľov – komunistov vysoký stranícky funkcionár Július Šefránek „scény s hygienickou láskou“, ktoré vraj boli do *Farskej republiky* „začlenené neorganicky, svojvoľne, samoúčelne“, obvinil z „hrubého naturalizmu“ a označil ich za „ťažký prežitok starej, buržoáznej ideológie“.⁴

Po tejto kritike Tatarka kúpeľňovú scénu z druhého (1951) i všetkých ďalších (1955, 1959, 1963) vydaní románu odstránil. Nahradil ju krátkym, neimaginatívnym referovaním o udalosti, akýmsi komentárom, ktorý vysvetľuje konanie hrdinu politickými okolnosťami. Ako konštatuje Vladimír Petřík, „na rozdiel od textu v prvom vydaní, tu sa Tatarka snažil vysvetliť Menkinove pohnútky a vlastne ho ospravedlniť“:⁵ „*Ich pomer [...] ničím sa nemohol ani zakaliť, taký bol čistý, ba rovno povediac, hygienický. [...] V týchto časoch falošných ideí, falošných citov, falošných peňazi Menkina bol, alebo sa chcel tak tváriť, že je ľahostajný k svojim citom i k sebe samému. [...] Ak sa Menkina chcel na sebe vypomstiť za všetky túžby mladosti, povedať treba, že našiel ideálne prízemnú ženu. Ináč akože nebolo dosť na tom, že ho kaličí štát, kruto, či krutejšie sa kaličil ešte k tomu sám.*“⁶

Nezabúdajme, že sa „kaličil“, súložiac s Achinkou v jej kúpeľni. Tým činom väzba medzi kúpeľňou a „hygienou“ v zmysle sebaničenia či aspoň sebaumŕtvovania ostane nadhlo fixovaná v Tatarkovej obraznosti. Kúpeľňa bude spojená so spomienkami na vojnové časy, na beznádej, na Slovenský štát a jeho politiku, ktorá odvracala človeka z jeho „prirodzenej“ cesty, skrátka, bude stelesňovať neresti civilizácie, stane sa miestom odcudzeného života.

Naproti tomu, keď si Tatarka neskôr v *Navrávačkách* (1988) spomína na „plný“, „prirodzený“ vzťah, vybaví sa mu bývalá spolužiačka zo základnej školy Ula, s ktorou sa miloval jedny prázdniny už ako pražský vysokoškolák. Tento akt sa odohráva uprostred prírody, v plytkej zabahnenej vode Váhu, ktorú zamútil, keď chytal pstruhy. Ula, inteligentné dedinské dievča, ktoré nemalo možnosť ďalej sa vzdelávať, je slúžkou u notára a trpí tým, že notárova žena ju považuje za človeka druhej kategórie: „*Pani notárka mala krásnu kúpeľňu, ktorú mala Ula obzvlášť nejakými špeciálnymi práškami vyčistiť. Vydrhnúť vaňu, ale nesmie sa v nej okúpať. Vaňa bola iba pre pani notárku. A jej slúžka sa mala kúpať v drevenej kadi.*“ Ula i rozprávač pociťujú tento zákaz ako poníženie: „*Čo som ja horšia ako pani notárka?*“⁷

⁴ Cit. podľa ŠEFRÁNEK, J.: Niektoré ideologické problémy našej literatúry. In: Kol.: *Čítame slovenskú literatúru I*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 1997, s. 181.

⁵ PETŘÍK, V.: C. d., s. 234.

⁶ TATARKA, D.: *Farská republika*. Martin : Matica slovenská, 1955, s. 64 – 65.

⁷ TATARKA, D.: *Navrávačky*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105, 1989, č. 7, s. 37.

Tu sa nám odhaľuje ďalší význam kúpeľne, ktorý sa trvalo zachoval nielen v spisovateľovej pamäti, ale aj v jeho afektívnej štruktúre a hodnotovom systéme. Kúpeľňa tu patrí k svetu bohatých, kam je „ľudu“ prístup zakázaný, je to *ich* územie, zatiaľ čo tým *naším* je príroda. Keď sa mladý Tatarka pomiloval s Ulou, upiekol nachytané ryby, spoločne ich jedli, potom sa zase pomilovali v bahne a tak ďalej. A to všetko bez predsudkov, vo veľkej myšlienkovvej slobode a vzájomnom dôvernom pochopení. Aký to rozdiel od „hygienickej lásky“ s Achinkou!

Čistý a sterilný svet tu stojí v opozícii voči svetu plodnému, aj keď nevelmi „hygienickému“. Táto opozícia vybuchne do otvorenej politickej zrážky vo februárovej „revolúcii“ 1948, keď „ľud“ porazí tento čudný a nepriateľský svet buržoázných kúpeľní, aby sa potom týchto kúpeľní spolu s príslušnými bytmi a vilami niektorí vybraní zástupcovia ľudu zmocnili.⁸

No jednako, aj keď sme sa teraz už MY usadili vo vilách a apartmánach, čosi cudzie a provokujúce si stále ponecháva najmä kúpeľňa, toto miesto čistoty, každodennej starostlivosti o telo a napokon i luxusu a istého rozkošníctva.⁹ Bude treba čosi urobiť, nejaký spásny skutok, ktorý by kúpeľňu zbavil tohto prekliatia a ktorým by sme ju zároveň skrotili, domestikovali – Tatarka to neskôr urobí v novele *Ešte s vami pobudnúť* (1959).

Pokiaľ ešte ide o román *Farská republika*, dodajme, že Menkina zažíva aj ideálnu lásku so svojou mladou kolegyňou, profesorkou na gymnáziu Darinou Intribusovou. V románe je iba jediná scéna, ktorá sa týka ich lásky: idú na prechádzku do prírody, vzájomne si vyznajú city, pobožkajú sa a ľahnú si do trávy v údolí. Ich vzťah však vôbec nie je telesný, Darina je panna a Tomáš ju vidí v takmer mystickom svetle: „Zvečerievalo sa. Na nebi sa pozberali biele šmuhy. Zem, vlny zeme, šmuhy na nebi – všetko ich zovrelo tak mocne, tajomne, že ani slova povedať, ani splna vydýchnuť nevládali. V tej chvíli Menkinovi sa tak povidelo, že ho osvecuje nie nebo, ale Darinine sivé oči.“¹⁰

Ak vezmeme do úvahy obe scény odohrávajúce sa v lone prírody, môžeme konštatovať, že príroda predstavuje pre Tatarku nielen priestor prirodzenej, vitálnej lásky (Ula), ale aj lásky duchovnej, ideálnej (Darina). A zakaždým je príroda v priamej opozícii voči kúpeľni, uzavretému miestu „hygienickej“ a odcudzenej lásky, ktorá je úkonom mravného sebamrzačenia rozprávača.

⁸ Jednu z takých vil bude ako bývalý odbojár obývať i Tatarka, pravda, len ako podnájomník; neskôr si riadne odkúpi iný dom na tej istej ulici a bude v ňom bývať s rodinou.

⁹ Pravdaže, nehovoríme tu o aparátnikoch bez škrupúl. No u slovenských intelektuálov, pochádzajúcich z vidieka a citlivých na „citové vyžarovanie“ domova, môžeme naozaj zaznamenať zvláštnu obozretnosť, až podozrievavosť voči kúpeľni – napríklad aj v knihe *Týždeň v tichom dome* (1995) od Jána Števäčka (ktorý inak býval v tej istej vilovej štvrti ako Tatarka). Ba aj v *Súkromí* (1963) Jána Johanidesa, prozaika od Tatarku o dve generácie mladšieho, „veľmi často sa opakujúce kúpeľňové scény sú typickým znakom civilizačnej odcudzenosti“ (MATEJOVIČ, P.: Próza verná človeku. In: *Romboid*, roč. 31, 1996, č. 6, s. 13).

¹⁰ *Farská republika*, 1955, c. d., s. 153. Táto pasáž v I. vyd. nie je. Na doplnenie Petrikových zistení treba uviesť, že okrem autocenzúrnych vynechávok je v ďalších vydaniach románu predovšetkým oveľa viac vsuviek, ktoré majú jednak dobovo konformný, explicitno-vysvetľujúci charakter (čo je i prípad „kúpeľňovej scény“), no najmä charakter evokačný: ide často o dlhé opisné pasáže, v ktorých Tatarka akoby implicitne vytyčoval novú topografiu svojho hodnotového sveta, a ten – prekvapujúco – nie je konformný s oficiálnou ideológiu, naopak, môžeme v ňom vidieť intuitívne zárodky jeho budúcej koncepcie Obce Božej. Z tohto dôvodu sa pri citáciách neobmedzujeme iba na I. vydanie *Farskej republiky*.

Paralelný vzťah Menkinu s Achinkou a Darinou nám poskytuje výstižný príklad „kresťanského dualizmu“, ktorý Tatarka na začiatku štyridsiatych rokov považoval za údel kresťana: „*Bolestne si uvedomujem, že realita zmyslov a ducha je rôznorodá, ba protikladná.*“ V citovanom článku, príznačne nazvanom *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii*,¹¹ navrhuje aj východisko z tohto „dualistického videnia sveta“, a tým je „ustavičná tvorba ducha“. Pred prírodou dáva prednosť „dielu ducha“, keďže ono je „pravdivejšie i skutočnejšie ako príroda“.

Vo *Farskej republike* (aj keď bola napísaná neskôr) jeho hrdina nedospel k tomuto rozhodnutiu – ostáva rozorvaný medzi telom a dušou (ak nebudeme považovať jeho príklon na konci románu ku komunistickým ideám za voľbu „ducha“). Tento román je súčasťou autorskej spovede, ale súčasťou aj polemickým, ba až propagandistickým dielom – a z tohto hľadiska autor potreboval Menkinu ponechať v bahne doby (čo je iné ako vážske bahno), stelesnenom napríklad v pochybnom arizovanom hoteli jeho strýka, „*kde okrem špiny a výkalov sa na dne dvora usadzovali peniaze*“.

Po tom, ako Tatarka v prvej polovici päťdesiatych rokov vrchovato naplnil úlohu propagandistického spisovateľa a žurnalistu, si r. 1956 uvedomil svoj omyl a odvtedy začal pracovať na svojom „*dielu ducha*“. Jeho prvé beletristické dielo, ktoré vyšlo po období schematizmu – *Rozhovory bez konca* (1959), o tom výrečne svedčí. Kniha obsahuje dve novely. Prvá, *Kohútik v agónii*, opisuje neprekonateľnú bolesť matky, ktorá stratila štrnásťročného syna vo vojne, bolesť priam existenciálnu, ktorú nijaké filozofické či ideologické vysvetlenie zmyslu tejto smrti nemôže utíšiť. (Príbeh vychádza zo skutočnej udalosti, ktorá sa prihodila spisovateľovej sestre.)

Druhá novela *Ešte s vami pobudnúť* je ešte osobnejšia – medzi rozprávačom a autorom môžeme nájsť značné zhody. Príbehovým rámcom novely je krátka neočakávaná návšteva matky, starej dedinskej ženy, v rodine svojho syna, ktorý žije s manželkou a dvoma deťmi v bratislavskej vile – matka chce pred smrťou, ktorú už cíti, „*ešte chvíľu pobudnúť*“ so svojimi blízkymi. „*Podenkový*“ život syna, orientovaný na povrchné hodnoty každodennosti (je novinárom!), sa tu kontrastne stretáva s matkiným prijímaním života ako obete pre svojich najbližších. A v tejto priamej konfrontácii si syn uvedomuje, že pre matku ešte „*nič neurobil*“. Do matkinho tradičného, kresťanského chápania života je zahrnutá i smrť ako jeho naplnenie, kým rozprávača smrť „*straší*“, rovnako ako jeho deti straší prízračný vzhľad babičky v čiernom „*vlniačiku*“. Matkin príchod – podávaný takmer ako „návšteva z iného sveta“ – vyvolá v synovi hystericko-emfatickú reakciu, počas ktorej sa „*prerозpráva*“ až k formulovaniu podstaty „ľudského údely“: „*Nuž povedzte, vám materi bude najpochopteľnejší zmysel tohto nášho zápolenia. Áno, mama, myslím si, asi tu nejde o pohodlie ani šťastie. [...] Lebo, mama, žiť sa asi nebude nikdy ľahko. A preto prichodím k takému presvedčeniu, že tento náš život, ktorý nám preteká v prstoch ako voda, po ľudsky môžu žiť iba bohovia. Ľudí čaká nemilosrdný osud: stať sa bohmi.*“¹²

Prvým krokom k naplneniu tohto „osudu“ je zbožštenie matky: „*Mama moja, ty hlas môjho svedomia, môj ľudský cit. [...] Vrucne sa ja modlievam k vám, našej mate-*

¹¹ Slovenské pohľady, roč. 56, 1940, č. 4, s. 211 – 217.

¹² Cit. podľa vyd. TATARKA, D.: *V úzkosti hľadania*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963, s. 291.

ri.¹³ V tejto novele sa konečne v rozprávačovom vzťahu k matke môže naplniť božský, nadzemský, večný aspekt lásky, ktorý bol naznačený vo vzťahu Menkinu k Darine.

Začiatkom šesťdesiatych rokov Tatarka začne rozpracovávať svoju koncepciu „kultúry ako obcovania“, ako vzájomnej úcty členov spoločenstva a napokon aj ako kultu, uctievania bohov a bohýň. Zbožšťuje predovšetkým ženu, a spomedzi žien na prvé miesto kladie matku – daryňu života. Vo svojich esejách, v šesťdesiatych rokoch uverejňovaných v časopisoch a neskôr v samizdatoch, Tatarka načrtáva, prepracúva a dopracúva svoje poňatie kultúry. No za všetkými podobami tejto koncepcie vždy môžeme zachytiť stred, okolo ktorého obieha jeho myslenie, postavu posvätnéj ženy, ktorú treba uctievať – matky: „*Keď už má človek niekoho zbožňovať, nech zbožňuje svoju matku.*“¹⁴

Citovali sme presvedčenie mladého Tatarku o rozdelení človeka a kultúry medzi skutočnosť telesnú a duchovnú a povedali sme tiež, že Menkina bol toho dokonalou ilustráciou. Teraz môžeme dodať, že táto postava bola vystavaná *a priori*, na základe predchádzajúcej tézy, ktorú mala zaodiat'. Pri čítaní novely *Ešte s vami pobudnúť* sa nám vnúka otázka, či o jedenásť rokov po *Farskej republike* nejde o obrátenú situáciu: možno sme svedkami silného zážitkového východiska ako rozhodujúceho impulzu k formulovaniu novej koncepcie kultúry, tentoraz vznikajúcej *a posteriori*, na základe konkrétnej skúsenosti.

Nevedno, do akej miery išlo o vedomý zámer, no z tohto ohľadu kúpeľňová scéna v novele *Ešte s vami pobudnúť* – tvoriaca jej citový vrchol – je podávaná spôsobom, ktorý prezrádza rituálne pozadie obyčajných činností (vyzliekať sa, kúpať sa, jesť, odpočívať). „Večné“, mýtické úkony sa opakujú v úkonoch syna i matky. Keď ostali v dome sami (manželka s deťmi išli na nákup), rozprávajú sa spolu – či skôr syn sa vyznáva, svedká matke – a potom sa matka chce vykúpať. Syn ju vyzlečie, uloží do vane, poumýva, osuší, prenesie na diván a prikryje perinou. Keď sa manželka vráti, ponúkne svokre „*kyslú rybičku*“, ktorú tá bude jesť len „symbolicky“, a to v oboch významoch slova: keďže „*nedá sa jej prežrieť*“, jedenie len naznačuje; a vo výjave tiež môžeme zbadáť biblickú alúziu na rybu ako symbol Ježiša Krista. A ešte jednu biblickú paralelu môžeme vo výjave rozoznať – pietu. Až na to, že tentoraz sa syn venuje matkinmu telu, akoby jej robil poslednú (a jedinú) službu:

Keď ju pekne poumýva, ako si kázala, nakrúti jej z uterákov turban okolo hlavy.

– Mama, chcel som pre vás čosi urobiť. Ale neurobil som nič.

– Urobil si, čo si mohol. To vždy tak býva: Človek si myslí vždy viac, ako zmôže. To nech ťa naozaj nemrzí. Som spokojná a je mi ako v sláve nebeskej. Teraz ma postav. A vezmi ma.

Zakrúti ju do ženinho kúpacieho plášt'a, postíska a osuší. Vezme ju na ruky a poľahky ako perečko odnesie ju do spálne. Položí na divánik. Konča ich manželských posteli na divániku spáva jeho dievča, Zuzka. Tam ju uloží. Postel'nú plachtu povystiera. Pod chrbát nastelie vankúšov. Poprikrýva perinkou. Mokrú hlavu zaviaže ženinou šatkou. Mať napoly sedí, napoly leží, šťastná, uspokojená, vraví, ochká:

¹³ Tamtiež.

¹⁴ C. d., s. 289.

– *Och, och, chlapče môj, teraz je mi dobre. Och, ako mi je teraz dobre. Nech ma položia takto do hrobu. Nech takto zaspím. Nech sa už ani neprebudím.*
 – *Mama. Mama. Chcel som, chcel, ale ja som pre vás nič neurobil.*
 – *Ale ba, chlapče, urobil si. Nevidíš? Ešte mi tak nikdy nebolo. Nič ma nebolí a som pri tebe.*¹⁵

Až týmto aktom je v rámci Tatarkovho diela kúpeľňa vyňatá z nepriateľského tábora a pričlenená k „nášmu“. Po tom, ako sa stala dejiskom rituálneho aktu, je už súčasťou topológie „našej“ kultúry.

Tatarka však nebol osihotený pri tomto novom „mapovaní“ slovenskej kultúry. Potreba dodať hlboký, „večný“ zmysel obyčajným veciam sa takmer v rovnakom čase (na konci päťdesiatych rokov) objavuje aj v slovenskej poézii. Najmä skupina mladých básnikov, neskôr nazvaných konkretistami, bude hlásať na konci schematizmu návrat k realite – ku skutočnej, videnej bez ružových okuliarov ideových apriorizmov. Pre týchto básnikov to, čo zaručuje pravdivosť, ozajstnosť, autenticnosť skutočnosti, je prítomnosť jej hlbokého zmyslu, skrývajúcего sa za jej každodennou tvárou. A tento zmysel bolo treba nájsť. Potreba „odhaliť skryté súvislosti vecí“ (Miroslav Válek, báseň *Dejiny trávy*) priviedla viacerých z nich (najviditeľnejšie Jozefa Mihalkoviča) k metaforickému postupu, ktorý sme svojho času nazvali ritualizáciou gest¹⁶ a ktorý by sme dnes mohli vnímať ako súčasť širšieho trendu ritualizácie každodennosti. Ide pritom nielen o ritualizáciu úkonov a vecí, vyznačujúcich sa istým mytologickým potenciálom (lámanie chleba, zakladanie ohňa, pohlavný styk), ale aj činností celkom „moderných“ – napr. krútenie pedáľmi Mihalkovič transformuje na: „zaklínať nohou bicykel“. Básnik Milan Rúfus zasa v rámci akejsi „novej“ (či staronovej) „mytológie“ do svojej poézie voviedol (smelšie najmä počnúc zbierkou *Zvony*, 1968) slovenskú krajinu, ktorú ako identifikačné body už nevyznačujú fabrické komíny, ale napr. koľaje sedliackych vozov na poľných cestách a stopy dobytku v blate.

To všetko svedčí o širšej tendencii v slovenskej literatúre postschematického obdobia – ružový závoj bol odstránený a skutočnosť ukázala svoju pravú tvár: krutú, bez súcitu, zbavenú zmyslu. Pri ustanovovaní jej nových základov, tradičnejších a trvalejších ako komunistická ideológia, sa autori utiekali k tradičným kresťanským mýtom (Rúfus) alebo sa pokúšali vytvoriť mytológiu novú (Tatarka).

Pokiaľ ide o Tatarku, uvedomoval si, že „socialistická skutočnosť“ sa stala rovnako prázdnu, ako bola spoločnosť za Slovenského štátu. No ako zrelý muž nereaguje už teatrálnym zhnusením, nihilizmom, sebazničujúcimi aktmi, ako to robili jeho postavy zo štyridsiatych rokov. Teraz sa pokúsi celú kultúru osnovať na prastarých, takmer predhistorických hodnotách – vypracúva koncepciu kultúry postavenú na uctievaní predkov (v protiklade ku komunistickej kultúre, ktorá minulosť popierala), zdôrazňujúc pritom, že slovo „kultúra“ pochádza od „kult“. A tento kult (v zmysle vzájomnej úcty) chcel voviesť do všetkých spoločenských štruktúr, od tých najvyšších (ideový systém) až po každoden-

¹⁵ C. d., s. 294.

¹⁶ Por. MIKULA, V.: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987, s. 102.

né zvyky. Toto poňatie šíri v článkoch a pokúša sa ho aj prakticky uviesť do života. Politickú jar 1968 pochopil v tomto zmysle ako nečakanú historickú príležitosť vytvoriť novú spoločnosť – už zasa! – no tentoraz so silno archaickými črtami: malo to byť skôr spoločenstvo, kmeň, „obec Božia“, než triedna (či beztriedna) spoločnosť. Tak ako si on sám „osvojil“ kúpeľňu, chcel, aby si jeho spoluobčania „osvojili“ vlastnú krajinu.

Lenže po invázii spojeneckých vojsk a po nástupe tzv. konsolidácie bola skutočnosť znovu prázdna a tentoraz už aj absurdná. Tatarka je vytlačený na okraj spoločnosti a čoskoro aj prenasledovaný v miere, ktorá nedovoľuje robiť si nijaké nádeje. Upadne teraz, na prahu staroby, do rovnakej beznádeje ako v mladosti?

Nie, jeho odpoveď bude iná. Ak zhrnieme spôsob, akým Tatarka reagoval na politickú situáciu v rozličných obdobiach svojho života, môžeme konštatovať, že v mladosti bol jeho reakciou *nihilizmus* (štyridsiate roky), v zrelom veku *aktivizmus*, i keď často protikladne zameraný (päťdesiate verzus šesťdesiate roky), a napokon v starobe bude hľadať večnosť v časnosti (v každodennosti), čo by sme mohli nazvať tatarkovským *eternizmom*. Tatarka tu pokračuje – už na súkromnej úrovni – v rozpracúvaní svojej mýtickej koncepcie života: života večného, ktorý sa navonok prejavuje prostredníctvom skutkov, úkonov, gest každodenne a stáročne opakovaných. Práve za týmito činmi vidí presvitať starodávne štruktúry, archetypy, ktoré viažu súčasného človeka s predkami.

Napokon, tento spôsob videnia vecí nie je užho nový. Už do prepracovaného vydania *Farskej republiky* vložil napr. opis starčeka pasúceho kozy a tento výjav je preňho „*zjavením kúska večnosti*“¹⁷; Menkinova matka dojaca kravu je večnosť, ktorá „*iskrí*“ k Bohu (s. 94) a vytvára tak pozitívny protiklad voči dobovým politickým kataklizmám; spomienka je preňho tiež večnosťou, i keď „*nepravdepodobnou*“ (s. 107) – nepravdepodobnou preto, lebo tou pravou, najpravejšou, keďže zažívanou „večnosťou“ je hlboký a plný vzťah k žene. Vieme, že Menkina nezakúsil tento druh „večnosti“, keďže to nezodpovedalo zámerom autora. No to, čo mladý autor nedoprial svojej mladej postave, starnúci autor plne dopraje sebe samému. V *Pisačkách* zbiera všetky kúsky tejto „prežívanej večnosti“, prijíma ju ako dar osudu. Kresťanský dualizmus tela a duše je tu zjednotený v syntéze. Všetky detaily ženského tela, ktoré v časoch *Farskej republiky* boli atribútmi ničoty, dočasného a márneho života, sa teraz stávajú súčasťou posvätného obradu.

V *Pisačkách* sa opisy pohlavného aktu vyskytujú v takej miere, že literárnemu kritikovi Milanovi Hamadovi tento text pripadal pornografický.¹⁸ Lenže to, čo môže vyzerať obscénne – množstvo telesných detailov, horúce vyznania rozprávača, opakovanie tých najintímnejších opisov – to je skôr výraz neukojiteľnej túžby vnímať všetkými zmyslami „večnosť“, ktorá sa ponúka na zažitie: na videnie, počutie, chutnanie, čuchanie, ohmatanie... Nejde tu v samej podstate o obscenitu, ale o jej opak – intimitu.

No jednako mal Hamada v čomsi pravdu: je to čudná intimita, povedali by sme, verejná. Ak však Tatarka uverejnil svoje najintímnejšie texty, svoje spontánne zaznamenané *pisačky*, tak nie preto, aby sa ukazoval, aby bol videný, ale aby bol nasledovaný,

¹⁷ Farská republika, 1955, c. d., s. 268.

¹⁸ Výpoveď v televíznom dokumentárnom filme *Démon súhlasu podľa Tatarku* (1999, réžia Kamila Kytková).

imitovaný. Tieto texty nie sú určené voyeurom, ale žiakom, učňom novej (alebo prastarej) kultúry úcty k druhému, vzájomného vcítania, pochopenia a lásky – a všetky tieto vlastnosti chýbali v tzv. normalizačnej spoločnosti. A tak tatarkovské hniezdo lásky predstavuje (chce predstavovať) zárodočnú bunku budúceho spoločenstva, ktoré bude naozaj „naše“.

Takto sa aj kúpeľňa niekoľkokrát mohla stať miestom lásky – tentoraz už nie „hygienickej“, odcudzenej, ale naopak, takmer posvätnej. Znamenalo by to teda, že kúpeľňa je už definitívne „skrotená“, že po príhode s matkou už patrí do „nášho“ teritória. A predsa...

Jedna z „kúpeľňových scén“ sa odohráva v apartmáne horského hotela Srdiečko. Milenka zavolá rozprávača do kúpeľne, aby jej „ju“ umyl, „*studenou hubkou vyutierať*“¹⁹. Ale aké prekvapenie nás čaká o niekoľko strán ďalej!²⁰ Tá istá scéna s tou istou „hubkou“ namočenou v ľadovej vode sa odohráva v prírode pri lesnej studničke. Čo to znamená?

Možno „skrotiť“ kúpeľňu tak, ako si možno zvyknúť na život v civilizácii, ale predsa len ani tu, ani tam sa nedá žiť naplno, hlboko, čiže tak, aby naše konanie nieslo pečať „večnosti“. Zrejme preto Tatarka, možno i nevedomky, preniesol tento akt, ktorý je jedným z „največnejších“, do prírody – len tam, pod priamym dohľadom božieho oka, mohol dostať charakter skutočného „obcovania“.

Je zbytočné pátrať, „ako sa to naozaj stalo“, alebo uvažovať o tom, či nejde o nepozornosť Jána Mlynárika (lebo údajne on *Pisačky* poskladal z papierov, ktoré mu políciou sledovaný Tatarka dal do úschovy²¹). Tatarka nebol realistický spisovateľ – pred vernosťou faktom dával prednosť hľadaniu „vyššej pravdy“ (vo svojej socialistickorealistickej fáze) alebo „pravdy večnej“ (v záverečnej fáze). Napokon v jeho diele zistíme i to, že niektoré svoje životné epizódy podáva v dvoch odlišných verziách.²²

Možnože druhá verzia, odohrávajúca sa pri studničke, vznikla vďaka – ako hovoria Francúzi – diere v pamäti. Obrazotvornosť však vždy prezradí o autorovi viac ako jeho doktrína. Ak teda jedného pekného dňa pri prechádzke lesom narazíme na studničku, pri ktorej bude v surrealistickom susedstve ležať špongia, môžeme to pochopiť aj ako návod na konanie (ak by sme tam boli s čitateľkou Tatarku), no možno nás to upozorní aj na čosi iné: nijaká ideológia, nijaký filozofický systém, nijaká doktrína nie je úplne koherentná – ani Tatarkova koncepcia Obce Božej a „večnosti v časnosti“. Každé učenie má svoje „diery“ umožňujúce obyčajným smrteľníkom aj normálne žiť.

Tatarka ako mysliteľ, ideológ a „guru“ celý život staval a prestavoval „trvalé“ systémy. Ako umelec však zasa podával svedectvo o tom, že aj naše obyčajné bytie, to dočasné, „nevečné“, „nesystémové“, má svoje čaro i autenticitu a že „*skúsenosť života*“ nemusí byť len „*pekelné trýznivá*“. Tá neuveriteľná „hubka“, čo nám sem do tohto sveta zrejme prepadla cez diery v tatarkovskej večnosti – aký to pekný darček od Tatarku – umelca, ktorým nám to pripomína!

¹⁹ TATARKA, D.: *Pisačky pre milovanú Lutáciu*. Praha: Labyrint, 1999, s. 68.

²⁰ C. d., s. 90.

²¹ Albert Marenčin v diskusii na kolokviu *Dominik Tatarka (1913 – 1989), un écrivain en dissidence*. Université Paris IV, Paríž 26. 1. 2005.

²² Por. MIKULA, V.: *Od baroka k postmoderne*. Levice: L. C. A., 1997, s. 109 – 11.

PRAMENE

- TATARKA, Dominik: O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1940, č. 4.
TATARKA, Dominik: *Farská republika*. Martin : Matica slovenská, 1948.
TATARKA, Dominik: *Farská republika*. Martin : Matica slovenská, 1955.
TATARKA, Dominik: *V úzkosti hľadania*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963.
TATARKA, Dominik: Navrávačky. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105, 1989, č. 7.
TATARKA, Dominik: *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš : Tranoscus, 1997.
TATARKA, Dominik: *Pisáčky pre milovanú Lutáciu*. Praha : Labyrint, 1999.

LITERATÚRA

- MATEJOVIČ, Pavel: Próza verná človeku. In: *Romboid*, roč. 31, 1996, č. 6.
MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987.
MIKULA, Valér: *Od baroka k postmoderne*. Levice : L. C. A., 1997.
PETRÍK, Vladimír: Autocenzúra druhých a ďalších vydání kníh v päťdesiatych rokoch. In: *Slovenská literatúra*, roč. 47, 2000, č. 3.
ŠEFRÁNEK, Július: Niektoré ideologické problémy našej literatúry. In: Kol.: *Čítame slovenskú literatúru I*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 1997.

SUMMARY

In an essay like article *Kúpeľňa („Hygienická láska“ u Tatarku)*/ A Bathroom (“Hygienic love“ in the Works of Tatarka)/ we explore a motive of bathroom in the prosaic work of a Slovak writer Dominik Tatarka (1913 – 1989). This motive occurs for the first time in his novel *Farská republika* (Parochial Republic, 1948) in relation to so called “hygienic love”: a protagonist of the novel, Tomáš Menkin, realized a “hygienic” sexual relationship with a married woman Achinka – their first sexual intercourse was in the bathroom. The term “hygienic” here means without emotional involvement and it is also an expression of ethic anaesthesia of a narrator in the political context of the war regime of the Slovak Republic, he does not agree with. In the affective structure and an author’s system of values the bathroom becomes topoi of a misappropriated life. The passage from Tatarka’s reminiscences *Navrávačky* (1987) retrospectively reveals another semantic connection of the motive of bathroom: it represents a “strange” city world of wealthy social circles contrary to “our” world of poverty and nature. Nature is also a setting of a “true” love: erotic sceneries of the narrator’s love in the scenery of nature, he and Ula made a positive opposite pole of the “scenes in the bathroom” with Achinka. Negative attributes of bathroom after the Communist upheaval in 1948, strengthen its “class” characteristics as an attribute of bourgeois and it interiorly outlasts in several titles of Slovak authors. In the works of Tatarka the bathroom is not a strange, antagonistic space anymore. This new characteristics starts with a novelette *Ešte s vami pobudnúť* (To Stay with You for a While Yet) from a book *Rozhovory bez konca* (Never-Ending Discussions 1959), where an autobiographic narrator ritually baths his mother in the city bathroom. She is a simple village woman and she came to see him just before she dies. Through this intimate and emotionally deep experience the bathroom becomes positively owned space – a space of ours. This spectacle is also to consider for an experiential starting point of the author’s construction of an archaically –mythic conception of “culture as commune life”, with an idol of mother in the centre. Eternism, seeking of mythically “eternal” patterns of everyday rituals and gestures, is also a dominant tendency of the last phase of Tatarka’s artistic work and his ideological respond to socially-political reality (previous phases were made by nihilistic reaction in the 40th and civic activism in the 50th and 60th). Sexual intercourse belongs to the very elementary acts, with a seal of “eternity” – this is why so many erotic scenes occur in his samizdat trilogy *Pisáčky* (Writings). It may be received not as an obscenity (it was an

opinion of the literary critic M. Hamada), but as a part of worth following rituals of initiation into a new rite of love, respectively as acts founding a community (municipality), which will be really "ours". That way the bathroom could happen several times in these texts a place of love – now not "hygienic", misappropriate, but almost sacred. Two nearly identical spectacles from *Pisáček pre milovanú Lutáciu* (Writings for Beloved Lutácia, 1984) point out the fact that Tatarka's "domestication" of the bathroom was not definite: the first version was done in the bathroom, but the second one in the open nature – and only there this act become like sealed by "eternity". If Tatarka as a creator of voluntarily ideological systems was able to include the bathroom into "our" world, the area of art, where instead of a doctrine author spontaneously allows his symbolism to speak and he reveals us that his perception of world and a person is more natural than cultural.