

ROZHLADY

Umenie ako riešenie existenciálnej situácie (Interpretácia Tatarkovej Panny Zázračnice)

MIRIAM SUCHÁNKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Tatarkova *Panna Zázračnica* (1944)¹ vznikla a aj vyšla v čase vojnovnej Slovenskej republiky, keď otázky zachovania ľudskej existencie boli prvoradé. V neskoršom období sa tento artistný text, ktorý svojím ideovým konceptom a voľbou výrazových prostriedkov nezapadal do rámca poetiky socialistického realizmu, primárne interpretoval ako protivojnová novela. Protivojnovým autorským gestom sa „ospravedlňovali“ spojivá s francúzskym existencializmom, ale i pokusy o realizáciu niektorých princípov surrealizmu v próze. Hoci sú pocity úzkosti, existenčného ohrozenia, izolácie, osamelosti, nemožnosti komunikácie v *Panne Zázračnici* prítomné, neisté postavenie človeka nevedie Tatarku k pesimizmu a fatalizmu, ale k ich prekonávaniu láskou (potrebou druhého človeka) a kreativnosťou.

V *Panne Zázračnici* autor vytvoril svet bohém, svet uzavretý, „svet sám osebe“ (V. Petřík), ktorý stráca bezprostredný súvis s realitou. Skupina mladých študentov – intelektuálov, umelcov a bohémov uskutočňuje model akéhosi vlastného sveta, ktorého zmyslom je útek do ríše fantázie, básnickej imaginácie, sna. Zvláštny, nevšedný a krásny život plný hry, snívania, vymýšľania ako úniku z nudnej, prozaickej, ale zároveň hroznej vojnovnej skutočnosti predstavuje „ostrov slobodnej sebarealizácie prostredníctvom umenia“.² Mladí umelci obklopení absurditou „snažia sa nájsť zmysel, či skôr vyčariť ho (novela je plná ‚čarovania‘, čiže ‚stvorenia‘) mimo – či navzdory – reálnej skutočnosti“.³

Do skupiny bohémov na krátky čas prichádza Anabella, ktorá sa stáva centrom krúžku a pre mladých umelcov zosobňuje idol, múzu, inšpirátorku – Pannu Zázračnicu. Je ich spoločnou túžbou, ktorá je o to silnejšia, o čo je Anabella neuchopiteľnejšia a nepreniknuteľnejšia. Jej tajomnosť posilňuje aj existencia dvoch životov – reálneho, v ktorom je Anabellou, sirotou a študentkou prichádzajúcou z Prahy, kde „obcovala s básnikmi v zlatom veku poézie“ (I, s. 64), a toho, ktorý si pre ňu v snahe o oživenie inšpirácie pre seba vymysleli mladí umelci. Tak sa z Anabellou stáva Panna Zázračnica, o ktorej kolujú legendy a vymyslené historky: „celú si ma vymysleli“ (I, s. 41).

¹ V nasledujúcom texte budeme primárne pracovať až s druhou verziou Tatarkovho textu (1964), ale vzhľadom na rozdiely relevantné pre našu tému citujeme aj z prvého vydania (citáty z neho označujeme rímskou číslicou I).

² MIKULA, Valér: Dominik Tatarka. In: *Portréty slovenských spisovateľov I*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1998, s. 64.

³ PETŘÍK, Vladimír: Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy (Básnik sujetu Dominik Tatarka). In: *Proces a tvorba*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 114.

Nielen pri Anabellinom živote možno konštatovať rozčesnutie skutočnosti na reálnu a snovo-fantazijnú. Všetky postavy sú si vedomé svojich únikov do snenia, do skutočnosti ponímanej ako hra, s čím súvisí častá frekvencia slov *hra*, *hrať sa* v prehovoroch postáv i rozprávača. Celý život v novele možno charakterizovať ako hru a hranie. Aj kompozícia novely je založená na zákonoch intelektuálnej hry. Jej základným pravidlom je zaujímavosť a tajomnosť, čomu zodpovedá i narušanie príčinnej a časovej následnosti.⁴ Zmysel viet je mnohokrát zámerne znejasnený, pretože aj „metaforický jazyk novely, plný názna- kov, mal zrejme tiež pôsobiť ako svojho druhu bariéra, ochraňujúca sféru slobodnej tvo- rivosti pred vonkajšou skutočnosťou“.⁵

Vymýšľanie, bláznovstvá, úniky do snenia však nie sú len hrou, pomáhajúcou uzatvá- rať sa pred svetom. Sú aj pokusom zmocniť sa skutočnosti po novom, ktorý nadobúda podobu vytvárania „*nového sveta poézie, nového veku*“ (s. 69).

Predtým než odpovieme na otázku, ako dochádza k vytváraniu *nového sveta*, bude potrebné pozrieť sa na podobu Tatarkovho umelca. Tým, že autor v texte uplatnil viacero pohľadov, ktorými nasvecuje umelecký svet, z množujú sa i podoby takýchto postáv.

Jasne odlišiteľný je pohľad zvonka, ktorý prezentujú všetci tí, čo nepatria do štu- dentského krúžku. Je to napríklad vrátnik v Anabellinom internáte, neznámy muž na sta- nici, gýčiar Šimon, Veronika Kalabová, lesník z vlaku (v prvej verzii), ale aj asistent Gallo. V tematickom diani textu sa práve ich prostredníctvom umelci prezentujú ako blázni, výtržníci, povalači.

Asistent Gallo, literárny teoretik a psychoanalytik, síce patrí do krúžku, ale predsa len predstavuje racionálny pól. Pri prvom stretnutí s Anabellou nazýva Durdíka (Tristana) bláznom, aj „*tých druhých (...) považoval za bláznov*“ (s. 28). Podobné vy- jadrenia vyslovujú gýčiar Šimon či Veronika Kalabová. Tá označuje krúžok za bandu bezohľadných, hrubých zurvalcov. Najostrejšiu kritiku krúžku vznáša vrátnik, upo- dozrievajúci skupinu z Anabellinej záhuby po jej záhadnom zmiznutí. V jeho slovách „*nikoho si nevážite, lebo ani seba si nevážite,astroši, lapikurkári*“ (s. 106) zaznieva všeobecná mienka o umelcoch: o ich životnom štýle, obliekaní, správaní, konaní. Nazeraním zvonku „vyzerá ich svet ako panoptikum, prejavy ľudí ako gestá bláznov, reč ako nič neznamenajúce zvuky“.⁶

Kritický pohľad zvonka (napr. vrátnika) by mohol naznačovať polaritu všedného ako dobrého oproti výnimočnému, odlišnému, čiže umeleckému ako zlému. Lenže k tejto polarite nedochádza, pretože sami „kritizovaní“ umelci sa s daným pohľadom mnohokrát stotožňujú: „*Som šašo, povalač, výtržník*“ (s. 122); „*keď ich ako bláznov a výtržníkov oslovíte, vôbec sa neurazia, považujú to za nežné oslovenie*“ (s. 27).

Pohľad zvonku teda prináša takú podobu umeleckého sveta, ktorú ne-umelci vníma- jú ako svet zvláštny, čudný až nezmyselný, s podobou umelca ako blázna. Za týmto ozna- čením sa skrýva nepochopenie, možno netolerancia ku konaniu, správaniu, ktoré sa vy-

⁴ OLONOVÁ, Elvira: Poetika prózy Dominika Tatarky. In: *Česká literatura*, roč. 41, 1993, č. 3, s. 298.

⁵ MIKULA, Valér: Dominik Tatarka. In: *Portréty slovenských spisovateľov I*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1998, s. 64.

⁶ PETŘÍK, Vladimír: Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy (Básnik sujetu Dominik Tatarka). In: *Proces a tvorba*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 114.

myká norme (napr. aj v obliekaní). Pod egidu úchyľky či zdanlivej choroby sa skryje všetko, čo sa spoločnosti nehodí do jej obrazu, resp. všetko, čomu nerozumie. Inakosť postáv umelcov je odsúdená. Diskvalifikujúce označenie istého javu ako abnormality či choroby však so sebou prináša potrebu definovať všeobecnú normu a z neschopnosti zodpovedať túto otázku automaticky plyní „shakespearovská“ otázka, kto je tu vlastne blázon.⁷

Povedali sme, že pohľadom zvonka vzniká podoba sveta-panoptika, „no v opačnej optike (autorskej) jediný zmysel má práve tento, a nie skutočný svet“.⁸ Aby mohlo dochádzať k autorskému stotožňovaniu sa so „svojimi“ umelcami, bolo potrebné uviesť aj postavy s iným pohľadom. Preto je ďalšou optikou optika autorského podania. Pomocou nej Tatarka modeluje komplexnejšie rozmery umeleckého typu. Balans autorského podania v pásme rozprávača umožňuje identifikáciu s nimi alebo dištanciu.

K „bláznovstvu“ sa pridáva nevypočítateľnosť, nepochopiteľnosť konania spojená s bezcieľnosťou či nepredvídateľnosťou. Najlepšie to vyjadruje úvodná scéna Tristanovho zmiznutia, odchodu. Rozprávač ju komentuje ako záhadnú, nepochopiteľnú, sprevádzanú „*udiveným pohľadom priateľov*“ (s. 9). Ale keďže „*uznávali neobmedzenú slobodu a výrobné tajomstvo*“ (s. 10), nikto Tristana pri odchode nezdržoval. Tristan sa vyberie do ulíc hľadať inšpiráciu, ktorú nájde na stanici stelesnenú v Anabelle. Predtým stihne vykonať pár „bláznivých“ kúskov: bezcieľne sa potíka po ulici „*so sifónovou fľašou na prste*“: „*Vše stlačil kohútik, vše si strekol do tváre, na šiju a do vlasov, vše postriekal i chodník ako blázon*“ (s. 12). Na epizóde potulky mestom možno demonštrovať aj ďalšie charakteristiky umelca: tuláctvo ako istý spôsob hľadania inšpirácie, intuitívnosť, spontánnosť (ako opak racionálneho), uplatňujúcu sa pri Tristanovej nerozhodnosti zvoliť smer cesty, ktorá ho napokon zavedie na zvláštne miesta, „*zabudnuté uličky, rozpadávajúce sa vetché stromy, divo zapustené dvory*“ (s. 12). To odkazuje nielen na nestálosť jeho plánov, ale tiež na iný spôsob vnímania okolitého sveta. Hrdza a „rárohy“, ktoré v zabudnutých uličkách nachádza a ktoré obyčajnému človeku pripadajú ako odpad, sa vďaka sile fantázie a obrazotvornosti stávajú pre Tristana inšpiráciou, východiskom asociácií. K vymenovaným charakteristikám treba pridať nekonvenčnosť v prejavoch aj v spôsobe obliekania „*ako pajác, hastroš do cirkusu (...) na posmech sveta*“ (s. 105); podobne: „*medzi mladými vyparádenými pármí Tristan sedel rozvalený v ošklivej baretke, kriklavej až hrôza. Miesto košeľe mal biele tričko s priliehavým obojkom okolo krku*“ (s. 60) ako výraz opovrhnutia spoločenskými konvenciami.

Dôležitým atribútom dotvárajúcim predstavy o umelcovi je tajomstvo, ktoré každý z nich berie na seba pri umeleckej tvorbe, a následné zahmlievanie, vedúce až k sebamystifikácii skupiny. V družine totiž vládnu isté pravidlá podporujúce tajomnú, pred vonkajším svetom stráženú povahu krúžku, v ktorom správanie umelcov nadobúda charakter rituálu. Rituálnosť možno pozorovať v úvodných scénach Tatarkovho pôvodného textu, ktoré neskôr zjemnil. Ako príklad použijeme citáty z prvého vydania. Opätovne ide o scé-

⁷ ŠTRAUSS, Tomáš: Umelec a blázon. In: *Od predstavy k skutočnosti diela*. Bratislava : H & H, 1998, s. 69.

⁸ PETRÍK, Vladimír: Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy (Básnik sujetu Dominik Tatarka). In: *Proces a tvorba*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 114.

nu Tristanovho odchodu, ktorú rozprávač komentuje takto: „*Ozajstné bolo na odchode Durdíkovom len to, že sa mu zachcelo práve v tú chvíľu odísť. (...) Ist' kde ist' znevrady pozdalo sa mu hneď nijaké, ba i sprosté. Musel on stále ešte hrať a dačo si vymýšľať*“ (I, s. 11, podč. M. S.). Rozprávač (i protagonista) teda vnímajú odchod Durdíka ako hlúpy, neautentický (opak ozajstného) a zároveň násilný v zmysle neustálej potreby „omračovať“ svojich priateľov: „*nečakane odíduc od kamarátov z Teofilovho dvora, cítil povinnosť pracovať, aby ich mal čím omráčiť. (...) V zúfalstve sa lapal myšlienky, že ich musí dáko ešte štyľovejšie omráčiť*“ (I, s. 25). Citáty na jednej strane poukazujú na reflexiu sebaaprezentácie, ale aj vlastnej umeleckej tvorby ako nutnosti šokovať okolie. Na druhej strane takéto konanie podporuje tajomno-rituálny ráz zoskupenia. Napriek reflexii (a sebareflexii) „hlúposti“ takéhoto konania sa voči nepísaným pravidlám nikto nebúri. Dodržiavajú ich všetci „zasvätení“, čím sa zvyrazňuje výlučnosť ich sveta, ktorá podporuje vytváranie hranice medzi umeleckým a neumeleckým.

Na exkluzivitu umeleckého krúžku poukazuje aj jeho uzavretosť. Okrem postáv, ktoré potvrdzujú umelca-blázna, sa v novele nevyskytne postava, ktorá umelcom nie je: „*ostatní boli všeobecní, ľuďmi na stretanie a poklony hlavou v kaviarni, za druhým stolom*“ (s. 52). Ide iba o figúrky. Ne-umelci síce netvorí nezmieriteľný opak umelcov, ale tým, že sa svojou vlastnou aktívnou duchovnou činnosťou nepodieľajú na tvorbe *nového sveta*, sú pre autora (a tým aj pre postavy) nezaujímaví. Nejde o ich odsudzovanie, ale o ich ignorovanie, pretože sú súčasťou všednosti.

Vymenované charakteristiky postáv však stále zostávajú na povrchu, pretože vyjadrujú len vonkajšie tematické dianie, vonkajšie prejavy postáv, ktoré konštituuju podobu umelca – *bohéma*. Najväčšmi zo všetkých je bohémom (a len bohémom) Kadanec: „*nikto vlastne nevedel, čím sa zamestnáva, ale pokladali ho z nevyhnutnosti za umelca*“ (s. 63). Kadanec, predstavujúci jadro celého krúžku, sa obáva stáleho zamestnania. Vyznáva voľný spôsob života a je jedinou postavou, ktorú pri tvorivej aktivite nezachytíme. V texte akoby figuroval naozaj len na ukážku toho, čo sa v bežnej predstave spája s postavou umelca: „*existuje aspoň aj tu u nás jeden človek na ukážku, ktorý žije, ako sa mu zapáči, bez určitého povolania, a zamestnáva sa všetkým, čímkoľvek a ničím*“ (s. 64), čím sa stáva „*vzorom, hodným napodobnenia*“ (s. 64). Kadanec ako jediná postava bez umeleckej tvorby poukazuje iba na jeden aspekt osobnosti umelca, ktorý sa zároveň prelína so všeobecnou predstavou o umelcoch. Aby autor mohol mienku o stotožňovaní umelca s voľným, bohémym spôsobom života vyvrátiť, musel zájsť ďalej.

Bohémskosť v tejto novele chápeme ako spôsob života, ako povrch. Vo vnútri je to, čo tvorí podstatu každého umelca: umelecká tvorba, umelecké vnímanie, ktorým sa z umelca-blázna a bohéma stáva aj *umelec prežívajúci mučivý tvorivý ošial*. Ten sa prejavuje nielen pri Tristanovom blúdení mólom, rozhovoroch so sebou i vo fiktívnych rozhovoroch s Anabellou, ktoré sú hľadaním inšpirácie: „*mučil sa tu, hoci netušil, že sa mučí, lebo sa mučil slastne, snivo, poeticky, mladícky*“ (s. 12), ale aj pri tvorbe v ateliéri. Tristan sa snaží vnútiť svojej maľbe iný zmysel. Ďalší člen družiny, Uher, sa trápi s Anabelliným portrétom a vidí – „*to nie je to*“ (s. 87). Rozrobený portrét ho dráždi, trápi, ale i podnecuje k novej práci: „*mával mnoho nápadov, div sa neroztrel. Hoci býval ustatý, vzpínala sa v ňom nová sila, naplňovala ho radosťou a zároveň trýznila*“ (s. 87); „*jedna*

predstava plodila druhú“ (s. 88). Orest Vnuk nachádza neočakávaný vzťah k veciam, „novým, čudesne novým spôsobom hľadel na ľudí“ (s. 73). Všetci prostredníctvom Anabelly nachádzajú nové inšpiračné zdroje, tvoria v horúčkovitom ošiali, práca im prináša potešenie, ale i nepokoj. Práve rozorvanosť umelcovej duše poukazuje na to, že byť umelcom nie je iba stretávaním sa u Kadanca, pitím, debatovaním, čítaním poézie, čiže nezáväzným životným štýlom, ktorý je viditeľný pre „nezasvätených“. Tento moment autor zdôrazňuje v prvej verzii *Panny Zázračnice*. Ide o rozhovor Kadanca s lesníkom, ktorý sa odohráva vo vlaku a ktorý z nasledujúcej verzie vypadol. Lesník ako predstaviteľ ne-umeleckého sveta je pohoršený Kadancovým výzorom: „mládenec mestský povaľač, na potvoru oblečený. Z hrivy divých, nečesaných vlasov ani len nesňal klobúk nezvyčajnej farby a ešte čudnejšieho od výmyslu sveta sformovania (...) úzke fyziky nosil tiež len tak na potvoru, z vyzývavosti“ (I, s. 104). Nazýva ho hastrošom, mestským povaľačom, a to z dôvodu, že „*Len* myslí a vymýšľa si“ (I, s. 106, podč. M. S.). Aj na tomto mieste nájdeme súhlas umelca s týmito pomenovaniami, ale zároveň – a to je rozdiel od veľmi podobnej scény na Anabellinom internáte – aj umelcovo povzdychnutie si nad neschopnosťou ne-tvorivého človeka pochopiť „trýzeň blázna a povaľača“ (I, s. 108). Na tejto scéne tak možno demonštrovať negatívne vnímanie a hodnotenie intelektuálno-umeleckej činnosti, vyjadrenej znižujúcim *len*. Scéna zároveň ukazuje, že Tatarkove postavy sú síce navonok bláznami, bohémami, ale vo vnútri sa skutočne trápia, čo je ťažiskom celého textu. Na rozdiel od spracovania tejto témy u Hronského v románe *Prorockto doktora Stankovského* (1930) možno v konaní Tatarkových postáv badať bytostné nasaďenie.

Z uvedených citátov, ktoré demonštrujú prežívanie umeleckej inšpirácie „pretavujúcej sa do rodiaceho sa diela“, vidieť, že sama tvorba postáv sa podáva len opisne,⁹ akoby cez hmlu, cez ktorú sa rozprávač v úlohe nezúčastneného pozorovateľa, nie aktéra deja, snaží zachytiť dianie na scéne. Rozprávač stojí mimo príbehu. Postavy prezentuje cez ich vnútro, cez ich myšlienky, sny, fantazírovanie, rad asociácií: „náhodným sledom, ak sa v spomienke tajil dáky sled, ocitol sa v podvedomej krajine. Ako bosý chlapec zašiel za vršok, druhý, tretí, zvedavý na krajinu tamto za zvlneným horizontom“ (s. 88 – 89). Ako narátor v tretej osobe nemôže úplne preniknúť do vnútra postavy, teda ani do procesu umeleckej tvorby. Napríklad Uhrov tvorivý proces má túto podobu: „načrtol, nahodil farby, dve, tri. *Len* tri farby musia byť. To bude kvetinárka, taká a taká. Výstrel sa na lôžku. S náruživosťou dal sa ju vytvárať v tých troch farbách a priestore. Celý ten náruživý proces dal by sa uňho nazvať zjednodušovaním“ (s. 88). Rozprávač teda opisuje to, čo vidí navonok, preto sa nazdávame, že autenticitu ponoru do inšpiračno-tvorivého procesu možno vyjadriť *len* ich-formou rozprávania. Er-forma však autorovi otvorila priestor pre iróniu, ktorá poukazuje na nutnosť pochybovania, či autor s rozprávačom majú rovnaké hodnoty.

⁹ Nejde o opisnosť v zmysle realistického opisu, Tatarkova metóda bola nazvaná subjektívnym realizmom, ktorý spočíva v subjektivizácii pásma rozprávača. Pozri: MATUŠKA, Alexander: Dominik Tatarka päťdesiatročný. In: *Človek v slove*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 296; ŠUTOVEC, Milan: Improvizácia na tému D. T. In: *Zo sedej zóny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999, s. 170.

S problematikou rozprávača sa opätovne vynára potreba porovnať dve verzie novely *Panna Zázračnica*. V pôvodnej verzii je totiž hlas rozprávača zjavnejší (hlasnejší), v závere novely možno hovoriť dokonca o priznanom rozprávačstve: „očarila okrem kruhu mladých umelcov a básnikov, o ktorých sme vyprávali“ (I, s. 113, podč. M. S.), z čoho automaticky plynie otázka, prečo sa tento jav nedostal do ďalších verzií. Jedným z dôvodov môže byť nekorešpondencia s predchádzajúcim štýlom rozprávača (uvedený citát je jediné miesto, ktoré možno hodnotiť ako priznanie rozprávačstva), a to napriek tomu, že Tatarka zastával názor, že „nieť inej prirodzenosti umeleckého diela ako dokonalá umelosť“.¹⁰ Cieľom je, aby čitateľ odhaľoval dômyselný plán diela, jeho konštrukciu. Celkovo možno povedať, že druhá verzia textu sa vyznačuje skrtaním a zjemňovaním najironickejších miest, čo môže byť tiež dôvod vynechávania „hlasných“ prejavov rozprávača, ktoré otvárajú pre iróniu viac priestoru. To nás vedie k hľadaniu príčin dištančného tónu rozprávača.

Jednou z nich môže byť, že vyrozprávaný príbeh má skutočný, reálny základ. Je príbehom „legendárnej Izabelly Michalčíkovej, slávnej krásavice a hochštaplerky“.¹¹ „Z tohto Bunčákovho rozprávania vznikla Tatarkova Panna Zázračnica.“¹² Dominik Tatarka v čase, v ktorom sa odohrala historka Izabelly s mladou bratislavskou bohémou, pôsobil ako učiteľ na Považí a v Turci. Aj z tohto periférneho postavenia autora môže plynúť mierna irónia v tóne jeho rozprávača a opisný pohľad na akt umeleckej tvorby.

Ako už bolo povedané, Tatarka chápe umenie ako vytváranie nového sveta. Najlepším príkladom je epizóda prechádzky Tristana a Anabelly požíčaným záprehom a koníkom. Celá sa nesie vo fantazijnom duchu ako vytváranie vlastnej reality, ktorá je protikladom okolitého sveta: „rozradostený Tristan predchodil si všemocný, ako sa všetko uskutočňovalo s jeho pomyslom (...) až teraz im začal svet prskať z ich predstavy (...) sú pôvabné lúčiny, kde sú stromy, improvizované krovie, všetko im na radosť. Lahko si to vytvorili i posediačky“ (s. 55). Tristan sa vlastným vymýšľaním, fantazírovaním nominuje do úlohy *divotvorcu, stvoriteľa, každodenného tvoriteľa*, čím Tristanovo „tvorenie nového sveta“ korešponduje s Tatarkovým „stvoriteľským“ chápaním ľudskej, duchovnej (tvorivej) aktivity. Prechádzka je tak zosobnením Tatarkových názorov na kultúru, na ponímanie tvorivej činnosti ako protipólu prírody a života. Svet podľa autora nebol definitívne stvorený, ale je tvorený každým z nás: „v človeku a okolo neho prebieha ustavičná tvorba duchom, ktorý vnucuje zmysel prítomnému daniu.“¹³ Každý človek by aj v obyčajnom živote mal byť „stvoriteľom, ustavičným, každodenným tvoriteľom“.¹⁴ Dielo ducha (ako protiklad prírody) je pre Tatarku pravdivejšie, autentickéjšie ako príroda, pretože príroda a prirodzenosť je v jeho ponímaní chaotická, nelogická, je popretím kauzality i zmyslu. Z toho dôvodu dielo ako protiklad anarchie a chaosu musí byť „korekciou, opravou i dotvorením prírody“.¹⁵ Básnik tak silou svojej imaginácie objavuje nový aspekt

¹⁰ TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 67.

¹¹ Celá príhoda je zachytená v denníku Ivana Kupca. Pozri: KUPEC, Ivan: *Denník (1962 – 1968)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999, s. 100 – 105.

¹² Tamže, s. 105.

¹³ TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 31.

¹⁴ Tamže, s. 30.

¹⁵ Tamže, s. 31.

skutočnosti, o ktorý chce realitu doplniť, a tým ju dotvoriť. Skutočnosti dáva zmysel až človek svojím tvorivým zásahom, pretože umelecké dielo je výsledkom jeho uvedomelej duchovnej činnosti. Jednou z takýchto foriem je umelecká tvorba – literatúra, ktorá je možnosťou, „ako zo všednosti, z psychického automatizmu vyslobodiť ten náš obyčajný život“.¹⁶

Koncepcia literatúry, ktorú treba „stvoriť umele, umelými formálnymi prostriedkami, teda ako protiklad života“,¹⁷ sa prenáša i do textu *Panny Zázračnice*. Príkladom je Tristanova maľba – krajinka, označená ním samým i priateľmi za „umelý priestor, načisto umelý“ (s. 92). Takisto Tristanova inšpirácia je nenáhlivá, ovládaná rozumom, čo pôsobí trochu paradoxne v porovnaní s bezcieľným blúdením mestom a akýmsi náhodným hľadaním a nájdením inšpirácie. Lenže vytvorená krajinka už nie je dielo náhody, je rozumom korigovanou tvorbou, je dielňou „na ozrejmovanie vzťahov vecí ďalekých“ (s. 94), čo korešponduje s Tatarkovým názorom, že artefakt je niečo umelé, nie je súčasťou života, ale jeho protikladom. To osvetľuje rozdiel medzi inšpiráciou a samým dielom. Inšpirácia môže vychádzať zo skutočnosti a môže byť aj dielom náhody, ale artefakt už musí byť transformáciou reality do „reality“ umeleckého diela. Z uvedených dôvodov potom celú prechádzku možno interpretovať ako umeleckú tvorbu v tom duchu, ako ju chápe autor a ako ju vyjadruje cez postavy.

Tu však dochádza k paradoxnému javu. Na jednej strane stojí umelosť v zmysle laboratórnosti, exaktnosti, chladnej metodickosti, na druhej strane umelosť v zmysle funkčnosti, schopnosti odhaliť princípy „konštrukcie“ diela. V texte možno nájsť opakovanú túžbu postáv-umelcov po exaktnosti: „V krúžku sa zakazovalo hovoriť nadšene. I nadšenie sa malo skrývať za exaktnosť“ (s. 92), viditeľnú v prívlastkoch ako „exaktný alchymista“ (s. 94) či „ruky chladne metodické“ (s. 94). Potreba exaktnosti však neustále naráža na požiadavku zmyslu, ktorý sa postavy márne pokúšajú „vnútiť“ svojim umeleckým dielam: „umelý priestor, načisto umelý (...) ale svoj zmysel, no čo chcete, to nikdy nebude mať“ (I, s. 85).

S ohľadom na reálny základ Tatarkovej novely bude zrejmé, že protagonisti *Panny Zázračnice* mali svoj predobraz v konkrétnych predstaviteľoch slovenského nadrealizmu. Napriek mnohým rozdielom možno povedať, že aj slovenský nadrealizmus vychádzal z ideovej bázy surrealizmu, ktorého základnou myšlienkou bol psychický automatizmus, vytváranie novej básnickej obraznosti založenej na spájaní vzdialených významov a významovom osamostatňovaní slov, čo evokuje umelosť v zmysle laboratórnosti, chladnej exaktnosti. No vzhľadom na Tatarkovu požiadavku diela ako „básnicky oživej skutočnosti“¹⁸ sa núka myšlienka, že dôvodom autorovho ironického odstupu od konania postáv je vnútorný nesúhlas s nadrealistickými požiadavkami na poéziu. Pre Tatarku má byť totiž dielo „ľudsky presvedčivé“,¹⁹ čo postavy z novely akoby nevedeli dosiahnuť. Stačí opätovne spomenúť ich neustálu túžbu po tom, aby ich diela dostali iný zmysel (Tristan, Orest Vnuk i ďalší).

¹⁶ Tamže, s. 29.

¹⁷ Tamže, s. 29.

¹⁸ TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 59.

¹⁹ Tamže, s. 69.

Iným dôvodom Tatarkovho ironického odstupu môže byť orientácia nadrealistov na hlbinné oblasti ľudskej psychiky – na hľadanie nových zdrojov lyrizmu v oblasti sna, podvedomia, preceňovanie fantázie, sugescie, obrazotvornosti. „Únik do imaginárnosti, fantastičnosti je zas len útekou“, ²⁰ ktorý Tatarka v texte novely konkretizuje ako únik od „vážnosti“ (absurdnosti) reality do fantastického sveta poézie.

Vojna je v texte pozadím, resp. tým, čo sme nazvali vážnou okolitou realitou. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že celá novela sa odohráva vo svete vymýšľanom, odtrhnutom od reality, uzatvorenom v ulite Kadancovho dvora. Nie je to tak, pretože aj do sveta umelcov preniká „vonkajší svet“ (Anabellini rodičia, nepremávajúce vlaky, nálet), ale oslabením kontaktu medzi skutočnosťou a príbehom dochádza k poňatiu umenia ako protikladu reality. Autor však nechcel odtrhnúť literárny text od reality, ale poukázať na jeho svojbytnosť.²¹

Vojna v tejto novele však nemá konkrétne historické atribúty. Reprezentuje všeobecný hororový svet, strach, des, hrôzu. Zdôraznenie protivojnovosti, ktorá sa v súvislosti s novelou *Panna Zázračnica* využívala, súvisí viac s neskoršími ideologickými požiadavkami kladenými na umelecké dielo.

Podľa Tatarku má byť umelecká tvorba o to intenzívnejšia, o čo je postavenie človeka vo svete neistejšie. O čo viac je človek „ohrozený neistotou vonkajšieho sveta, zvieraný vystupňovaným pocitom tragickej skúsenosti, vnára pohľad do seba, vypína, ba i prepína svoju tvorivú schopnosť (...) čím pochybnejšie je jeho spočinutie vo svete, tým väčšími musí vypäť svoje duchovné schopnosti“.²²

V tejto súvislosti je potrebné vrátiť sa znova k otázke, kto je vlastne bláznom. Absurdná realita alebo umelci, ktorí pred ňou unikajú? Tento únik má podobu už niekoľkokrát spomenutého úteku do sna, čo korešponduje s opakujúcou sa otázkou „čo na druhej strane bolo pravdivé?“ (I, s. 23), čiže s opakovaným hľadaním odpovede na otázku, či je pravdivejší sen; alebo skutočnosť. V duchu takejto interpretácie sa i umelci považovaní za bláznov stávajú demaskovateľmi nepravdy. Maska blázna im umožňuje nastavovať krivé zrkadlo dobovému šialenstvu. Tým nadobúdajú Tatarkovi umelci-blázni novú podobu, a to podobu múdreho blázna. Ich umelecká tvorba sa javí ako potreba katarzie.²³

Inou možnou reakciou na otrávenosť, ničotu, izolovanosť človeka je túžba po druhom človeku. V novele *Panna Zázračnica* by sa na prvý pohľad mohlo zdať, že potreba druhého človeka nadobúda podobu lásky, ale nie je to tak. Po Anabelle síce túžia všetci členovia krúžku, všetci do jedného sa o ňu uchádzajú, žiarlia na seba, ale napriek tomu

²⁰ Tamže, s. 83.

²¹ Vladimír Petrík tvrdí, že *Pannu Zázračnicu* možno pokladať za protiklad života, no ako „protiklad s ním, hoci nie bezprostredne, súvisí. Jej zmysel sa vyjaví práve porovnaním so skutočnosťou“. PETRÍK, Vladimír: Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy. In: *Proces a tvorba*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 115.

²² TATARKA, Dominik: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 24.

²³ Porov. BACHTIN, Michail: Funkcie pikara, blázna a prosťáčka v románe. In: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980, s. 288 – 295; ŠTRAUSS, Tomáš: Umelec a blázon. In: *Od predstavy k skutočnosti diela*. Bratislava : H & H, 1998, s. 77.

nejde o skutočný ľúbostný cit. Anabella „pochopila, že básnici žijú z nepokoja, oddanú lásku vlastne ani nepotrebujú“ (s. 118), preto „každému podá pomocnú ruku, aby rozvinuli svoje talenty“ (s. 61); „šeptom ich zaklínala: aktivita (...) prichodí nám stvoriť nový svet poézie, nový vek“ (s. 69). Anabella sa od počiatku (aj) sama stavia do úlohy ženy-inšpirátorky, múzy: „pri nej môžeš pristihovať veci v tom, čo majú čudesného, nepravdepodobného v sebe“ (s. 23), ktorej posledným činom je rozdanie vlastných posmrtných masiek s cieľom spôsobiť „krásnu trýzeň“, ktorou sa živí duša umelca. Tak sa Anabella stáva prostriedkom budovania „nového sveta poézie“, zaľudňujúc „nový priestor, pusté mesto“.

Prvá verzia *Panny Zázračnice* sa vyznačuje ostrejšim, expresívnejším slovníkom, ktorý v zjemnenej podobe druhej verzie nevyznieva natoľko ironicky. Uvedme niekoľko príkladov týkajúcich sa Anabellinho pôsobenia v kruhu bratislavskej bohémy: „nechal som ju, nech si spi, nech si predstiera“ (I, s. 20); „sa hrá na guvernantku talentov“ (I, s. 46 – 47); „v tom veľkom meste mala sa stať veľkou herečkou“ (s. 64); „Anabella po ples odložila masku a poslala ju žiarlivému milencovi“ (s. 98, podč. M. S.). Slová ako *predstieranie*, *hranie sa*, *herečka* a *maska* poukazujú na to, že Anabellina úloha inšpirátorky bola len hraná, predstieraná, pričom jej pobyt medzi mladými bohémami sa nazýva *ples* (s. 108). Podobným príkladom je Kadancovo „ničnerobenie“, pokladané za vzor hodný nasledovania, ale i sama umelecká tvorba postáv, ktorá v svetle Anabellinho „predstierania“ nadobúda nový ráz.

Umeleckú tvorbu postáv možno prirovnáť k hre (častá frekvencia slovesa hrať sa). Je však potrebné upozorniť aj na to, že tvorba ako hra má v tomto texte dva významy. Na jednej strane je to hra vo význame hravosti (či hrovosti): „*ide len o pôvabnú hru*“ (I, s. 54), ktorou sa protagonisti nejaký čas baví. Na druhej strane však aj hra nadobúda charakter masky – čiže niečoho hraného, nepravého, predstieraného, ako opaku skutočného, bytostného, autentického. Funkcia masky je strácanie alebo zastieranie vlastnej identity,²⁴ čo v súvislosti s umeleckou tvorbou postáv nadobúda viacero podôb.

Jednou z nich je vedomá invokácia snovo-inšpiračných stavov. V súvislosti s tým sa celá umelecká činnosť postáv redukuje na potrebu omračovať ostatných, čo implikuje a zároveň degraduje ich činnosť do polohy úniku z nudy, potreby neustále hľadať „*nové možnosti vytrženia*“ (I, s. 53).

Druhou podobou tvorby ako masky je napodobnenie cudzieho vzoru. Ak opäť vezmeme do úvahy reálny základ novely, bude ním český surrealizmus – v novele nazývaný zlatým vekom poézie. Tvorbe, ponímanej ako hra na niečo, zodpovedá častá frekvencia slov ako *pokúšať sa*, *predstierať*, ale i konanie postáv v hraniciach vymedzeného rituálneho správania.

Tým sa k charakteristike umelca ako (múdreho) blázna, bohéma, umelca prežívajúceho tvorivý ošiaľ pridáva podoba predstierajúceho umelca – umelca s maskou. To zároveň banalizuje všetky predošlé vymedzenia, najmä podobu umelca prežívajúceho tvorivý ošiaľ, pretože nemožno byť zároveň bytostným umelcom aj umelcom s maskou. Maska

²⁴ Pozri: PAŠTEKA, Július: Podoby a problémy moderného herectva (Tvár a maska v divadle i vo filme). In: *Estetické paralely umenia*. Bratislava: VEDA, 1976, s. 51 – 77.

odhaľuje falošnosť, neautentickosť postáv, ktorej sa možno vysmievať, čím sa opätovne dostávame k zdrojom irónie.

Najviditeľnejšími miestami uplatnenia irónie sú tie, kde umelcov priamo nazývajú bláznami, pajácmi: „*Tristan, smiešny pajác*“ (s. 48); „*oblečením chcel pripomínať kohosi ako artistu, s výstredným vkusom dandyho, postojom ľahostajného, trochu vyzývavého povaľača (...) predstavoval kohosi, kto sa ani sám nemôže brať vážne*“ (s. 64), pričom nejde o pohľad zvonka, ale o (autorský) pohľad rozprávača.

Iným dôvodom môže byť práve hermetická uzavretosť bohémskeho krúžku pred svetom, pretože básnici sú schopní „*ľudsky žiť aj za neľudských podmienok*“, čo samo osebe vytvára diskrepanciu medzi vojnovou realitou a krásnym, harmonickým svetom krúžku: „*čože bola jeho pavúčia aktivita so štetcom v ruke (...) oproti smrti?*“ (s. 31). Vedomie nezmyselnosti „pavúcej aktivity“ poukazuje na nezmyselnosť konania postáv, čo môže byť dôvodom opisu tvorivej aktivity postáv cez akúsi hmlu, akoby nezúčastneným pozorovateľom. Zároveň to odkazuje na nemožnosť uspokojenia sa vlastným svetom – takým svetom, ktorý ignoruje vonkajšiu realitu. Podľa Tatarku je síce cieľom umeleckej tvorby aktivizácia ľudských schopností, ktorá plynie z vedomia, že človek môže nájsť uspokojenie len vo vlastnej tvorbe, ale novela *Panna Zázračnica* naznačuje, že autora neuspokojuje ani vlastný svet, do ktorého sa uzatvára.

Tatarkova túžba „*zo všednosti vyslobodiť ten náš obyčajný život*“ je podľa Valérya Mikulu čiastočne romantickou potrebou zastaviť politický čas.²⁵ Tieto slová sa síce viažu na časy normalizácie, ale analogicky možno uvažovať aj o vojnových rokoch, keď sa autor snažil politický čas odvrátiť uzatvoreným bohémskym svetom a umeleckou tvorbou jeho členov. Tým daná romantická koncepcia (podľa Mikulu hodnototvorná, stvoriteľská) automaticky pôsobí v danej situácii ironicky, narážajúc pri tom na istú skepsu horalského publika voči Tatarkovým estetickým zámerom.²⁶ Irónia tak nadobúda charakter akejsi pesimistickej skepsy plynúcej z rozporu medzi vlastnými názormi, možno až ideálmi, na kultúru a umenie – a realitou v slovenskej literatúre a kultúre.

V porovnaní s tradičným spracovaním témy umelca, ako ho poznáme napríklad z novely Jozefa Čigera Hronského *Prorocko doktora Stankovského*, je Tatarkova novela skutočne o umelcoch a o umení, pretože tu nedochádza k prekrytiu umeleckej tvorby postáv ľúbostným citom či tým, čo sme u Hronského pomenovali životom. Dôvodom bude zrejme skutočnosť, že Tatarkova vlastná koncepcia tvorivej aktivity, pretransformovaná do jeho postáv, zobrazuje umelecký svet ako pravdivejší než vonkajšia realita. To robí aj Hronský, ktorý proti umeleckému svetu kladie svet bankára Eduarda. Tým, že umenie sa prelína so životom a v popredí stojí láska, sa však Hronského svet umenia zatienuje. Tatarka zobrazuje svet umenia ako ostrý protiklad života. Jeho umelecký svet je autentickjší, je svetom samým osebe, zdôrazňujúcim vlastnú svojbytnosť, štruktúrnú uzatvorenosť.

²⁵ MIKULA, Valér: Tatarka alebo Démon páťosu. In: *Od baroka k postmoderne*. Levice : L. C. A., 1997, s. 105 – 115.

²⁶ Tamže, s. 107.

Na druhej strane však Tatarkova koncepcia kultúry a tvorivej aktivity, ktorá nadobúda charakter programu, generuje opisnosť aktu umeleckej tvorby jednotlivých postáv. Pre Tatarku sú síce rozhodujúce vlastné zážitky, spomienky, no, ako sám uvádza, niekoľkokrát prerozprávany príbeh si dokáže sám znútorniť a prijať ho za svoj vlastný.²⁷ Podľa Ludvíka Patera je skúsenosť u Tatarku širším pojmom pre poznanie (intelektuálne, senzúálne, citové).²⁸ Tatarka preto podľa nášho názoru aj v tejto novele nastoľuje otázku, čo je človek. V duchu vlastného programu vytvára podobu umelca. Človek ako všeobecnejší pojem potom prekrýva podobu umelca, akoby podoba umelca vznikla za účelom didaktickejšieho, názornejšieho prístupu k osvetleniu vlastných názorov na ponímanie kultúry. Tatarkova postava je preto viac filozofickým konceptom ako epickým konštruktom. Tým, že sa väčší dôraz kladie na program než na príbeh, dochádza k opisnému spôsobu vykresľovania tvorivej činnosti postáv a k tomu, že aj keď umenie a tvorivosť človeka stoja na vysokej hodnotovej priečke, vzniká zároveň autorský priestor na ironizovanie sveta vytvoreného intelektuálnou a tvorivou aktivitou.

PRAMENE

- TATARKA, Dominik: *Panna Zázračnica*. Martin : Matica slovenská, 1944. 1. vyd.
 TATARKA, Dominik: *Panna Zázračnica*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964. 2. vyd.
 TATARKA, Dominik: *Proti démonom (Výber statí o literatúre a výtvarníctve)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
 KUPEC, Ivan: *Denník (1962 – 1968)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999.
 ŽÁRY, Štefan: *Bratislavský chodec*. Bratislava : Albert Marenčin PT, 2004.

LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail: Funkcie pikara, blázna a prostáčka v románe. In: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.
 COBLENCEOVÁ, Françoise: *Dandyzmus. Povinnosť pochybnosti*. Praha : Prostor, 2003.
 HAMADA, Milan: Dominik Tatarka – sujetový básnik. In: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 150 – 158.
 HAMADA, Milan: Tatarkova koncepcia kultúry. In: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 253 – 264.
 KOVÁČ, Bohuslav: *Alchymia zázračného. Podstata a osudy surrealizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.
 MATUŠKA, Alexander: Dominik Tatarka päťdesiatročný. In: *Človek v slove*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967, s. 276 – 293.
 MIKULA, Valér: Tatarka alebo Démon pátosu. In: *Od baroka k postmoderne*. Levice : L. C. A., 1997, s. 105 – 115.
 MIKULA, Valér: Dominik Tatarka. In: *Portréty slovenských spisovateľov I*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1998.

²⁷ TATARKA, Dominik: Prečo píšem. In: *Proti démonom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 7 – 14.

²⁸ PATERA, Ludvík: Tvorba Dominika Tatarku ve společenském a literárním kontextu. In: *Slovenské rozhlady*, roč. 1, 1994, č. 1 – 2, s. 35.

- OLONOVÁ, Elvira: Poetika prózy Dominika Tatarky. In: *Česká literatura*, roč. 41, 1993, č. 3, s. 292 – 315.
- PAŠTEKA, Július: Podoby a problémy moderného herectva (Tvár a maska v divadle i vo filme). In: *Estetické paralely umenia*. Bratislava : VEDA, 1976, s. 51 – 77.
- PAŠTEKOVÁ, Jelena: Panna Zázračnica. Zo slovníka diel slovenskej literatúry 20. storočia. In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 6, s. 469 – 471.
- PATERA, Ľudvík: Tvorba Dominka Tatarky ve spoločenském a literárním kontextu. In: *Slovenské rozhľady*, roč. 1, 1994, č. 1 – 2, s. 29 – 42.
- PETRÍK, Vladimír: Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy (Básnik sujetu Dominik Tatarka). In: *Proces a tvorba*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, s. 101 – 129.
- PRUŠKOVÁ, Zora: „Neznáma tvár“ slovenskej prózy (Ľudia za priečkou, Prútené kreslá, Listy do večnosti). In: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (Niekoľko pohľadov na slovenskú prózu)*. Bratislava : Proxy, 1994, s. 9 – 13.
- ŠTRAUSS, Tomáš: Umelec a blázon (Hranice psychológie a psychiatrie umenia). In: *Od predstavy k skutočnosti diela (príspevky k metateórii umenia)*. Bratislava : H & H, 1998, s. 69 – 83.
- ŠÚTOVEC, Milan: Improvizácia na tému D. T. In: *Zo šedej zóny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999, s. 166 – 174.
- Z letopisov slovenského nadrealizmu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 80, 1964, č. 9, s. 76 – 83.