

Uplatnenie binárnych opozícií v Tatarkovej próze *Pred zrkadlom*

Milan Kolesík

Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Application of Binary Oppositions in Tatarka's prose *In Front of a Mirror*

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 77-90

The principle of contrast is considered to be a significant part of the structure of Dominik Tatarka's early prose (short stories and novellas written between 1933 and 1948). In the text itself, this is often manifested through the use of binary oppositions, implemented in the categories of motives, characters and setting. In our study, we aim to show the way how Tatarka uses the binary oppositions and how he combines them into a compact system. In order to achieve this goal, we decided to interpret a novella called *Pred zrkadlom* [In Front of a Mirror] from Tatarka's debut short stories collection *V úzkosti hľadania* [In the Anxiety of Searching], in which the use of binary oppositions is widespread and crucial to the overall structure of the novella.

Keywords: Dominik Tatarka, binarity, contrast

Úvodom

V súvislosti s krátkymi prózami z prvej etapy tvorby Dominika Tatarku (1933 – 1948) sa často spomínajú princípy kontrastnosti a paralelizmu ako zásadné prvky ich výstavby. V uplatňovaní týchto princípov môžeme rozoznať dedičstvo autorových pražských štúdií, počas ktorých sa D. Tatarka dôkladne oboznámil s prácami predstaviteľov ruského formalizmu. Tie sa stali jedným z najdôležitejších inšpiračných zdrojov pre Tatarkovo vlastné uvažovanie o literárnom diele a jeho výstavbe. Nemalú úlohu v tomto procese zohrali práce Viktora Šklovského, ktoré okrem iného ovplyvnili aj Tatarkovu koncepciu žánru novely (Bombíková, 1997, s. 188) a jeho názory na funkciu literárneho diela (pozri esej *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii*; Tatarka, 1996b). Práve autorove ranné eseje zrejme najlepšie dokladujú, akú váhu mladý D. Tatarka pripisoval premyslenej výstavbe diela. V eseji *Neznáma tvár* (1940) kritizoval dobových autorov za to, že svoju pozornosť venujú prehnane zdobenej štylistike, než aby dielo ozvláštnili vhodnou voľbou výstavbového princípu, napr. paralelizmu (Tatarka, 1996a). V eseji *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii* (1940) zasa kriticky zhodnotil stav dobového slovenského spoločenského románu, jeho autorom vyčítal tendenčnosť a nezáujem o umeleckú stránku diela v prospech „sociologického značenia faktov“ (Tatarka, 1996b, s. 13).

Mladý, vtedy ešte len dvadsaťsedemročný autor sa otvorene staval do opozície voči predstave, že literárne dielo predstavuje iba odraz skutočnosti, kritizoval nedostatok invencie v slovenskom spoločenskom románe, popri tom sa nezdráhal menovite spomenúť autorov ako M. Urban, Š. Gráf či P. Jilemnický. Svoju miestami až veľmi ostrú kritiku však vyvážil predložením vlastnej, už vtedy vyhranenej estetickej koncepcie svojbytného umenia, ktoré nesmie byť podriadené potrebám spoločnosti. Otázky formy zaujímajú v tejto koncepcii zásadné miesto: vychádzajúc z kresťanského dualizmu zmyslov a ducha, vnímal D. Tatarka formu ako produkt ducha a dejiny umenia v nadväznosti na názory predstaviteľov viedenskej školy ako dejiny ducha, teda vlastne dejiny premien formy (Tatarka, 1996b, s. 16). Zmena formy so sebou prináša nástup nového umeleckého prúdu, smeru či obdobia, čo D. Tatarka ilustroval na príklade malieb Giotta di Bondoneho (uvedenie kategórie priestorovosti do stredovekého maliarstva), ktoré európskemu výtvarnému umeniu otvorili dvere do obdobia renesancie. Forma je v Tatarkovom ponímaní nielen nástrojom umeleckého progresu, ale aj kultúrnym dedičstvom, ktoré spája v tom čase znepriatelené európske národy: „Desí rachot zbraní na bojištiach? Treba vidieť i protiklad chaosu a odstredivých síl – poriadok, disciplínu v najrozmanitejších odboch tvorby ľudského ducha. [...] Poézia, výtvarné umenie, literatúra, veda sú najviditeľnejším putom Európy“ (Tatarka, 1996b, s. 17). V týchto miestach sa naplno prejavilo, že otázky formy u D. Tatarku ďaleko presiahli umenovednú problematiku, pretože boli postavené do opozície voči chaotickej situácii vtedajšieho sveta i človeka v ňom. Do istej miery dokonca platí, že v týchto miestach D. Tatarka predložil dobovému čitateľovi návrh myšlienkovkej koncepcie obnovy kultúrnych vzťahov medzi znepriatelenými národmi vojnovnej Európy. Ak patočkovskú blízkosť človeka k človeku považujeme za Tatarkovo riešenie existenciálneho osamotenía jednotlivca (Hamada, 1992, s. 19), jeho dôraz na usporiadanosť možno v istom zmysle považovať za odpoveď na chaotický stav dobového sveta.

Hádám sa nám aspoň čiastočne podarilo načrtnúť, aký veľký význam D. Tatarka prikladal otázkam výstavby, či už sa to týkalo literatúry, alebo širšieho, celospoločenského kontextu. Je iba prirodzené, že sa tento autorov dôraz odrazil aj na podobe jeho vlastných próz, v tom čase publikovaných časopisecky na stránkach Slovenských pohľadov. V roku 1942 vyšlo sedem z týchto próz knižne v jeho debute *V úzkosti hľadania* (Matica slovenská). Tatarkove krátke prózy z ranného obdobia, azda iba s výnimkou jeho próz z gymnaziálnych čias, sa vyznačujú premyslenou výstavbou, v ktorej sa často uplatňuje princíp kontrastnosti. Jednou z foriem konkrétnej realizácie tohto princípu je využívanie binárnych opozícií, ktoré autor používa na úrovni motívov, postáv i prostredia. V našej štúdii by sme sa chceli zamerať práve na ne. Pokúsime sa priblížiť, akým spôsobom s nimi D. Tatarka pracoval a ako ich vzájomne prepojil v snahe o vytvorenie uceleného estetického systému. K týmto cieľom by sme sa chceli dopracovať prostredníctvom interpretácie binárnych opozícií z prózy *Pred zrkadlom*, ktorá sa nám v tomto ohľade javí ako veľmi vhodná. Binárne opozície sa v nej uplatňujú na viacerých úrovniach a majú kľúčový význam pre jej celkovú výstavbu. Pri našich interpretačných pokusoch vychádzame z tej verzie novely, ktorá bola publikovaná v najnovšom, v poradí piatom vydaní zbierky *V úzkosti hľadania* (Tranoscius, 1997).

Tri vstupné opozície: detstvo – dospievanie, ľahkosť – ťažoba, zdanie – skutočnosť

Ústrednou postavou prózy *Pred zrkadlom* je Magda Maršalová, dcéra zamožného továrnik, pre ktorú jej rodičia usporiadali ples. Ten zastáva v próze úlohu hraničnej situácie, pretože určuje

hranicu medzi obdobím detstva a obdobím dospievania. Podobne ako mnohé iné mladé príslušníčky majetnejších vrstiev, aj Magda sa nachádza priamo na hranici medzi nimi, čo je vyjadrené v spôsobe usporiadania úvodnej scény: cestou po schodisku (symbolicky vyjadruje spoločenské usporiadanie), popri zrkadle (symbolicky vyjadruje osobný priestor pre sebareflexiu) sa debutantka dostáva k dverám do plesovej dvorany (symbolicky vyjadrujú vstup do sveta dospelých). Maršalovci prichádzajú na ples v zovretej formácii, opäť s bohatými symbolickými presahmi: Magda ide popredu, po jej stranách kráčajú dvaja dôstojníci, ktorí plnia rolu jej ochrancov, až za nimi idú Magdini rodičia. Magdina pozícia na čele zoskupenia vyjadruje, že práve ona je centrom diania. Strážcovia po oboch stranách protagonistky indikujú zasa Magdinu dôležitosť, hodnú prislúchajúcej ochrany. Pozícia oboch rodičov v závese za ňou naznačuje, že Maršalovci prenechávajú tento zásadný moment v živote ich dcéry na nej samotnej, nechávajú ju, aby práve ona viedla. Maršalovci v tejto formácii najprv „závratne“ (Tatarka, 1997, s. 154) vystúpia po schodoch, čo symbolizuje ich rastúci význam a prestíž v miestnej spoločnosti. Podobne ako v prípade prózy *Ludia za priechkou*, aj tu je schodisko symbolom pre spoločenskú hierarchiu (Bombíková, 1997, s. 192). Význam Maršalovcov ešte väčšmi zdôrazňuje červený koberec, po ktorom vystupujú, pretože práve ten sa nám dodnes spája s obrazom exkluzivity a centra pozornosti. Vstupná scéna usporiadateľskej rodiny zanechá v ostatných účastníkoch plesu veľký dojem, čo sa odrazí aj na spôsobe, akým okolie tieto postavy vníma. Všimnime si nasledujúci úryvok: „Na samý posledok prichádza rodina Maršalova, hľa, vznáša sa v obdive po schodoch. [...] Celá rodina i s prívesnými heroldmi dôstojne sa rozvinula po schodoch a závratne stúpala po červenom behúni, lichotivo bežiacom pred nimi, a strácala sa zrakom šatniarov, ktoré s obdivom vyzerajú za nimi s plnou náručou kožušín“ (s. 154).

Tieto miesta v texte pôsobia až rozprávково: rodina sa étericky vznáša po schodoch, koberec im pod nohami lichotivo ubieha, pohľady šatniarov sú fixované na to, o čom ony samy iba snívajú. Rozprávkovú atmosféru tejto scény podporuje aj motív úderu na mestskej veži, ktorý signalizuje príchod rodiny Maršalovcov. Veľmi rýchlo však zisťujeme, že to všetko je len zdanie. „Vznášanie sa po schodoch“ sa v prípade oboch rodičov po bližšom pohľade mení: „... namáhavo zmáhajú schody za ňou mohutný pán, riaditeľ cukrovaru, a vážená dáma, dýchavičná trochu pre vážnosť“ (s. 154). Zdôraznením fyziologického aspektu pohybu stúpania po schodoch a námahy, ktorá sa s týmto pohybom spája, autor narušá pôvodné zdanie o rozprávkovej ľahkosti a symbolicky stvárnjuje úsilie, ktoré musia rodičia Maršalovci vynaložiť na to, aby si zachovali svoje postavenie a (zámerne zdôraznené v prípade Magdinej matky) váženosť v miestnej komunite. Týmto spôsobom D. Tatarka ustanovil hneď dve zásadné binárne opozície, ktoré tu spolu úzko súvisia: ľahkosť – ťažoba a zdanie – skutočnosť. Pól ľahkosti sa viaže na zdanie, ktoré Maršalovci vo svojom okolí vyvolávajú, a na zdanlivo rozprávkový charakter celej vstupnej scény. Opačný pól ťažoby sa viaže na skutočnosť a po motivickej stránke sa bude spájať so somatickými motívmi (v prípade postáv rodičov to sú fyziologické prejavy námahy, u Magdy sa to neskôr prejaví zdôrazňovaním proporcií jej dospievajúceho tela).

Postupne sa rozprávkové vyznenie vstupnej scény stále viac narušuje. Zisťujeme, že mladí dôstojníci úlohu Magdinych strážcov prijali iba preto, aby sa jej otec prihovril u ich veliteľa, o Magdinej pozícii na čele formácie zas zistíme, že za tým bolo predovšetkým úsilie patrične odprezentovať mladú dámu miestnej spoločnosti mužov, medzi ktorými sa nachádza aj jej perspektívny budúci ženích. Vo všetkých týchto prípadoch sa prehľbuje kontrast medzi zdanim a skutočnosťou, ktorý bol ustanovený už na začiatku novely. V súvislosti s tým sa mení

aj naše čítanie vstupnej scény, začíname v ňom totiž spätne rozoznávať náznaky štiplavého spoločenského komentára, ktorý autor kóduje do premyslenej volby slov: „Vrátnici a šatniarky s odstupňovanou úctivosťou a poklonami otvárajú dvere a odoberajú šatstvo“ (s. 154). Tento výjav sa na prvé prečítanie javí iba ako epizodická záležitosť, no ak sa k nemu vrátíme po prečítaní tých častí, ktoré ustanovili opozíciu zdanie – skutočnosť, rozoznáme v slovnom spojení „odstupňovaná úctivosť a poklony“ kritickú narážku na spôsob, akým sa vystupovanie človeka odvíja od spoločenského postavenia toho, s kým prichádza do kontaktu. Každý nasledujúci výjav vo zvyšku prózy je už podrobený dôsledkom opozície medzi zdáním a skutočnosťou. Tomu sa musí prispôbiť aj naše čítanie novely, napríklad v lichôtkach viacerých mužských účastníkov plesu smerom k Magde (na s. 155) neskôr rozoznávame prízemnú, pudovú motiváciu: „V dlaniach si pritísla prsia, pohládila sa v drieku a po bokoch. [...] Na toto letia všetci chlapi, mladí či starí, s akademickými titulmi, s postavením alebo celkom bezvýznamní, na ulici, ale aj v spoločnosti, toto hneď na prvý pohľad všetci vidia, pohľadom, dotykom, v reči, pri každej príležitosti si bohviečo vymýšľajú, aby to opáčili“ (s. 159 – 160). V tomto ohľade próza *Pred zrkadlom* vyžaduje od svojho čitateľa, aby sa spätne vracal k pasážam, ktoré pôvodne považoval za významovo jednoznačné, a aby v nich aktívne hľadal prepojenia so spoločenským komentárom, ktorý sa vynára v neskoršom priebehu prózy.

V spôsobe, akým sú usporiadané tieto prepojenia medzi scénou zdania a odhalením jej skutočného významu, vidno premyslený autorský zámer: dva zásadné rozpory („zdvorilé vystupovanie mužov – ich pudová motivácia“ a „vystupovanie rodičov – ich motivácia“) sú demaskované až v závere novely (obe na s. 160), aby zapadli do scény záverečnej sebareflexie, ku ktorej dochádza po Magdinom treťom pohľade do zrkadla. Ide o scénu, v ktorej sa naplno vystupňuje Magdina frustrácia z nemohúcnosti, v dôsledku toho sa podoba spoločenskej kritiky mení z jemných narážok na otvorený kritický komentár, ktorý je najprv sprostredkovaný vnútorným monológom protagonistky (vyššie citovaná ukážka o tom, na čo „letia všetci chlapi“, je obsiahnutá práve v tomto vnútornom monológu) a následne ho prevezme späť Er-rozprávač, aby naplno demaskoval zámary Magdinych rodičov a v konečnom dôsledku tým podrobil kritike celú jednu spoločenskú vrstvu, ktorá sa snaží svoje dcéry degradovať do roly vhodnej partie na vydaj: „Matka a otec majú svoje náhľady na výchovu. Aby ich dcéra čím menej myslela, veselých mladých ľudí pozývali, zamestnávali ju tenisom, kŕmením kanárikov, psa Bročka, hodinami klavíra, francúzskej a nemeckej konverzácie, návštevami, hovormi a úvahami, čo budú mať na večeru, keď príde teta Irma, pekné prázdniny si pre ňu vymýšľali. Medzitým zabudla na seba i na to, o čom kedysi snívala. Cudzia deva, ktorá pred ňou stála, musela vyrásť v tomto čase dlhého pozabudnutia“ (s. 161). Z hľadiska úrovne ostrosti kritiky sa próza *Pred zrkadlom* síce nedá porovnávať s románom *Farská republika* (1948) či s *Démonom súhlasu* (časopisecky 1956, knižne 1963), no už v tomto texte môžeme vypozerovať zárodky rodiaceho sa D. Tatarku ako autora kritickéj spoločenskej prózy.

Tri binárne opozície, ktoré sme identifikovali už v otvárací scéne novely (detstvo – dospievanie, ľahkosť – ťažoba, zdanie – skutočnosť), sa dajú považovať za základné opozície celého diela a za pomyselné centrum sústavy nadväzujúcich binárnych opozícií, ktoré ich v nasledujúcom priebehu prózy jedna po druhej rozvíjajú. Každá z týchto opozícií je jedinečná, viaže sa na odlišné aspekty diela, prejavuje sa odlišnými spôsobmi a prostredníctvom odlišných motívov, no zároveň sú všetky tri navzájom previazané ako súčasti jednotného systému.

Opozície na úrovni postáv: Šumichrast – Veľký Bratanec, Magda – pleskatá sesternica, párová opozícia

Jadro prózy *Pred zrkadlom* tvorí Magdina sebareflexia, ku ktorej dospieva po tom, ako sa pozrie na svoj odraz v zrkadle pred vstupom do plesovej dvorany. Ako sme už naznačili vyššie, táto scéna so sebou nesie bohaté symbolické presahy spájajúce sa s prechodom z detstva do obdobia dospievania. Ples predstavuje Magdino slávnostné uvedenie do miestnej spoločnosti, kde už na ňu čaká jej perspektívny ženich, poslanec Šumichrast: „Spoza chrbta už len jedna dvojica očí ju vyzýva. Slečinka, pod už, už si sa dosť nakochala, ocko je riaditeľom cukrovary, najmä má v ňom aj účastiny. Ale vieš, kto som ja? Poslanec, budúci veľký človek. Konečne sa aj ten vytratí, poslanec Šumichrast, budúci veľký muž“ (s. 155). Podobne ako v prípade postáv Magdinych rodičov, aj postava Šumichrasta je modelovaná tak, aby sa stala nástrojom autorovej spoločenskej kritiky, namierenej tentoraz voči predstaviteľom vyššej strednej vrstvy. Šumichrast je čitateľovi predstavený výlučne prostredníctvom jeho politických ambícií, D. Tatarka zámerne potlačuje akékoľvek iné aspekty, ktoré by sa s jeho postavou mohli spájať. Vždy, keď príde reč na Šumichrasta, sa opakuje poznámka o jeho nádejnej politickej kariére, aby sa ešte väčšmi zdôraznil dominantný aspekt tejto postavy do tej miery, že slovo „kariérista“ Šumichrasta vystihuje prakticky bezo zvyšku. Jeho záujem o Magdu je daný predovšetkým záujmom o kapitál, ktorý sa s ňou spája v podobe vena, o čom sa dozvedáme v závere novely prostredníctvom vnútorného monológu Magdinej matky (štipľavá poznámka o tom, že pri takom vysokom vene musí Šumichrast zniesť aj Magdine vrtochy) a čo je v istej miere naznačené aj vo vyššie citovanej ukážke („najmä má v ňom aj účastiny“).

Okrem financií sa Šumichrast určite zaujíma aj o politický vplyv, ktorý Magdin otec už nadobudol. Spoločenské záujmy Maršalovcov a Šumichrasta sa v týchto miestach stretávajú. Šumichrast má skvelé postavenie a vysoké ambície, no potrebuje finančné prostriedky a kontakty k tomu, aby ich rozvinul. Maršalovci zasa majú k dispozícii financie a známosti, no ustavične hľadajú spôsob, akým by si udržali a posilnili postavenie v miestnej spoločnosti. Prisľúbenie Magdy Šumichrastovi za nevestu má preto skôr charakter obchodnej transakcie, v ktorej jedna strana dodá spoločenskú prestíž a postavenie, zatiaľ čo druhá strana poskytne patričný kapitál a známosti. Táto skutočnosť sa odráža aj v mene postavy, v kompozite „Šumichrast“, ktoré je vytvorené kombináciou dvoch zvukových efektov: „šum“ sa viaže na povest', ktorá nádejného poslanca predchádza v miestnej spoločnosti, kde sa šepká o jeho nadchádzajúcom kariérnom vzostupe, „chrast“ sa zasa spája s chrastením mincí. Oba zvuky reprezentujú priority, ktoré autor kritizuje na predstaviteľoch majetnejších spoločenských vrstiev. Kontrastné spojenie príjemného a nepríjemného zvuku prostredníctvom spojky i (teda „šum i chrast“) vytvára v prípade tejto postavy vnútorné pnutie, ktoré sa však navonok nijako neprejavuje, a preto zostáva iba v podobe náznaku prostredníctvom zvoleného mena. Domnievame sa, že D. Tatarka v prípade pomenovania postavy Šumichrasta vychádzal z rozprávkovej tradície osobitých kompozít, ktoré vyjadrujú dominantné znaky danej postavy (napr. Lomidrevo alebo Miesiželezo).

Predstava vstupu do sveta dospelých sa teda pre Magdu spája s perspektívou manželstva bez lásky, no s patričným spoločenským kreditom. S touto perspektívou protagonistka predstupuje pred zrkadlo, ktoré sa pre ňu stáva prostriedkom ponoru do seba samej. V duchu pokračujúceho nadväzovania na rozprávkové motívy sa v próze *Pred zrkadlom* stretávame s tromi Magdinyimi pohľadmi do zrkadla:

1. Prvý pohľad do zrkadla sa spočiatku javí ako „štandardný“, pretože sa spája iba so zámerom úpravy vzhľadu pred vstupom do plesovej dvorany. Obdobné pohľady do zrkadla absolvujú aj všetci ostatní účastníci skupinky Maršalovcov, no okrem vzhľadu sa v zrkadle odrážajú aj ich priority, ambície či túžby: „Mohutný pán, jej muž, hádam si ani nevidí vrásky na tvári, ale vidí len direktora cukrovaru s krásnymi príjmami a rozhodujúcim vplyvom v strane. Tiež je spokojný s veľkolepým pohľadom na svoju dôležitosť“ (s. 154). Motív zrkadla v tomto ohľade funguje zaujímavým spôsobom, zrkadlo totiž môže predstavovať nástroj k sprostredkovaniu deformovaného odrazu skutočnosti (napr. v Carrollovej *Alici v krajine za zrkadlom*) alebo, naopak, k sprostredkovaniu neraz znepokojivého skutočného stavu vecí (napr. v rozprávke o Snehulienke). D. Tatarka pracuje s oboma spôsobmi využívania motívu zrkadla: v prípade Magdy zrkadlo odráža znepokojivý skutočný stav vecí, čím sa pre protagonistku stáva podnetom k sebareflexii, zatiaľ čo v prípade Maršalovcov, dôstojníkov a iných mužských účastníkov plesu zrkadlo odráža ideálnu predstavu, s ktorou môžu byť spokojní. Rozpor medzi tým, ako zrkadlo funguje v prípade Magdy a v prípade ostatných postáv, možno usúvzťažniť so sartrovskou opozíciou toho, ako veci zvyčajne vnímame v ich konformnej podobe, a toho, ako často znepokojivé a absurdné veci skutočne sú (stvárnene napr. v próze *Nevola*). V tomto smere plní pohľad do zrkadla funkciu epifánie, ktorá sa Magdy dotýka v súvislosti s fyzickými zmenami jej tela a v súvislosti so spôsobom, akým sa javí svojmu okoliu.
2. Druhý pohľad do zrkadla je už pohľadom, ktorý Magdu vedie k introspekcii a k retrospektívnym návratom do časov bezstarostného detstva s Veľkým Bratancom. Práve tu sa po prvý raz vynárajú motívy zlatej sošky, mušelínu a brokátu, ktoré budú v nasledujúcom priebehu prózy rozvíjané.
3. Tretí pohľad do zrkadla sa spája s vystupňovaním Magdinej vnútornej krízy a s demaskovaním spoločenskej pretvácky, proti ktorej sa búri. Magdino znepokojenie dospieva do stavu, v ktorom sa vnútorne rozštiepi na seba samú v tej podobe, v akej sa vníma, a na „figurínu“ (s. 159), ktorú rozoznáva v zrkadle a ktorú nedokáže prijať ako odraz seba samej (Magda nespoznáva ani vlastné telo, ktoré si prešlo fyziologickými zmenami, musí si ho ohmatať, akoby ho až teraz objavovala v dospievajúcej podobe). Rozpor medzi Magdou a jej odrazom vyjadruje rozpor medzi Magdiným prežívaním a tým, ako je nútená vystupovať navonok v duchu plnenia spoločenských záujmov a ambícií, ktoré zosobňuje postava jej matky. Magda je zhnusená tým, že jej telo je používané ako nástroj lákania chlipných pohľadov zo strany mužských účastníkov plesu v záujme zaujať miestnu spoločnosť a spropagovať ju ako zrelú, výhodnú partiu na vydaj (motív „zlatej sošky“, o ktorom ešte bude reč neskôr). Magdina vzbura či jej zhnusenie sa však napokon neprejavia navonok, zostávajú uzavreté v jej vnútri, zatiaľ čo ona poslúchne pokyn matky a vstúpi do plesovej dvorany k prvému tancu s poslancom Šumichrastom.

Kontrastným členom opozície voči poslancovi Šumichrastovi sa stáva postava Veľkého Bratanca, ktorá je do deja prózy uvedená prostredníctvom Magdinych retrospektív po jej druhom pohľade do zrkadla (medzi prvým a druhým pohľadom sa nachádza krátke intermezzo v podobe Šumichrastovho pozvania a matkinho naliehania). Zatiaľ čo Šumichrast reprezentuje ťažobu spoločenského tlaku, ktorý je na Magdu vyvíjaný, Veľký Bratanec sa spája s bezstarostným obdobím detstva, ktoré Magda prežíva ako „pleskatá sesternica“. Za identitou pleskatej

sesternice sa skrýva Magdino hravé, bezstarostné detské ja, ešte neovplyvnené vypočítavosťou okolitej spoločnosti. Na tomto mieste stojí za pozornosť spôsob, akým D. Tatarka narába s pomenovaniami pre tieto postavy. V detstve zohrávajú mená inú úlohu než v dospelosti, vyjadrujú príbuzenské a iné určujúce vzťahy medzi postavami. Na základe týchto pomenovaní a spôsobu ich písania vieme, že Veľký Bratanec zastupuje skúsenejšieho člena vzťahu, iniciátora, ktorý zasväcuje menej skúseneho člena vzťahu do detských tajomstiev a dobrodružstiev. Úcta, ktorú si u menej skúseneho člena vzťahu tento iniciátor vybuduje, sa v pravopise prejavuje písaním kapitálok. Menej skúsenou členkou tohto vzťahu je pleskatá sesternica, ktorá sa udivene necháva viesť osobou zasvätitela (k tomu sa vzťahuje adjektívum „pleskatá“ vo význame „okatá, s vypúlenými očami“, uvedené vo vysvetlivkách v Tatarka, 1997, s. 197). Týmto spôsobom sa vo vzťahu pleskatej sesternice a Veľkého Bratanca ustanovujú jednotlivé roly pre oboch účastníkov. Nutnosť pridania mena nastupuje až s príchodom obdobia dospievania (Magdino krstné meno odkazuje na hebrejské pomenovanie pre vežu, v tomto zmysle možno postavu Magdu interpretovať ako „objekt obliehania“ zo strany mužských účastníkov plesu. Vzhľadom na bohaté biblické presahy Tatarkovej symboliky však možno uvažovať aj o nadväznosti na motív „veže zo slonovinej kosti“. Ani pre jednu z týchto nad-interpretáčnych hypotéz však v samotnom texte nenachádzame dostatočnú oporu).

Týmto spôsobom sa nám v próze *Pred zrkadlom* vytvárajú dva páry, ktoré priamo nadväzujú na úvodnú opozíciu detstvo – dospievanie:

- pár pleskatá sesternica – Veľký Bratanec sa spája s bezstarostným, idylickým detstvom, úprimnou láskou a prirodzenou erotikou;
- pár Magda Maršalová – Šumichrast sa spája s dospievaním, ktoré je poznačené spoločenským tlakom, očakávaniami, pretvárkou, absenciou lásky a vyzývavou, silenou erotikou.

Prostredníctvom motivickej opozície brokát – mušelín sa D. Tatarkovi podarí túto párovú opozíciu prepojiť s opozíciou ľahkosť – ťažoba, k čomu sa ešte dostaneme. Najprv sa však treba aspoň krátko pristaviť pri kategórii prostredia, kde možno identifikovať jednu z typicky tatarkovských binárnych opozícií.

Opozícia uzatvorená zástavba – otvorená príroda, rozprávkové a biblické presahy

V próze *Pred zrkadlom* nie je protiklad zástavba – príroda prítomný v takej veľkej miere, v akej ho nachádzame napríklad v *Písaných pre milovanú Lutáciu*, napriek tomu však predsa len v tejto próze plní dôležitú úlohu, ktorá sa naplno vyjavuje v priebehu Magdinej prvej spomienky na bezstarostné časy s Veľkým Bratancom. Ide o jedno z ich detských dobrodružstiev, ktoré sa týkalo prekročenia „zakázaného mosta“ (most strážil vojak, preto im bol vstup naň zakázaný). Zaujímavosťou je, že v rámci tejto príhody sa zvyčajné roly Veľkého Bratanca a pleskatej sesternice vymenia. Iniciátorkou aktivity je pleskatá sesternica, zatiaľ čo Veľký Bratanec sa ňou tentoraz necháva viesť. Most, podobne ako ples, symbolizuje dôležitý hraničný bod, čo je v próze stvárnené prostredníctvom pohľadu do obráteného divadelného ďalekohľadu, ktorý so sebou prinesie Veľký Bratanec: „Obráteným koncom videla všetko ako hovoril. Z rieky bola voda, náramná voda, kde len dovidela. Takej vody nikdy nevidela. Vlny, strieborné a šedivé sa vlnili, akosi za seba sa vysúvali ako nekonečný sen a zase pohlcovali, aby sa vmestili do takého nesmierneho živlu vody“ (s. 157). Prekročením mostu sa pleskatá sesternica a Veľký Bratanec ocitajú vo svete, ktorý je deformovaný ich fantáziou (v nasledujúcom odseku je tento svet označený

za „umelý“, t. j. ide o svet vytváraný predstavami). Projekciou do prostredia autor exponuje prežívanie detských postáv. Prostredie diela sa od tohto momentu stáva akýmsi plátnom, na ktoré sa spodobňujú a nanášajú vnútorné stavy „zasvätených“ postáv detí (s. 157). Motív obráteného divadelného ďalekohľadu možno v tomto smere interpretovať ako nástroj pre pohľad do seba samého, do svojho vnútra. Ak by sme túto interpretáciu prijali, dalo by sa uviesť, že motív zrkadla a motív obráteného divadelného ďalekohľadu fungujú na tom istom princípe.

Po prekročení mostu dobrodružstvo pokračuje: pleskatá sesternica a Veľký Bratanec sa dostanú k mŕtvemu ramenu: „Ako noc čierna barina bola pažerák rozzevený. Dych sa im tajil, keď zazreli vážky, ktoré tu bývali. Všelijaké boli, modré ako plameň, červené ako žeravé šidlá, žlté s nápasnou hlavou a očami navrch. Žubrienky, ktorých bolo mnoho, plávali síce ako rybky, ale keď si sa na ne zahľadel, pysky mali ako myši. [...] Bála sa a už si aj myslela, že Veľký Bratanec ju kdesi odnesie, odkiaľ sa už bez neho sama nevráti. Navždy zostať s Veľkým Bratancom v tejto zakliatej krajine bolo ako cesta bez návratu. Málo chýbalo, že čierne jazero ich nepohltilo ako rozzevená priepasť sveta“ (s. 158). V tomto úryvku sa na deformácii prostredia podpisuje jednak strach (čierna barina, čierne jazero, zakliata krajina) a jednak fascinácia (vážky, žubrienky). Posilňuje sa aspekt rozprávkovosti, ktorý je okrem prostredia zastúpený aj v konaní postáv (Veľký Bratanec v úlohe šarkana unáša pleskatú sesternicu ako princeznú). Čo sa týka motívu „zakliatej krajiny“, v nasledujúcom odseku sa nám vyjaví, o čo v skutočnosti ide: „Ale stala sa s nimi premena, len čo si sadli na kameň, ktorý našli na brehu jazera. Pleskatá sesternica zahľadela sa na Veľkého Bratanca a so smelosťou, hádam aj trochu vyzývavou, prehovorila úplne nahlas, nielen pre seba, že sa ona veru nebojí. Veľkého Bratanca tá náhla zmena pomiatla a podivil sa tolkej odvahe pleskatého dievčaťa. Keď sa jej pozrel do očí, začal ju bozkávať. Hľadali sa a dotýkali ústami, končekmi prstov a údmi, celí ponorení v tme, ktorá nastala“ (s. 158).

„Zakliata krajina“ reprezentuje obdobie dospievania, ku ktorému pleskatú sesternicu vedie Veľký Bratanec v dvojrole staršieho skúsenejšieho kamaráta a únoscu/šarkana. V súvislosti s nadchádzajúcou Magdinou spomienkou, o ktorej bude reč v nasledujúcej podkapitole, sa dá uvažovať o tejto scéne aj ako o rozprávkovom stvárnení zvyku unášania nevesty (Veľký Bratanec sa nikdy nemôže stať Magdínym ženíchom, preto na seba berie úlohu šarkana a unáša nevestu, ktorá prináleží inému). Dôležité je, že Veľký Bratanec neuvedie pleskatú sesternicu do obdobia dospelosti bez toho, aby sa ona sama nezbavila strachu, ktorú ju v konfrontácii s neznámym ešte pred chvíľou ovládal. Utlmenie pocitov strachu a hľadanie vlastnej odvahy umožňujú pleskatej sesternici absolvovať prvú intímnu skúsenosť na úrovni bozkov a vzájomných dotykov. Práve v tomto momente sa naplno prejavuje protiklad tejto situácie k situácii súčasnej Magdy: zatiaľ čo citové dospievanie protagonistky prebiehalo prirodzene a vlastným pričinením, jej dospievanie do spoločenskej roly mladej dámy je neprirodzené nútené a sama v ňom nemá žiadnu možnosť voľby. V súvislosti s týmto konštatovaním možno interpretovať opozíciu uzatvoreného prostredia plesu, kde sa v úplnosti odohrávajú všetky rámčujúce časti novely, a otvoreného prostredia prírody, kam je v úplnosti umiestnená prvá Magdina retrospektíva. Ples, ako už bolo povedané, reprezentuje svet dospelých, symbolizuje dobovú spoločnosť, ktorá netrpezlivo očakáva Magdin vstup do nej a kde je pre ňu už vopred pripravené miesto budúcej manželky poslanca Šumichrasta. Podobne ako iné budovy v Tatarkovej tvorbe, aj budova, kde sa ples koná, zároveň symbolizuje limitácie uvalené na postavu nachádzajúcu sa v jej vnútri (pozri napr. *Ludia za priečkou* alebo *Slzičkova izba z Prútených kresiel*). Uzavretý priestor sa spája s reštrikciami, limitáciami, ktoré sa postava snaží nejakým spôsobom

prekonať. V prípade prózy *Pred zrkadlom* a postavy Magdy ide o limitáciu vlastnej nemohúcnosti vo veci rozhodovania o svojej budúcnosti. Naopak, otvorený priestor prírody umožňuje protagonistke, aby dala najavo svoje skutočné prežívanie a aby v procese dospievania postupovala vlastným tempom a iba na základe vlastného rozhodnutia. Príroda je prostredím, kde je pleskatá sesternica skutočne slobodná a prirodzená. S touto skutočnosťou súvisí aj jemné, náznakové stvárnenie erotiky, ostro kontrastujúce s vyzývavou, hrubou erotikou „zlatej sošky“, o ktorej bude reč v nasledujúcich častiach tejto štúdie.

Čo sa týka scény bozkávania s Veľkým Bratancom, treba sa pristaviť aj pri finálnej deformácii prostredia, ktorou sa celá scéna končí: „Zo začarovania sa prebudili bolesťou. Našli sa na mieste škaredom a hrozne vlhkom. Hnilobou tu páchlo. Rozbehli sa odtiaľ obaja so strachom, ale čím viac sa náhlili, viac sa zaplietali do vrbového prútia, a marasiac sa riedkym bahnom, veľmi sa došpliechali. Čosi z toho marasu zostalo im vo vedomí. Pleskatá sesternica stratila oči za mihalicami a dala sa viesť Veľkým Bratancom, smutná. [...] Utekali výskočky z toho miesta, ktoré bolo možno rajom“ (s. 158). Okrem pokračujúceho rozvíjania aspektu rozprávkovosti (intímne zblíženie ako „začarovanie“) sa tu stretávame aj s dôležitým biblickým presahom v podobe alúzie na scénu vyhnania z raja (Gn 3, 14 – 24). Intímny zblíženie medzi pleskatou sesternicou a Veľkým Bratancom prišlo k porušeniu tabu, čo v mýtických (C. Lévi-Strauss) i rozprávkových (V. Propp) textoch vedie k trestu pre zúčastnených, ktorý sa často vykonáva štýlom *deus ex machina*. Príroda ako miesto voľnosti sa mení na prírodu ako stvárnenie poškvrnenia. Na rozdiel od prvej deformácie prostredia mŕtveho ramena rieky, ktorá bola ovplyvnená kombináciou strachu a fascinácie, v tomto prípade dominujú aspekty hnusu a pošpinenia. „Časť marasu, ktorá zostáva vo vedomí“ má byť znamením poškvrnenia, ktoré si účastníci so sebou pri svojom úteku z rajskej záhrady odnášajú v spomienkach. Scéna vyhnania z raja je stvárnením skutočnosti, že pleskatá sesternica zostane Veľkému Bratancovi neprístupná bez ohľadu na to, či by ona sama so svojím „únosom“ z detstva do obdobia dospievania súhlasila, alebo nie. Proti zámerom mladých milencov sa stavia sila, ktorú v zmysle neprekonateľnosti možno pripodobniť k zásahu starozákonného Boha: mechanizmy spoločnosti neumožňujúce žiadnu realistickú šancu na legitímny vzťah s Veľkým Bratancom. Týmto spôsobom je do novely *Pred zrkadlom* vnesený aspekt osudovosti. Vzbuera proti osudu je zbytočná – a práve z tohto pocitu nemohúcnosti pramení Magdina narastajúca frustrácia, podobne ako v nej narastá pocit zhnusenja z už vyššie spomínanej tretej scény so zrkadlom.

Opozícia brokát – mušelín, presahy do mytológie a dejín umenia

V predchádzajúcej časti sme už trochu načrtli otázku stvárnenia erotiky v Tatarkovej próze *Pred zrkadlom*. Urobili sme tak v súvislosti s bozkávajúcou scénou medzi pleskatou sesternicou a Veľkým Bratancom. V tejto časti by sme sa danej problematike chceli venovať detailnejšie, a to prostredníctvom interpretácie ďalšej z významných binárnych opozícií tejto novely, a sice opozície brokát – mušelín.

S prvou zmienkou o brokáte a mušeline sme sa stretli v scéne Magdinho druhého pohľadu do zrkadla, z ktorej sa následne prešlo do protagonistkinej prvej retrospektívy: „Aké to mám šaty na sebe?, podiví sa. Aké si mám dať ušiť šaty, maminka mi dala na vôľu, ale radila brokát. Poslúchla som. Brokát je ťažký, lipne na telo, zdôrazňuje tvary. Hádám preto mi maminka radila brokát, aby som vraj nejako vyzerala. Takto vyzerám viac ako žena. Dospelejšia. Vypuklá zlatá socha.“ (s. 155) – „Keby som mala ľahké, mušelínové šaty, vyzerala by som celkom ináč.

Lahká by som bola, ľahká, ľahulinká ako z peny“ (s. 156). Binárna opozícia brokát – mušelin predstavuje rozvinutie opozície ťažoba – ľahkosť, s ktorou sme sa po prvý raz stretli už v úvodnej scéne celej prózy. Pól ťažoby je vyjadrený brokátom, materiálom, ktorý má zámerne zdôrazniť línie Magdinho tela. Zámerom tejto voľby je Magdu ukázať ako zrelú mladú ženu, už aj po fyzickej stránke pripravenú na nadchádzajúci vydaj s ambicióznym poslancom Šumichrastom. Snaha zapôsobiť na pudy miestnej mužskej spoločnosti sa Magde naplno vyjaví počas jej tretej konfrontácie s vlastným odrazom, v ktorej sa nachádza aj už predtým citovaná scéna s odsudzujúcou (pre dnešného čitateľa už pomerne dosť mizandrickou) poznámkou o prioritách mužov. Magda nespoznáva vlastné telo, je s ním nanovo konfrontovaná, pričom samú seba v zrkadle vníma ako „figurínu“ (s. 160) či „vypuklú zlatú sochu“ (s. 155). Poznámka o zlatej soche stojí zvlášť za pozornosť, pretože nám odhaľuje viaceré zaujímavé intertextové prepojenia v súvislosti s témou vyzývavej, silenej erotiky, akou sa na plese Magda v brokátoch šatoch prezentuje. Možno uvažovať napríklad nad alúziou na biblický motív zlatého teľaťa (Ex 32, 1 – 35). V tejto interpretácii by sme Magdu čítali ako objekt uctievania zo strany mužov-účastníkov plesu. Kľúčovým slovom je „objekt“, pretože v tejto interpretácii dochádza k spredmetneniu Magdy do podoby modly, ktorá zosobňuje majetok (zlatá farba) a plodnosť (brokát zdôrazňujúci línie Magdinej postavy). Čo sa týka zosobnenia plodnosti, v prípade Magdy sú dominujúcou fyzickou črtou tie časti jej tela, ktoré sú spojené práve s plodnosťou: „Z umelej hĺbky zrkadla zahľadela sa na ňu pálčivým, zúfalým pohľadom nevidaná postava, vypuklá socha cudzej devy v zlatých a ružových šupinách brokátu so štíhlým drikom, širokými bokmi, bohatým poprsím, v čerstvo vyčesanéj parochni krásnych plavých vlasov, lenže bez tváre a – len s tým povedomým pálčivým pohľadom“ (s. 160).

Ak sme pri predchádzajúcom úryvku navrhli možnosť, že v próze *Pred zrkadlom* dochádza k spredmetňovaniu postavy Magdy do úlohy modly majetku a plodnosti, túto časť možno čítať ako rozvinutie naznačeného procesu. „Štíhly drik, široké boky a bohaté poprsie“ sa nám spájajú predovšetkým s kultom bohýň plodnosti, ktoré boli identifikované v mnohých pravekých a starovekých civilizáciách, ale aj u mnohých súčasných prírodných národov (termín „prírodné národy“ preberáme z Lévi-Strauss, 1996). Sochy či reliéfne vyobrazenia bohýň plodnosti sú zastúpené nálezmi z rozličných častí sveta, ide napríklad o idoly kykladskej kultúry, idoly civilizácie z údolia Indu, minojská soška hadej bohyně, soška bohyně plodnosti z Vidry (dnešné Rumunsko), rozmanité vyobrazenia bohyně Inanny (Sumer), známejšej pod neskorším pomenovaním Ištar (Akkadská ríša, Babylónia, Asýrska ríša), rozmanité vyobrazenia bohyně Astarte (Fenícia), rozmanité vyobrazenia bohyně Ladždža Gauri, zrejme najznámejšie sú však sošky pravekých venuší: džómonska venuša, hohlefelska venuša, willendorfska venuša, vĕstonská venuša, lespugueska venuša, moravianska venuša a mnohé iné. K spoločným vlastnostiam týchto sošiek patrí zdôrazňovanie tých fyzických črt, ktoré sa spájajú s plodnosťou (prsia, boky, lono), a zámerne potlačovanie ostatných častí tela, najmä však tváre, ktorá niekedy chýba úplne a niekedy je iba naznačená v hrubých kontúrach.

Vyššie citovaný opis Magdinho odrazu v zrkadle by zodpovedal tejto fyziológii, pre ktorú sa vžil pojem „venus impudica“, teda „nehanebná venuša“ (práve preto sa pre praveké idoly plodnosti používa pomenovanie „venuša“, hoci s kultom gréckej bohyně Afrodité nemajú spoločné vôbec nič). „Venus impudica“ je zosobením vyzývavej, zámerne prehnanej erotiky, ktorej cieľom je pôsobiť na pudovú zložku osobnosti človeka. Magda je do tejto pozície čiastočne dosadená svojím okolím, no istý podiel viny za túto situáciu nesie aj ona sama. V tretej scéne

konfrontácie s vlastným odrazom v zrkadle sa Magda nespoznáva, pretože si už medzitým spomenula na svoje predošlé ja, na pleskatú sesternicu, na ktorú dávno pozabudla. Magda nemôže uveriť tomu, ako veľmi sa vzdialila svojmu detskému ja, ako sa jej telo postupne zmenilo a ako bola schopná zabudnúť na Veľkého Bratanca. Rovnako tak nemôže uveriť, že si sama (hoci na odporúčanie matky) vybrala šaty, v ktorých sa spredmetňuje do podoby modly majetku a plodnosti. Spoločne s Magdínym uvedomením si procesu vlastného spredmetňovania zaznieva Tatarkova spoločenská kritika naplno: príslušníkov majetnejších vrstiev autor obviňuje z toho, že jediné priority, na ktorých im skutočne záleží, sú postavenie, majetok, vlastné ambície a sex, pričom všetky sú skryté za spoločenskú pretváрку. Autor postavil svoju protagonistku pred nevyhnutnosť vstupu do takejto spoločnosti: Magda síce spoločenskú pretváрку rozoznala a dokázala sa rozpomenúť na svoje minulé ja, no akákoľvek iná než vnútorná vzbura voči mechanizmom danej spoločenskej vrstvy nemá zmysel. V duchu už vyššie naznačenej osudovosti musí Magda, hoci aj nerada, nakoniec predsa len prijať rolu, ktorá jej bola v miestnom spoločenstve vyhradená.

Magdino minulé ja v podobe pleskatej sesternice sa vynorí vďaka motívu mušelínu, ktorý sa stane kľúčovým slovom pre protagonistkin moment epifánie z jej druhej konfrontácie so zrkadlom. V tomto smere funguje motív mušelínu v próze *Pred zrkadlom* podobne ako vo *Svete Swannovcov* (prvý diel Proustovho *Hľadania strateného času*) funguje motív koláčika madlenky (franc. madeleine) nasiaknutého čajom: oba fungujú ako katalyzátory pre spustenie návratu do minulosti, hľadania seba samého v dávno zabudnutom čase. V tomto ohľade možno nájsť isté tematické paralely medzi prózou *Pred zrkadlom* a kapitolou *Combray* zo *Sveta Swannovcov* (v oboch prípadoch návrat do zabudnutého detstva, jeho znovuoobjavovanie).

Okrem úlohy katalyzátora plní motív mušelínu aj úlohu opozita k brokátu, zastupuje totiž pól ľahkosti. Ak sa ťažoba brokátu viaže na ťažobu spoločenského postavenia vo svete dospelých, do ktorého sa Magda chystá vstúpiť, ľahkosť mušelínu reprezentuje bezstarostnosť detstva. Dojem ľahkosti posilňuje použitie motívu peny („Ľahká by som bola, ľahká, ľahulinká ako z peny“, s. 156), no motív peny zohráva aj inú, veľmi dôležitú funkciu, ktorá sa nám vyjaví v priebehu Magdinej druhej retrospektívy do obdobia detstva: „Na sobášnej fotografii stojí mamička na pódiu, špirálovo obtočená závojom a myrtovými byľkami, pri nohách má ešte vlny závoja. Pena, pena, opadla pena závoja, snehových šiat vo svadobný deň. Mamička vystúpila z hmlistého odenia a morskej peny. [...] – Krásna je vaša mamička v šatách ako z morskej peny“ (s. 159). Ide o ďalšiu z príhod pleskatej sesternice a Veľkého Bratanca, ktorým sa tentoraz podarí nájsť svadobné šaty Magdinej matky a spolu s nimi aj fotografiu z jej svadby. Svadobné šaty sú vyrobené z mušelínu, teda z ľahkého materiálu, po ktorom túžila aj Magda v prípade svojich plesových šiat. V týchto miestach sa ukazuje, z čoho jej túžba po mušelínových šatách pramení: pocit ľahkosti a slobody je navyše prepojený s osobou Veľkého Bratanca, ktorému mušelínové svadobné šaty učarujú. Vytvára sa spojenie mušelin – ľahkosť – sloboda – Veľký Bratanec, čím sa naplno vyjavuje základná línia Magdinho bezstarostného detstva spred „časov zabudnutia“.

Vyššie citovaná scéna sa však nespája iba so symbolikou ľahkého mušelínu, nachádzame v nej veľké množstvo aj iných presahov. Biela farba svadobných šiat („snehové šaty“) tradične symbolizuje nevinnosť, panenskosť a nepoškvrnenosť, čistotu tela i mysle, čo je ešte podporené zapojením motívu snehu s veľmi podobnými konotáciami. Závoj symbolizuje cudnosť, plachosť nevesty, v citovanom úryvku navyše zastupujeorské vlny („vlny závoja“). Motív „myrtových

byliek“ a motív peny nás privádzajú k otázke symboliky scény ako celku, pretože sa vzťahujú na mýtický príbeh zrodenia Afrodité z morskej peny. Bohyňa Afrodité bola zrodená po tom, ako Kronos odťal svojmu otcovi Uranovi jeho intímne partie a vhodil ich do vln mora v okolí ostrova Cyprus (v gréčtine Kýpros). Zo spenených vôd miesta, kam dopadli Uranove intímne partie, napokon vystúpila Afrodité, preto sa o nej často hovorí ako o „bohyni zrodenej z peny“ (parafrázované podľa Fink, 1996, heslá „Afrodité“, „Uranos“ a „Kronos“). Symboliku kultu Afrodité podporuje motív myrty (*Myrtus*). Ide o ker, ktorý bol súčasťou kultových praktík uctievania viacerých antických bohýň (okrem Afrodité sa spája napríklad aj s bohyňou Artemis) a patrí medzi emblematické znaky bohýň antického Grécka (Hošek, 2004, s. 59).

Okrem mytologických presahov treba spomenúť aj presahy tejto scény do oblasti dejín umenia, kde sa stretávame s konceptom „venus pudica“ („zdržanlivá venuša“). „Venus pudica“ vyjadruje pomyselný protipól k „venus impudica“: zosobňuje antickú zdržanlivú, jemnú erotiku, v ktorej sa kladie dôraz na umiernené fyzické proporcie a pracuje sa s náznakovosťou. Vyobrazenia antických bohýň už majú aj prepracované tváre, nie sú obmedzené iba na časti tela spájané s reprodukciou. V klasickom antickom umení je väčšina bohýň zahalených. Výnimku predstavujú vyobrazenia Afrodité, ktoré sa však spájajú s cudnou nahotou (jedna ruka pokrýva lono, druhá prsia, prípadne sa ňaťahuje po kuse látky na oblečenie). Pre tento výjav sa v sochárstve vžil pojem „venus pudica“, v dejinách umenia ho možno vystopovať až k soche Afrodité z Knidu od Praxitela: „Zobraziť bohyňu nahú, hoci aj bohyňu lásky, bola veľká opovážlivosť. [...] Praxiteles však vedel dať nahote svojej sochy určitú dôstojnosť: Afroditino telo bolo také krásne, že návštevník chrámu musel zahnať všetky hriechne myšlienky. Bohyňa lásky tu vystupovala ako obraz cudnosti a čírej ženskosti. Dokonca aj kópie [originál Afrodité z Knidu sa nám nedochoval – pozn. autora] umožňujú posúdiť nezvyčajnú mäkkosť tvarov, pružnosť zľahka predkloneného tela, bohatú modeláciu, jemnosť odtieňov a plynulého rytmu línií, akoby zahalených závojom, a predsa rozoznateľných“ (Alpatov, 1976, s. 171). Praxitelov originál sa stal námetom pre vznik mnohých kópií (napr. Afrodité z Menofantu či kapitolská Venuša), no súčasník túto pozíciu zrejme najlepšie pozná z renesančného obrazu *Zrodenia Venuše* od Sandra Botticelliho. Domnievame sa, že práve k nemu D. Tatarka odkazuje prostredníctvom svadobnej fotky Magdinej matky, a tým do svojej prózy vnáša zdržanlivú erotiku späť s „venus pudica“ ako protipól k vyzývavej erotike kultových idolov plodnosti. Opozícia mušelín – brokát sa teda predovšetkým spája s opozíciou dvoch odlišných spôsobov stvárnenia erotiky: zdržanlivosť a náznakovosť klasického antického umenia je spojené s mušelínom a pólom ľahkosti, zatiaľ čo vyzývavosť kultového umenia pravekých, starovekých a prírodných národov sa spája s brokátom a pólom ťažoby.

Zhrnutie

V próze *Pred zrkadlom* nachádzame časté uplatňovanie princípu kontrastnosti, stvárneného prostredníctvom početných binárnych opozícií. Tieto opozície nefungujú iba samy o sebe, ale zároveň aj spoločne vytvárajú ucelený systém protikladov, a to na úrovni motívov, postáv a prostredia. Systém opozícií v Tatarkovej próze možno načrtnúť takto:

motívy	detstvo	dospievanie
	skutočnosť, opravdivosť	zdanie, pretváрка
	ľahkosť	ťažoba
	mušelín	brokát
	biela farba: nevinnosť, čistota	zlatá farba: majetok
	„venus pudica“	„venus impudica“
	zdržanlivá, jemná, náznaková erotika	vyzývavá, hrubá erotika
	zdržanlivá antická bohyňa (klasická antika)	kultový idol plodnosti (pravek, starovek, prírodné národy)
	láska, príťažlivosť	bez lásky, strategická výhodnosť
	citové dozrievanie	fyzické dozrievanie a dorastanie do spoločenskej roly
	aj iniciatíva zo strany protagonistky	bez ohľadu na názor protagonistky
prostredie	otvorený priestor prírody	uzatvorený priestor zástavby
postavy	Veľký Bratanec	Šumichrast
	pleskatá sesternica	Magda
	pár Veľký Bratanec – pleskatá sesternica	pár Šumichrast – Magda
interné opozície v postavách: šum i chrast (Šumichrast), Magda a „figurína“ v zrkadle (Magda), plachá kresťanka – odporúčanie vyzývavého brokátu (Magdina matka)		

Binárne opozície predstavujú základný výstavbový princíp prózy *Pred zrkadlom*. D. Tatarka ich používa napríklad k exponovaniu prežívania postáv či k demaskovaniu spoločenskej pretvácky (v tomto ohľade ich možno vnímať aj ako prostriedok autorovej spoločenskej kritiky). Či už sú binárne opozície u D. Tatarku použité ako prostriedok modelovania postáv, alebo tvarovania sujetu, v jednom i v druhom prípade sa spájajú s bohatými intertextovými presahmi. V próze *Pred zrkadlom* nachádzame alúzie na rozprávkové (zrkadlo, únos, ples, symbolika čísla tri), biblické (vyhnanie z raja, zlaté teľa, symbolika čísla tri) a mytologické (zrodenie Afrodité) motívy, okrem toho autor pracuje aj s konceptmi z dejín umenia (opozícia „venus pudica“ – „venus impudica“) a z filozofie (sartrovský moment uvedomenia si skrytej absurdity sveta). Premysleným využívaním princípu binárnej opozície už aj mladý D. Tatarka dokazuje svoju zručnosť vo veci výstavby literárneho diela a potvrdzuje svoju povesť básnika sujetu (Hamada, 1992; Čepan, 1974). Výsledná štruktúra prózy *Pred zrkadlom* nie je produktom intuitívneho „tvorivého inštinktu“ (esej *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii*; Tatarka, 1996b, s. 14), ale produktom premyslenej, systematickej práce s výstavbou novely, ktorú vtedy ešte len dvadsaťsedemročný autor vyžadoval aj od svojich súcontníkov: „Dobré umenie bude slúžiť národu tým viac, čím menej bude zaťažované služobnosťou, tendenčnosťou a neviem ešte akými požiadavkami utilitaristických doktrínarov. Zdôrazňujem znovu, slovenská literatúra, ako

akákoľvek iná literatúra, nemá inej problematiky ako problematiku vlastnú umeniu, t. j. problematiku formy“ (s. 17).

LITERATÚRA

- ALPATOV, Michail Vladimirovič. 1976. *Dejiny umenia 1. Praveké umenie*. Prel. Anna Škorupová. Bratislava: Tatran, 1976.
- Biblia*. Starý a nový zákon. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 2018. ISBN 978-80-8161-310-4.
- BOMBÍKOVÁ, Petra. 1997. Tatarkova raná novelistika (1933 – 1945). *Slovenská literatúra*, 1997, roč. 44, č. 3, s. 188 – 199. ISSN 0037-6973.
- ČEPAN, Oskár. 1974. K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy (Ornamentalisti, lyrizátori a sujetoví básnici). *Slovenská literatúra*, 1974, roč. 21, č. 2, s. 154 – 163.
- EIS, Zdeněk. 2001. *Mezi domovem, Prahou a Paříží*. Praha: Gutenberg, 2001. ISBN 80-86349-03-9.
- FINK, Gerhard. 1996. *Encyklopedie antické mytologie*. Prel. Jiří Horák. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-85885-99-9.
- HAMADA, Milan. 1992. Dominik Tatarka – sujetový básnik. *Slovenské pohľady*, 1992, roč. 108, č. 2, s. 14 – 19. ISSN 1335-7786.
- HOŠEK, Radislav. 2004. *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-516-X.
- JANČOVIČ, Ivan. 1999. *Tvorivé začiatky Dominika Tatarku*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 1999. ISBN 80-8055-290-8.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1996. *Myšlení přírodních národů*. Prel. Jiří Pechar. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-901842-9-4.
- OLONOVÁ, Elvira. 1993. Poetika prózy Dominika Tatarky (K nedožitým osmdesátinám, 14.3.1913–10.5.1989). *Česká literatura*, 1993, roč. 41, č. 3, s. 292 – 315. ISSN 0009-0468.
- TATARKA, Dominik. 1996a. Neznáma tvár. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 9 – 12. ISBN 80-967156-9-0.
- TATARKA, Dominik. 1996b. O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 13 – 17. ISBN 80-967156-9-0.
- TATARKA, Dominik. 1997. *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš: Tranoscius, 1997. ISBN 80-7140-115-3.

.....

Mgr. Milan Kolesík
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
milan.kolesik@ukf.sk