

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
Філологічний факультет
Кафедра слов'янської філології
імені професора Іларіона Свенціцького**

**Екзистенціальна проблематика малої прози
Домініка Татарки**

**Магістерська робота
студентки 2 курсу
спеціальності “Філологія”
ОП “Словацька мова та література”
Кравченко Юлії Тарасівни**

**Науковий керівник
доц. Хода Л.Д.**

**Рецензент
доц. Бушко Г.О.**

Львів – 2022

Я, *Кравченко Юлія Тарасівна*, підтверджую, що магістерську роботу на тему "Екзистенціальна проблематика малої прози Домініка Татарки" виконала самостійно, вказавши всю використану літературу в *Списку використаної літератури*. У тексті роботи немає фрагментів праць інших авторів без оформлених покликань.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1.	9
ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ І СЛОВАЦЬКА ЛІТЕРАТУРА	9
1.1. Розвиток екзистенціалізму у словацькій літературі	9
1.2. Домінік Татарка— комуніст, дисидент і підписант	12
1.2.1. Останні роки життя та творчості Домініка Татарки	18
1.3. Літературознавча база дослідження творчості Домініка Татарки	19
РОЗДІЛ 2	25
ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ ДОМІНІКА ТАТАРКИ «ПАРАФІЯЛЬНА РЕСПУБЛІКА»	25
2.1. Екзистенціалізм у творчості Домініка Татарки	25
2.2. Автобіографічність у творчості Домініка Татарки	27
2.3. Автентичність твору Домініка Татарки	31
2.4. "Парафіяльна республіка" та екзистенціальні мотиви	35
РОЗДІЛ 3	46
ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ ДОМІНІКА ТАТАРКИ	46
3.1. Мистецтво як вирішення екзистенційної ситуації (на прикладі новели "Панна Чарівниця")	46
3.2. Домінік Татарка як поет сюжету у збірці "У тривозі пошуку"	60
3.3. Екзистенційні аспекти творів "Півень в агонії" та "Плетені крісла" ..	66
ВИСНОВКИ	73

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83
RESUMÉ	84

ВСТУП

Актуальність дослідження. Домінік Татарка – комуніст, дисидент і підписант. Він був першим співавтором Хартії 77 у Словаччині та одним із провідних представників словацького інакомислення (дисидентства). Домінік Татарка писав про те, що бачив, чув, переживав. Д. Татарка у своїй літературній творчості сформулював концепції культури, які стали невід’ємною частиною духовного та філософського мислення Словаччини. Незважаючи на те, що сьогодні його доля відома доля не тільки як дисидента, та представлено багато статей та досліджень про життєвий та творчий шлях, тема екзистенціалізму у творчості Д. Татарки і зараз залишається досить актуальною.

У словацькій літературі неодноразово дослідники наголошували на відсутності аналітичних інтерпретаційних праць, які б систематичніше розглядали питання контакту словацької літератури з філософсько-літературною ініціативою, тобто з екзистенціалізмом. Вільям Марчок висловив свою думку у праці «Історія словацької літератури» (2006). У зв'язку з дослідженням проблем словацької повоєнної літератури та розвитку екзистенціалізму, на думку вченого: *«відносно численна і особливо значна цінність творів, які викликають занепокоєння, була не лише короткочасним тематичним бумом, але й суттєвою диференційованою тенденцією, яка доповнює та перевершує ідею п'яти (восьми?) сучасних тенденцій. Здається, цю екзистенціалістську лінію доведеться розкрити на їхньому фоні»* [38, s. 22].

Темою словацької літератури після 1945 р. є конфлікти з просторово широким і внутрішньо складним періодом, який породив багато бурхливих думок та поетологічних платформ. Водночас кожна з цих художніх цивілізацій (навіть метод соціалістичного реалізму) по-своєму представляла уявлення про екзистенціальні координати людини і світу. Тому наше

завдання дослідити екзистенціалізму у творчості Домініка Татарки, а саме на прикладі роману «Парафіяльна республіка» («Farská republika») та на прикладі збірки «В тривозі пошуку» («V úzkosti hľadania»), новели «Панна Чарівниця» («Panna Zázračnica»). У Словаччині тему екзистенціалізму в творчості Домініка Татарки досліджували Єва Штолбова [60], Марія Баторова [5;7;9], Петер Заяц [58], Мілослава Даровцова [18]. Праць, які б стосувалися саме роману «Парафіяльна республіка» або досліджували екзистенціалізм у малій прозі Д.Татарки є досить мало. Саме тому обрану проблематику дослідження вважаємо особливо актуальною.

Отже, **мета** пропонованої **роботи** полягає в розкритті особливостей творчості та дослідженні елементів екзистенціалізму в романі «Парафіяльна республіка» та малій прозі Домініка Татарки.

Відповідно до мети дослідження визначено основні завдання:

- дослідити розвиток екзистенціалізму у словацькій літературі;
- розглянути життєвий шлях Домініка Татарки
- дослідити творчий доробок Домініка Татарки;
- дослідити мотиви екзистенціалізму в романі «Парафіяльна республіка»;
- дослідити автобіографічність у романі «Парафіяльна республіка».
- дослідити проблематику та мотиви екзистенціалізму у збірці « В тривозі пошуку»
- дослідити тему мистецтва як вирішення екзистенційної ситуації (на прикладі новели «Панна Чарівниця»

Об'єктом дослідження є розвиток та особливості екзистенціалізму у словацькій літературі а також екзистенціальна проблематика роману та малої прози Домініка Татарки.

Предметом дослідження є екзистенціальні мотиви в малій прозі та романі «Парафіяльна республіка» Домініка Татарки.

Методи дослідження. При дослідженні творчості Домініка Татарки використано: описовий, порівняльний метод, біографічний, історико-порівняльний та асоціативно-концептуальний аналіз.

Матеріалом для дослідження є роман Домініка Татарки «Парафіяльна республіка» [64], новела «Панна Чарівниця» («Panna Zázračnica») [66], «Плетені крісла» (Prútené kreslá) [68] та збірка новел «У тривозі пошуку» [65]: «Людина на відстані» («Človek na diaľku») «Повість про прийдешню весну» («Rozprávka o prichádzajúcej jari»), «Шляхи» («Cesty»), «Тремтіння душі» («Záchvevy duše»), «Люди за перегородкою» («Ľudia za priečkou»), «Запах» («Pach»), «Прогулянка під дощем» («Prechádzka v daždi»), «Півень в агонії» («Kohútik v agónii»)

Практичне значення роботи полягає в можливості використання проаналізованого фактичного матеріалу в навчальному процесі на заняттях з курсу «Історія основної слов'янської літератури (словацької)».

Теоретичне значення роботи полягає в можливості використовувати результати в подальших дослідженнях екзистенціалізму в словацькій літературі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві проаналізовано тему екзистенціалізму на матеріалі малої прози та роману «Парафіяльна республіка» Домініка Татарки.

Структура і обсяг роботи. Курсова робота загальним обсягом 84 сторінки, з них – 74 сторінки основного тексту, складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків, Списку використаної літератури, який містить 63 позиції, Списку використаних джерел та Резюме словацькою мовою. На початку роботи вміщено її Зміст. У першому розділі «Екзистенціалізм і словацька література» проаналізовано розвиток екзистенціалізму у літературі. Дослідили творчий шлях Домініка Татарки та розглянули літературознавчу базу дослідження. Другий розділ «Екзистенціальна проблематика роману Домініка Татарки «Парафіяльна республіка»» присвячено аналізу та дослідженню мотивів екзистенціалізму та автобіографічності у романі

«Парафіяльна республіка». Третій розділ «Екзистенціальна проблематика малої прози Домініка Татарки» присвячено дослідженню терміну « автор сюжету» та аналізу малої прози Домініка Татарки.

РОЗДІЛ 1.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ І СЛОВАЦЬКА ЛІТЕРАТУРА

1.1. Розвиток екзистенціалізму у словацькій літературі

Екзистенціалізм – це філософське мислення, що позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, що здатна до вибору власної долі. Для елементарного розуміння цієї цілісної філософської концепції людини необхідно усвідомити, що екзистенціалізм виник не сухим способом філософських спекуляцій, а що утворився із справжнього почуття життя, в якому жило і дозрівало покоління після Другої світової війни.

Письменники прагнуть збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце висувуються категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Представники цієї філософії стверджували, що єдине, чим володіє людина, це її внутрішній світ, право вибору, свобода волі.

Основні ідеї екзистенціалізму:

1. Зосередженість на власній особистості, яка залишилась наодинці з буттям. Це буття — протидія середовищу.
2. Світ — це хаос, абсурд, які людина намагається здолати.
3. Фатальність — невідворотність подій у світі.
4. Абсурд — безглуздя, нісенітниця (одне з основних понять екзистенціалізму).

Твори з екзистенційними мотивами набули розвитку у словацькій літературі в 1940-х роках. Війна похитнула традиційні цінності та визначеність людей, що стало джерелом почуття страху, відчаю та безнадії.

До цього покоління належав і Домінік Татарка. Покоління екзистенціалізму під впливом того, що пережило травму Другої світової війни, вирізнялось відчуттям відчуженості та абсурдності життя. Основна теза екзистенціалізму полягає в тому, що людина — це істота, яка постійно

формується. У цьому процесі свобода виконує незамінну функцію як основний вимір людського існування.

Свобода в екзистенціальному розумінні лежить в основі інших цінностей, тобто екзистенціалізм — цілісна ціннісна система, в якій пріоритетним критерієм є справжній людський вчинок, відповідно вільний вибір людини [51, s .9].

Екзистенціалізм сприяє автономній моралі людини, що відображається у вільних, але обов'язкових людських діях. Цим актом людина виходить за межі себе, переходячи таким чином межі людської реальності, яку Сартр називає людською долею [51, s. 15].

Перші дослідження екзистенціалізму у словацькій літературі з'явилися в 1946 р. у журналі «Словацькі погляди», це були дослідження, що представляли інформацію про екзистенціалізм як певну «школу»: *«ми спостерігаємо зростання «школи», заснованої на спільній ідеології. Це екзистенціалізм, школа одного автора, позначена терміном «вчення Сартра»»* [51, s. 15]. Щодо головних мотивів, то акцент припадає на мотиви свободи, волі, можливості, тривоги, долі, трагічного відчуття життя.

Хоча словацькі письменники зберігали мотиви, які частково відповідали філософії Г. Марсела, Ж. П. Сартра, але з іншого боку автори наповнювали твір оригінальним вмістом, доповнювали, відповідно коригували, завдяки чому модель творчо змінювалась і таким чином створювала оригінальний, паралельний погляд на проблеми. У словацькій літературі екзистенційні елементи є лише одним із аспектів автентичної поетичної системи автора, а не визначальною основою його творчого жесту.

Зокрема, філософія та історія філософії глибоко вивчають термін «екзистенціалізм». Щоб описати окремі (часто суперечливі) поняття екзистенціалізму як єдину тенденцію, філософи вибирають більш обережний термін – філософію існування. Використання терміна «філософія існування» дає змогу сприймати окремі філософські концепції поза рамками екзистенціалізму, але все ж як частина мислення, що вивчає питання

людського існування, аналіз людської ситуації, питання сенсу чи людської свободи тощо.

У 1990-ті роки історичне існування екзистенціалізму ставиться під сумнів. Екзистенціалізм у формі напряму чи школи поступово відкидається, розбивається на окремих особистостей, які мають мало спільного з традиційним екзистенціалізмом, що приводить до ретельно, але тим не менш сформульованих питань, в яких ховається суть і в той же час виявляється «смерть цієї форми» екзистенціалізму.

Володимир Папоушек у процесі дослідженні екзистенціалізму зазначає, що за останні приблизно 150 років було створено низку робіт, у яких роздумують про існування людини, які, однак, не можуть охоплюватися терміном екзистенціалізм. Тому Папоушек В. пропонує використовувати ширший ідентифікуючий термін «робота з екзистенційними явищами», що дозволяє йому дослідити ширший спектр текстів, що утворюють екзистенційну лінію.

Як літературна течія екзистенціалізм припиняє своє існування наприкінці 50-х років. Значною мірою це зумовив розрив Сартра з Камю. Однак екзистенціалізм як умонастрій поширений і сьогодні як у літературі, так і у філософії. До того ж він вплинув на виникнення інших шкіл літератури модернізму. Так, ідеї та мотиви екзистенціалізму містяться у творах «театру абсурду» й «нового роману».

Таким чином, незважаючи на певні паралелі, що стосуються словацького та французького екзистенціалізму, ми можемо стверджувати, що автори брали певні мотиви у французьких філософів, але інтерпретували їх.

1.2. Домінік Татарка— комуніст, дисидент і підписант

Домінік Татарка походив із села Дренове (сьогодні Плевдник-Дренове), розташованого на північному заході Словаччини, де він народився 14 березня 1913 року в селянській родині. Саме до цього місця він згодом любив повертатися не лише фізично, а й у своїй літературних спогадах. Він виріс здебільшого в жіночому оточенні зі своєю матір'ю, бабусею та сімома сестрами, як передостання дитина. Його батько зник під час Першої світової війни, коли Домінік Татарка був ще маленьким хлопчиком, який так і не дізнався як виглядає батько. Спогади в письменника закарбувались на той час лише завдяки розповідям матері, родичів чи жителів рідного району. Батько нібито загубився у війні за сім'ю імператора, і більше ніхто нічого не знав: "Батько став нереальною, навіть химерною фігурою в його голові: водночас був і не був. Люди із села та мати були натомість справжніми. Особливо мати. Він сприймав і бачив її щодня. Ніхто не повинен був розповідати йому про неї. У дитинстві вона була опорою його життя і залишалася нею постійно до останньої хвилини його життя" [20, s. 14].

Д. Татарка мав дуже міцний зв'язок з матір'ю, яка займала головне місце у його працях та роздумах. Він визнав свою любов до матері публічно і дивився на неї з повагою, захопленням та відданістю. Домінік Татарка жив з нею та сестрами до своїх дванадцяти років, коли він залишив рідне місто та поїхав на навчання [20, s. 22-29].

У праці «Розмови» («Navrávačky») Д. Татарка описав це так: "Я насправді був чоловіком у будинку з раннього дитинства. З малого віку мене вважали господарем серед самих жінок. І оскільки я був єдиним чоловіком у будинку, то косив, орав, хоч одночасно й ходив до школи» [7, s. 14]. До того ж, у дитинстві Д. Татарка також зустрічав мандрівників або дротяників, які проходили селом. Саме вони своїми розповідями пробудили його уяву, а згодом сформували літературну творчість Домініка. Дитинство у сільському

середовищі виховало у нього повагу до фізичної праці та розвинуло сильне соціальне почуття [22, s. 136].

З описів дитинства та юності письменника читач дізнається про гармонію та автономію життя, яку Домінік отримав у Дренові. Ймовірно, він захоплювався красою навколишнього середовища та гармонією людини з природою. Його улюбленим місцем був сусідній пагорб Манін, де він у дитинстві випасав худобу [20, s. 33]. «Татарка культивував особистість своєї батьківщини, місця, де він виріс і працював», професії, якими займався; відобразив та порівняв стилі громадянства у рідних Татрах та країнах, які він відвідав. Він був селянином, який прожив своє життя в місті, і став міщанином, не втрачаючи своїх сільських коренів» [5, s. 11].

Домінік Татарка залишив батьківщину, коли почав відвідувати школу в Нітрі та Тренчині. Це було під час створення першої Чехословацької Республіки, і тому його мовою викладання вже була словацька, а не угорська мова, як це було раніше [20, s. 35]. А навчання пізніше повело його в ще більш віддалені місця. Після закінчення тренчинської гімназії Д. Татарку помітили вчителі, які запропонували йому стипендію на навчання у Празі [20, s. 53]. Звідти він з часом поїхав до Парижа, і тому він відвідав не лише столицю Чехословаччини, але й один із тогочасних центрів Європи. Однак центри колишньої Австро-Угорщини, де Татарка народився, відсутні в його подорожах. І "з соціологічної точки зору життя Татарки можна вважати повчальним прикладом модернізаційного руху, який захопив словацьке село: від Дренова через Нітру, Тренчин, до Праги, Парижа і назад до Словаччини» це була фактично освітня подорож Домініка Татарки [5, s. 33].

З 1934 по 1938 рік Д. Татарка вивчав мови на факультеті мистецтв Карлового університету: словацьку, чеську та французьку. Спочатку він хотів присвятити себе філософії, але з причин подальшого працевлаштування обрав мови. Вони визначили його наступну дорогу і напрямок ще далі на захід. Як зазначає Д. Татарка: «коли я приїхав до Праги, я хотів вивчати філософію, але мені сказали, що я не отримаю місця в університеті навіть за сто років.

Кажуть вивчати чесько-латинську. Я ж собі вибрав французьку мову, почав ходити до Французького інституту, там був чудовий чоловік на ім'я Джозеф Паск'є (Joseph Pasquier), який якимось чином з'ясував, що я маю критичний талант, так я і отримав стипендію на навчання у Франції завдяки рекомендації Андре Шеньєра» [19, s. 155]. Таким чином, коли Д. Татарка закінчив Карлів університет у 1938 році, він також приєднався до Сорбони в Парижі. Однак він пішов з університету під час підписання Мюнхенської угоди, що ускладнило його шлях до освіти [22, s. 137].

«Париж вразив його і запам'ятався на все життя. Через погіршення політичної ситуації йому довелося повернутися додому з Парижа через кілька місяців» [22]. Повертаючись через Прагу, Д. Татарка 14 січня 1939 року відсвяткував своє 26-річчя. Однак саме цього дня Чехословаччина припинила своє існування, і було створено дві незалежні держави.

Домінік Татарка писав про те, що бачив, чув, переживав. Повернувшись до Словаччини після навчання в різних університетах, він почав публікувати свої твори в словацьких журналах. А в 1942 р. Д. Татарка видав свою першу книгу під назвою «В тривозі пошуку» («V úzkosti hľadania»). У цей час Домінік підтримував комуністичні переконання, а коли почалося повстання в 1944 році, навіть вступив до комуністичної партії. З соціалізмом він поступово познайомився під час навчання, і, крім самої літератури та марксистської теорії, до нього його привів головним чином контакт із соціалістично орієнтованими робітниками [5, s. 13]. *«Татарка заявляє, що розмови з освіченими працівниками дали йому більш точну картину проблем часу і суспільства, ніж інтерпретації викладачів середньої школи. Тож мова не йшла про інтелектуальну спорідненість. Зачаровували його рядові комуністи своїми методами, своєю мужністю»* [5].

Після закінчення Другої світової війни Татарка працював редактором і брав участь у таких періодичних виданнях, як «Правда» («Pravda») або «Праця» («Práca»), а також керував культурною секцією журналу «Народне відродження» («Národná obroda») [22, s. 138]. Свою схильність до

соціалістичного реалізму Д. Татарка висловив в романі «Парафіяльна республіка».

Однак, пізніше, у суспільному житті настав переломний момент, і Д. Татарка почав усвідомлювати справжні наслідки комуністичного режиму. Знову брав участь у боротьбі за свободу художнього вираження через свої літературні праці, статті в журналі «Культурне життя» («Kultúrny život»), або через публічні виступи. Наприклад, під час другого з'їзду чехословацьких письменників у 1956 р. у Празі він визнав помилки, допущені ним як письменником у повоєнний час, і звинуватив комуністичну владу у зловживанні авторами для досягнення її цілей [14, s. 141].

Д. Перстічка у своїй праці «Домінік Татарка та друзі» зазначає: *«Життя в політичній системі соціалізму він визнає як помилкове. Д. Татарка описує своє розчарування соціалізмом, який колись підтримував і з яким спочатку ототожнювався. За його словами, функціонування соціалістичного устрою, зрештою, призвело до економічного, політичного та морального спустошення»* [22, s. 138].

Невдоволення системою того часу Д. Татарка висловив у памфлеті «Демон згоди» («Démon súhlasu», 1963). Як і книга «Розмови», ця праця містить автобіографічні елементи, оскільки фіксує побутовий досвід автора та досвід його праці в соціалізмі. Завдяки цій праці Д. Татарка звертає увагу на те, що спотворено після війни, і висуває на перший план такі проблеми, як наприклад, свобода слова. Згодом Д. Татарка розширив цю тему під впливом подій кінця 1960-х років [5, s. 18]. Він повернувся до теми соціалізму в інтерв'ю із чеським журналістом Антоніном Ярославом Легмом, яке було опубліковане в книзі «Генерація» («Generace»): "Як нерозважливо, ми зріклися, наприклад, у школах стількох власних гуманістичних традицій. У літературі ми стали пропагандистами, в образотворчому мистецтві почала виникати, метафорично кажучи, якась своєрідна придворна скульптура. Статуї будувалися чужим богам. Хоча період (соціалізму) тривав недовго, ми майже забули про значення національної історії в ньому. І щоб було

зрозуміло: гуманістичні національні традиції, про які я (прим. Д. Татарка) кажу, включають християнську традицію» [19, s. 151].

Незважаючи на той факт, що протягом 50-х років Татарка повільно відходив від комуністичної хватки, він повністю не позбувся її до 1968 р. 21 серпня 1968 р., коли війська Варшавського договору окупували Чехословаччину, він виступив на площі СНП в Братиславі. Під час Празької весни Татарка залучає людей на благо муніципалітету, республіки, тобто того, що є спільним для всіх громадян і закликає до поваги особистих громадянських прав – відповідальна та рішуча особа стала для нього ключовим надбанням» [6, s.18].

У 1969 році Д. Татарка отримав звання заслуженого діяча, а також став головним редактором журналу «Літературне життя» («Literárny život»), який створили замість журналу «Культурного життя». Однак незабаром він подав у відставку, оскільки відмовився звільнити деяких редакторів, а через два роки був виключений зі Словацької асоціації письменників [22, s. 139]. Д. Перстічка у своїй праці «Домінік Татарка та друзі» зазначає: *«Вони перестали видавати його книги, йому не дозволяли друкуватись в пресі, його праці вилучали з публічних бібліотек, його ім'я та твори вилучали з навчальних програм середніх шкіл та університетів з курсу «Історія словацької літератури». Він став найважливішою фігурою у словацькому дисидентстві»* [22, s. 139].

У цей період Д. Татарка протестував проти окупації країни, відмовився від партійної книжки, наголошуючи на цінності індивідуальності та самому індивідуалізмі. У 1976 р. підписує Хартію 77, яка також відкрито кидає виклик суспільству, в якому він жив. Він зробив це як один із перших словаків, приєднавшись до невеликої групи підписантів того часу. Цабадай П. у своїй праці про Д. Татарку зазначав: *«У першій групі підписів Хартії 77 був підпис словацького історика Яна Млинарика та письменника Домініка Татарки, які підписали Хартію 77 разом у Празі в грудні 1976 року»* [13, s.50].

Після того, як Домінік Татарка підписав декларацію Хартії 77, відносини режиму з ним знову загострилися. Роман «Плетені крісла» («Prútené kreslá») був останнім його юридично опублікованим літературним твором у 1964 році. Значний поворотний момент у його житті, про який ми згадували вище, а саме дуже критичне ставлення до режиму та думка щодо окупації Чехословаччини військами Варшавського договору, також були відображені у його літературній творчості.

Соціальна ізоляція Татарки, відмова від суспільного життя, постійне спостереження з боку співробітників Державної служби безпеки в поєднанні з обмеженнями пересування, особливо відвідування його друзів, які жили в Празі, змусили письменника закритися в собі.

Ймовірно, Д. Татарка припускав, що його праці, а також приватні листи більше не побачать світ. Саме з цих причин у своїх працях він відчуває почуття поступливості до навколишньої дійсності. Однак ці почуття не збіднили його написання, а навпаки. Він звільнився від умовностей і через свої тексти письменник, так би мовити, оголює свою душу. Окрім відображення внутрішніх почуттів, ставлення до філософії, культури та літератури, ми знаходимо найінтимніші моменти в його творах.

Провідні представники письменницької спільноти, які входили до тогочасної спілки письменників, намагалися повернути Татарку в свої ряди. Окрім обіцянки редагувати та публікувати його тексти, вони також використовували різні інші практики, наприклад, намагалися скористатися слабкістю Татарки щодо протилежної статі.

Д. Татарка не змінював свою думку, і припускав, що його праці зберуться лише у рукописній формі. Однак ситуація розвивалася інакше, і за допомогою його чеських друзів, зокрема Людвіка Вацулика, окремі роботи почали публікуватися у формі самвидаву. А згодом з'явилися у видавництві «INDEX» у Кельні. Однак більшість із них були несанкціонованими виданнями, щодо яких сам Татарка мав застереження. Проблема полягала в тому, що Татарка не розраховував на публікацію своїх текстів, і стиль його

написання відповідав цьому. Тексти були дезорганізовані, і без належної концептуальної обробки вони потрапили до рук видавців у вигнанні. Одним із таких редакторів був словацький історик Ян Млинарик.

На час виключення з громадського життя Татарка страждав від відсутності коштів. Про це свідчать спогади вже згаданого Яна Млинарика, який описує несподіваний приїзд Домініка Татарки до Праги 6 грудня 1976 року. Тоді Домінік пояснив свій несподіваний приїзд тим, що він задихається в Братиславі, тому і приїхав до Праги, щоб подихати свіжим повітрям. Млинарик знав, що Домінік жив лише з пенсії по інвалідності. Тому саме з цих причин він запропонував Татарці продати свої рукописи Архіву Національного музею через історика та архівіста Алеша Халупу, який мав сміливість купувати матеріали у заборонених науковців та письменників.

Д. Татарці було дуже складно психологічно перенести переслідування режиму. Це знайшло відображення в його романі «Сам проти ночі» («*Sám proti noci*»). Писання та випадкові спалахи позашлюбних стосунків були одними з небагатьох способів Д.Татарки врятуватися від власної трагічної реальності.

Книги Д. Татарки зникли з бібліотек після підписання Хартії 77, і партія фактично для читачів припинила своє існування. Ще гіршим було те, що ім'я «Домінік Татарка» було викреслено з університетських підручників. У 1987 році студенти словацьких коледжів навіть не пам'ятали його імені.

1.2.1. Останні роки життя та творчості Домініка Татарки

Досліджуючи життєвий і творчий шлях Д. Татарки цінними в цьому контексті вважаються «Спогади з Домініком Татаркою», автором яких є словацька письменниця Єва Штолбова [60].

Ще в листопаді 1985 року Домінік Татарка, перебуваючи у Празі разом з Євою Штолбовою, мав змогу зустріти усіх дисидентів та літературних друзів. Здоров'я письменника погіршувалось, декілька разів його госпіталізували до лікарні в Подунайських Біскупіцах. Одну з останніх зустрічей з Татаркою

відображає у своїх згадках і Франтішек Міклошко: *«Ми з моїм другом відвідали його, коли йому було 75 років, щоб привітати. Він лежав у ліжку, бо раніше впав і вже не міг добре ходити. Коли ми прийшли до його кімнати, він лежав і молився з канонічної книги Кернера "Боже джерело» [60, s. 122].*

На жаль, Домінік Татарка не дожив до падіння режиму, який нищив його майже 20 років. Помер письменник у Братиславі 10 травня 1989 року в сімейному колі. Похований на кладовищі Мартіна в Братиславі. Багато чеських друзів були присутні на похороні Домініка Татарки: Людвік Вацулик, Вацлав Гавел, Ленка Прохазкова, Олександр Дубчек та інші. Багато словацьких шанувальників письменника через страх переслідування не прийшли на його похорон.

Домінік Татарка не дожив до публікації своїх текстів після падіння комуністичного режиму. Однак після 1989 р. фактично всі його тексти, написані ним у період 1970 – 1989 рр., були опубліковані. Він отримав посмертні нагороди та відзнаки і його ім'я носить престижна літературна премія. Премія імені Домініка Татарки вважається однією з найпрестижніших словацьких літературних нагород і призначена автору за винятковий твір, який відповідає гуманістичним традиціям словацької культури. Премія присуджується з 1994 року, щороку за книгу, яка була видана у попередньому році. Спочатку премію присуджували спільно Журі премії імені Домініка Татарки, Консервативний інститут Мілана Рагіслава Штефаніка та Фонд Мілана Шимечки.

1.3. Літературознавча база дослідження творчості Домініка Татарки

Домінік Татарка у своїй літературній праці сформулював концепції культури, які стали невід'ємною частиною духовного та філософського мислення Словаччини. Сьогодні загальновідома доля Домініка Татарка як дисидента, але, незважаючи на кількість оглядів, статей та досліджень, ми не маємо достатньо інформації про його ставлення до життя, діяльність,

особливо про його теоретичну та концептуальну діяльність у галузі словацької культури. Сучасний стан літературних досліджень Домініка Татарки, засвідчує, що головним чином учені зупиняють свою увагу на вузько конкретизованих питаннях його мистецької діяльності, меншою мірою цікавляться його видавничою роботою та діяльністю у галузі теоретичних роздумів про культуру.

Монографією, яка дослідила життя та діяльність Домініка Татарку була праця польського письменника Януша Вишневського «Життя та творчість Домініка Татарки» («Život a dielo Dominika Tataraku») [26].

Літературознавчою базою дослідження послужили в основному наявні спогади та опубліковані свідчення очевидців безпосередньо про Домініка Татарку. Це, наприклад, «Антимемуари» («Antimemoáre») Юліуса Вановича або «Пам'ятна книга», складена Міхаєлою Бомбіковою [4].

Важливим джерелом, у якому ми можемо знайти різноманітні статті про творчість Домініка, є журнал «Словацькі погляди», в якому опублікована особиста переписка Домініка Татарки з Яном Млинариком. У журналі за 2013 рік з'явилося 5 публікацій про Домініка Татарку. Серед них: стаття Єви Штолбової «Домінік Татарка, спадщина і сьогодення» («Dominik Tatarka, odkaz a dnešek») [60], у якій дослідниця аналізує мову, стиль, поетику, а також політику праць Татарки; Вінцент Шабік опублікував статтю «Домінік Татарка – «виконавець» на найвищому рівні літератури» («Dominik Tatarka – "performer" na najvyššom poschodí literatúry») [29]; Марія Баторова дослідила біографію автора, проаналізувавши різні періоди його життя та творчості у статті «Домінік Татарка на хвилях часу» («Dominik Tatarka vo vlnách času») [7].

Окрім того було презентовано дві праці присвячені 100-річчю від дня народження автора: «Таким був Домінік Татарка» («Taký bol Dominik Tatarka») Петра Цабая [12], також праця Марії Барторової «Баланс сторіччя Домініка Татарки» («Bilancia storočnice Dominika Tataraku») [10]. В останній згаданій праці, авторка описує презентацію монографій про Д. Татарка, яка

присвячена його сторіччю від дня народження та подає коментарі різні критиків про ці дослідження. Цінні матеріали містять такі збірники, як «Писання про Домініка Татарку» («Písacky pro Dominika Tatarku»), складені чеськими друзями Татарки з нагоди його 70-річчя.

Біографію письменника досліджував словацький професор Петер Заяц у своїй праці «Біографічність Домініка Татарки» («Biografickosť Dominika Tatarku») [58]. Щодо періодичної преси, то статті про Д. Татарку можемо знайти на сторінках таких журналів: «Культурне життя» («Kultúrny život»), «Словацька література» («Slovenská literatúra») та «Словацькі перспективи» («Slovenský rozhľad»).

Більшість архівних матеріалів про особистість Д. Татарки знаходиться у Меморіалі національної писемності в Празі. Існує особиста кореспонденція 1940-х років, яку Татарка вів з Ярославом Павелком, його однокласником з Празького університету, особисте листування з Євою Штолбовою та Ерікою Подліпною. Частина листів друкувалася також у книгах. Щодо листів з Е. Штолбовою деякі опубліковані в її книзі «Плач» («Lamento», 1994). Еріка Подліпна є автором книги «Колаж - данина пам'яті Домініку Татарку» («Koláž rocta Dominikovi Tatarkovi», 2008), листи Еріки Підліпної, тобто їх взаємне листування, також було опубліковане у «Словацьких поглядах». Також у Меморіалі національної писемності на 20 касетних стрічках зберігається звукозапис «Розмови» («Navrávačky») Єви Штолбової та Домініком Татаркою.

Надалі ми вважаємо за доцільне детальніше розглянути «Розмови» з Домініком Татаркою, автором яких є Єва Штолбова. Оригінальна діалогічна форма інтерв'ю є документом усної історії. «Розмови» були створені з стенограм аудіозаписів інтерв'ю, записаних на плівку. Єва Штолбова брала у письменника інтерв'ю з листопада 1985 року до літа 1986 року. За словами Петри Бомбікової, Єва Штолбова передала розшифровку інтерв'ю Людвіку Вакуліку з запискою Татарки, датованою 21.8. 1986. У цій записці Татарка просить Вакуліка відредагувати стенограму на власний розсуд – «*викиньте*,

те, що бажаєте, або викиньте все» [22, s. 139]. Людвік Вацулик передав цей текст Мартіну Шімечку, щоб підготувати його до друку. Шімечек взяв на себе цю роль разом з Яном Лангошем. Вони повністю змінили текстову стратегію і перетворили стенограми на літературний текст. За згодою Єви Штолбової вони змінили текст, видаливши її репліки. Вони широко відібрали оригінальні записи, перенесли деякі текстові блоки, пропустили окремі уривки та виконали ретельне редагування тексту. Текст, можна так сказати, «пословачили», тобто використовували словацьку мову в тих частинах тексту, в яких Татарка спілкується зі Штолбовою чеською мовою. Згодом Ян Лангош надав 20 примірників, щоб Домінік Татарка підписав, а також підписав нотаріально засвідчений документ, у якому підтвердив справжність цього тексту.

Текст «Розмови» існує у кількох виданнях. Переплетений машинопис з 1986 року призначений до самвидавського видання «Фрагмент» («Fragment»). Текст також був опублікований у 1986 році у виданні самвидаву «Засув» («Petlice»), як його 336-е видання, і в 1988 році у видавництві INDEX у Кельні. Саме це видання стало основою для «Розмови», яке було видано як продовження у «Словацьких поглядах» (1989/7, 1990/3), першому публічно опублікованому тексті Домініки Татарки після 1970-х і 1980-х рр. У 2000 р. Вийшли «Розмови з Домініком Татаркою» Єви Штолбової (Братислава, Літературно-інформаційний центр). У цьому випадку мова йде про нову документальну стенограму оригінальних записів Єви Штолбової за редакцією Норберта Гашая.

Обидва тексти потрібно послідовно диференціювати з точки зору текстової стратегії. Перший — монологічний розповідний літературний текст. У другому — діалогічний запис інтерв'ю та документальний фільм усної історії. Ці відмінності вказують на різне авторство, текстову форму та функції. Однак їх розбіжності жодним чином не дискредитують їх. У будь-якому випадку, дослідники зазвичай вважають Штолбової «Розмови з

Домініком Татаркою» первісними та оригінальними текстами словацької усної історії як з точки зору хронології, так і з точки зору підходу [25].

Що стосується останніх публікацій про Домініка Татарку, то у 2012 році в Братиславі у виданні «Наука» («Veda») вийшла книга Марії Баторової «Домінік Татарка словацький Дон Кіхот (свобода та мрії)» («Dominik Tatarka slovenský don Quijote (sloboda a sny)») [9]. Ця робота стосується теми дисидентської літератури. За допомогою порівняльного методу дослідження оптимізує та зіставляє словацьку літературу з іншими літературами Центральної Європи, а також французькою.

Бібліографія, яку підготувала у 1993 р. Етела Віскупова для «Словацької літератури», описує літературно-історичний погляд на творчість Татарки, є джерелом для розуміння контексту та натхнення творчості Татарки.

У статті Мілослава Даровца «Контекстові методи в прозі Д. Татарки» («Kontextové postupy v próze D. Tatarku») [18] охарактеризовано стиль прози Татарки з точки зору використання контекстуальних процедур та їх взаємних стосунків. Увага зосереджується насамперед на вивченні взаємозв'язків між груповою мовою персонажів та мовою автора.

Ще одна праця «Контекст Татарка – Татарка в контексті», написана Вірою Жемберовою – це літературна історія та культурна журналістика, присвячені особистості і творам Домініка Татарки. У цій статті описано розвиток і творчий шлях автора, а також наведено багато текстів, інших письменників, які писали про Д. Татарку.

Відомою є також монографія Марії Баторової «Сліди автобіографії» в художній літературі. Автентичність твору Домініка Татарки» («Stopy „autobiografie“ vo fikcii. Autentickosť diela Dominik a Tatarku») [8]. Це дослідження про філософію, мистецтво, особистість автора та соціальний контекст його праць. У праці розглядаються вибрані «автобіографічні» роботи Домініка Татарки та художня література з ознаками автобіографії. Це не лише стереотипне розмежування між постструктуралістичним та герменевтичним підходами виконавця, а й більш тонка різниця між багатьма

функціями автора. Це взаємозв'язок між автором – текстом, текстом як відправною точкою для інтерпретації, як наративною платформою про автора, текстом як дзеркалом автора (з вигадкою чи реальними "даними"), текстом з очевидною печаткою авторства [8].

Крім того відомі також літературознавчі праці присвячені саме проблематиці творчості Д. Татарки. Наприклад, стаття «Гігієнічна любов у Татарки» («Hygienická láska» u Tatarke») В. Шікули. У своїй прозовій творчості Домінік Татарка багато сцен описує саме у ванній кімнаті. Ванна кімната – місце досить одноманітне з точки зору діяльності, яку люди там виконують. У випадку Татарки ванна – це місце, де він завжди любить себе. У цій монографії предметом аналізу є твори, у яких були сцени сюжету описуються у ванні.

Отже, Домінік Татарка — відомий словацький письменник, а також комуніст і дисидент. У літературній творчості він сформулював концепції культури, які стали невід'ємною частиною духовного та філософського мислення Словаччини. Йому присвячено багато монографій та книг, на його честь названа престижна літературна премія. У своєму дослідженні ми зупинимо увагу на тих аспектах, які вважаємо мало досліджені, а саме на екзистенціальній проблематиці малої прози та роману «Парафіяльна республіка» Домініка Татарки.

РОЗДІЛ 2

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ ДОМІНІКА ТАТАРКИ «ПАРАФІЯЛЬНА РЕСПУБЛІКА»

2.1. Екзистенціалізм у творчості Домініка Татарки

Екзистенціалізм — виник як реакція на суттєві політичні та соціальні зміни в суспільстві з сильною антропологічною спрямованістю.

У словацькій літературі 1940-х років робиться акцент на зв'язку між долею людини та війною, точніше зовнішніх обставини, які стають однією з основних вихідних точок екзистенціальної уяви. Можна сказати, що посилюване домінування екзистенціальної риторики у французькій (і світовій) літературі з початку ХХ століття не мало іншого напрямку, окрім творчості Сартра, де вона знайшла свою кульмінацію та визнання. У контексті словацької літератури слід нагадати, що мотивацією викриття екзистенційних питань через екзистенціальну уяву був насамперед реальний, конкретний досвід воєнної ситуації та суттєва потреба впоратися з пережитим. Часткове "використання" концептуальних та риторичних рамок, які також зустрічаються в роботах екзистенціалістів, було, таким чином, насамперед реакцією на конкретну реальну життєву ситуацію в країні та на необхідність послідовного її розуміння.

Життєва реальність людини виявилася надзвичайно складною, стан перманентної загрози спотворив культурні та приватні, але особливо людські певності в цілому та розкрив їх ілюзорність. Людина стикалася з дегуманізацією в усіх сферах свого життя, що на різних рівнях відносин між людьми призвело, зокрема, до спаду міжособистісного позитиву. Наприклад, Карл Ясперс висловив несприятливу ситуацію людини словами: «Сьогодні занепад найбільше відчувається в тому, що люди все менше розуміють один

одного, що вони байдужі один до одного, що немає вірності та спільності, які є безперечними та надійними» [17, с. 19 – 20].

Жахи війни привернули увагу конкретної людини до своєї нікчемності, безглуздості, закоріненості та абсурдності свого існування. Цей складний історичний фон модифікує питання: Хто я? Чому я? У чому сенс мого життя?, від теоретичних конструкцій до справжніх турбот, тоді як пошук відповідей і шляхів стає поточною потребою подальшого виживання. Почуття життя, обумовлене цією ситуацією, та суттєвий досвід відсутності почуття подій, природно вимагає для його вираження не тільки відповідну реакцію думок, але й адекватних вихідних засобів та методів.

Поетика так званих «поетів сюжету», особливо Д. Татарки, в цьому контексті має основне значення, тоді як однією з другорядних ознак її прагнення до нового висловлювання була ідеологічна орієнтація на "екзистенційно схопленій гуманізм" (О. Чепан). Однак Татарка не вступає у 1940-ті роки без підготовки своєї дебютної збірки оповідань та новел «У тривозі пошуку» 1942 року йому передують три коротші прози початку 1930-х років, а також навчання у Франції у 1938-1939 роках. Пізніше цей рік стане зовнішньою обставиною для розмов про Татаркове особисте знання французького екзистенціалізму, а в другу чергу від цього року будуть відраховувати і констатувати про наявність екзистенціалізму в його творчості. І саме тематично-мотивні передумови перших оповідань Татарки суттєво релятивізують погляди, згідно з якими екзистенційні проблеми Татарки в 1940-х роках виникали під впливом французького екзистенціалізму.

У філософії думки Татарки слід зазначити вражаючий вплив французького екзистенціалізму, на час його перебування на навчанні в Паризькому університеті, вже систематично формувався філософський напрямок унаслідок його активній літературно-театральній діяльності. Д. Татарка завжди відмовлявся класифікувати власні твори до літературних праць, що перебувають під впливом екзистенціалізму, але класичні категорії

цієї філософії, такі як самотність, тривога чи думки про існування та смерть, які є ознаками французького екзистенціалізму Ж.П Сартра, присутні в його роботах. Ще однією причиною, чому Татарки відмовився включити свою роботу в лінію класичного екзистенціалізму, є наявність вищого принципу – Бога, який, навпаки, Сартр, як прихильник радикального атеїстичного крила французького екзистенціалізму, рішуче відкинув.

Ми можемо стверджувати, що в розумінні Татарки це специфічна форма приймання екзистенціальної філософії у зв'язку з суспільно-політичним контекстом того часу із акцентом на політичний розвиток в Словаччині та її інтенсивного внутрішнього виживання, а також почуттів невизначеності та самотності від нового середовища, з яким він постійно стикався після прибуття до Парижа.

У нашому ж дослідженні ми будемо виявляти ознаки екзистенціалізму у першому романі Домініка – «Парафіяльна республіка», який було опубліковано в 1948 р.

2.2. Автобіографічність у творчості Домініка Татарки

«Парафіяльна республіка» Д. Татарки – літературний твір, що виражає людську, соціальну та духовну ситуацію переходу від фашизму з псевдохристиянською модифікацією до утопічного поняття вільної людини та вільного світу, сформульованого ідеологією марксистського комунізму .

Структура роману складається з декількох підструктур, які існують поруч, не суперечачи одна одній. Їх об'єднує зусилля , що опосередковує зв'язок з реальністю, яку неможливо пасивно відтворити, але до якої вона повинна проникнути і розкритися.

Татарка написав свій роман у відносно молодому віці (близько тридцяти), він був більш інтелектуально підготовлений, ніж будь-який інший словацький письменник. Він познайомився з кількома літературними, мистецькими та філософськими дискурсами вітчизняної та європейської літератури — від соціального експресіонізму до викладу його сільської та

міської форми (у Татарки цей експресіонізм має революційний акцент), через дискурс сартовського екзистенціалізму огиди.

У сучасній словацькій літературі відомі мотиви щоденникової літератури та листів ще з часів романтизму. У цьому контексті ми можемо згадати, наприклад, Янка Сілана. У будь-якому випадку, ця літературна лінія залишалася на межі інтересів і загалом недооцінювалась. В останні понад два століття словацька проза прагнула великої, цілісної епічної форми. Все фрагментарне, непов'язане висунула на задній план на тлі цього бажання. Вона віддала перевагу тому типу літератури, який мав бути насамперед історичним самоствердженням спільноти, а не викриттям людської особистості [58, s.109].

На думку професора Петра Зайца, у словацькій літературі є чітка біографічна лінія від Я. Сілана, П. Штрауса через Д. Татарку чи Р. Слободу. Заяц також наголошує на необхідності включення текстів Татарки до великої європейської традиції біографічної літератури, що в принципі допомагає її зрозуміти та оцінити. Однак, на відміну від словацької літератури, європейські біографічні тексти пройшли довгий шлях в історії [58, s.109].

У будь-якому випадку, ключем до цих текстів є принципова схильність до біографії, тобто акцент на присутність моменту тематизованого людського життя, на його принциповій відкритості, незграбності та миттєвості [58, s.109]. Варто також зауважити, що перенаправлення Д. Татарки на біографічні жанри в 1970-х роках було зовсім не випадковим і пов'язане не тільки з неможливістю публікувати публічно, а й мало внутрішній концептуальний характер.

Завдяки спостереженням професора Петра Зайца ми плавно переходимо до концепції екзистенціалізму як такого. У наступних рядках ми спробуємо на основі власних досліджень вказати на зв'язок між екзистенціалізмом та життям і творчістю Домініка Татарки.

Зв'язок Д. Татарки з екзистенціалістською філософією на сьогодні є очевидним фактом для літературознавців. Незважаючи на те, що сам

письменник відкидав відношення до екзистенціалізму, ці виміри для нього незаперечні. У нашому дослідженні ми не лише розкриємо риси екзистенціалізму у творчості письменника, а також простежимо зв'язок між Татаркою та французьким екзистенціалізмом Ж.-П. Сартром.

Якщо відштовхуватися від базової екзистенціалістської тези про людину як істоту, яка постійно розвивається, безумовно, варто згадати в цьому контексті «Бесіди без кінця» («Rozhovory bez konca») Татарки, які своєю назвою викликають певні аналогії та паралелі з екзистенціалізмом.

Однак у цій роботі концепція свободи та бажання досягти її в контексті життя Татарки, можливо, все ще присутня між рядками. Свобода, точніше вільне рішення, на наш погляд, означає можливість вибору, тобто можливість альтернативи та незгоди. Саме це твердження накреслює чітке перетинання з автобіографічною працею Татарка «Демон згоди».

Вже початок публіцистики Татарка представляє програмний перформанс. Політично на нього впливає нова ситуація у Словаччині, особливо в культурному відношенні романтизм, сюрреалізм та християнський екзистенціалізм. Він реагує на політичні зміни, намагаючись перевизначити словацьку літературу.

Роман «Парафіяльна республіка» (1948) — це протистояння словацькому фашистському режиму. У ньому Татарка поєднує католицький клерикалізм і загальнонаціоналізм у слові «убогість», виразом якого є переважання знань над законом. Таким чином не дивно, що у романі мати ув'язненого героя (комуніста) йде до священника в духовну установу, для звільнення. Початковою точкою є комунізм, до якого "ведуть усі шляхи" з піднесенням класу над народом.

Зміст роману відкидає реальні факти і замінюється проголошенням спонукальних ідей та цінностей, незалежно від того, чи відповідає зміст фактографії. Форма (аранжування, структура) твору, повинна бути рефлексно побудованою композицією. Розвиток Словацької Народної Партії впливає на його ідентичність, Домінік Татарка стає словацьким комуністом, переконання

якого висловлено в його першому романі «Парафіяльна республіка». Сама назва роману була винайдена комуністами для опису Словацької держави, яка була створена під тиском гітлерівської Німеччини. У ній правила Націонал-соціалістична німецька робоча партія.

Роман «Парафіяльна Республіка» має багато автобіографічних рис. Наприклад, мати автора є серед персонажів, яких він дуже критично сприймає з точки зору релігії, оскільки вона була дуже релігійною жінкою. Автобіографічність вбачаємо і в тому, що Татарка мав у дитинстві подружку Йозефінку, яку часто згадував у своїх розповідях. А в «Парафіяльна республіка» ця дівчина виглядає молодою жінкою, що їде до Острави з хлопцем, якого потім там розстріляли на демонстрації, і вона звідти повертається вагітною. Дядько Томаша Менкіна — це теж автобіографічний персонаж. Одного разу Томаш йшов вулицею в Жиліні і зустрів цю жінку, якій нікуди йти, тому порадив їй: *«Зверніться до моєї невістки (до мати Татарка) у неї порожній дім»* [31, с.192]. Жінка каже, що може залишити дівчину у себе, але нехай та посповідається за своє життя. Йозефінка послухала, пішла на сповідь, а священник в кінці запитав, чи не шкодує вона за своїми вчинками. І тоді вона скаже, що насправді думає: *«Про що мені слід шкодувати, про найкрасивіше, що я коли-небудь пережила у своєму житті, найпрекрасніше...у мене був чоловік, якого я кохала, дуже кохала. У мене є дитина, яку я чекаю, чи варто про це шкодувати?»* [31, с.192]. І тоді священник відмовив їй у відпущенні, а жінка (мати Татарки) не дозволила їй залишитися у неї. Йозефінка мандрує світом, а потім помирає десь у лікарні Жиліна. У цій літературній ситуації Татарка зафіксував різницю між справжньою релігією та кліше, які люди створювали з релігії.

Татарка просто спостерігав за тим, що сталося з релігією. На жаль, навіть через віруючих, через матір, через священника, який не дав відпущення, і не було милосердя, тобто те, що становить справжню суть релігії, у романі повністю відсутнє. Віруючі католики не розділяли погляди Татарки, та критикували його за те, що він так зобразив релігію. І що це ідеологічна

критика. Але на нашу думку, це не ідеологія. Це лише частина правди, яку ми переживаємо донині у своєму середовищі. Отже, справжність Татарки криється у тому, що він безпосередньо бачив реальність і представляв її.

Однозначне, вільне ставлення письменника та необхідність створення альтернативи, яка є основою для можливості вільного людського рішення. Це не лише літературний вимір, але також біографічний. Тому що історія життя Татарки або, принаймні, відповідна його частина в цьому контексті, якщо ми засвоїмо основні тези вище наведені і приймемо їх як істинні, позначена екзистенціалістськими мотивами без будь-яких сумнівів. Кристалізацію цієї вихідної точки ми бачимо в особистому вільному визначенні можливості альтернативи у формі розбіжностей у вигаданій реальності автобіографічної новели, а також у реальній дійсності твердого рішення не погодитися з втручанням військ Варшавського договору в Чехословаччину, відповідно з реальною політичною ситуацією в Чехословаччині, яка деградувала можливість вільного вибору через свої політичні еліти. Татарка прийняв своє рішення відвоювати природне право на свободу в умовах невилітної системи як обов'язкове, не відступивши від своїх позицій до смерті. Таким чином, за твердженням Ж. П. Сартра, він переступив самого себе, подолавши тим самим межі людської дійсності, яку Сартр називає людською долею.

2.3. Автентичність твору Домініка Татарки

І, звичайно, як проникливий і літературно свідомий творець, він використовував документальну журналістику та цитати автентичних промов, який у обдуманому зборі часто іронічно та саркастично руйнував псевдореальний фон людської та соціальної ситуації у зруйнованій війною Словацькій Республіці (це збір сучасних політичних виступів командуючого гвардії Глінки та інших звітів про політичні події в Європі). Навіть сьогодні цей твір вражає не лише літературним мистецтвом, а й документалістикою.

Однак усі попередні інтерпретації «Парафіяльна Республіка» охоплюють лише один дискурс із багатого спектру. Лише Олександр Матушка, прокоментував роман найбільш вичерпно у своїх зауваженнях. Ян Штевчек шукає фокус роману Татарки в інтелектуалізмі заперечення екзистенціалізму Сартра або, принаймні, під сумнівом безпосередньої реальності, що виявляється в табу двох областей: сексуальної та політичної.

На обидві ці сфери поширюється заборони, які придушують прагнення людини до свободи. Вони є джерелом життєвої енергії, і в них відбувається найбільше придушення, деформує людину та її стосунки з іншими. Почуття, викликані розладом, спричинені різними умовами та нормами, набувають сильної фізіологічної форми роздратування та огиди.

Ось як Томаш Менкіна та Франьо Лашут реагують на проблему свободи: Менкіним шукає шлях до свободи і знаходить єдиний вихід у повстанні. Татарка використовує термін "піднятися", щоб висловити таке ставлення. У той час, коли на стінах будинків лунають заклики виконувати Нюрнберзькі закони та гасла проти євреїв, є лише два варіанти: прийняти антисемітизм або поєднати свою долю з переслідуваним єврейством, як це робить Томаш Менкіна. Шлях Лашута, який прагне приховати своє єврейське походження, а також і єврейку Едіту, наділену чуттєвою та інтелектуальною енергією, яка прагне людської свободи, в кінцевому підсумку призводить до утвердження людських почуттів і зради.

Наприкінці 1930-х років словацька нація досягла найвищого атрибуту "вільної нації", її державності під егідою націонал-соціалізму німецького Гітлера. Однак нація досягає цього показника в ситуації поступової втрати всіх людських і громадянських свобод, а отже, втрачає свободу. Автор прослідковує цей процес у кількох людських історіях. Наприклад, горді і красиві люди — Маргіта Менкін, мати Томаша, і Йон Менкіна, дядько Томаша, поступово втрачають гідність, глибоку віру в Бога і Божу благодать, перетворюючись на фальшиву відданість, яка контролює майже весь народ

Домінік Татарка реаліст у зображенні історії та персонажів, але також уникає використання нереалістичних прийомів.

Сім'ю Менкіних Татарка демонструє процесом морального занепаду, який торкається навіть найстійкіших верств нації, представлених його матір'ю і дядьком. На початку роману гордий американець поступово погоджується з командуючим гвардії Глінки, який позбавив його власності і люб'язно дозволив стати аризатором єврейської власності. Тоді Томаш Менкіна висловив гірке і болісне засудження найближчих, а через них і засудження нації.

Татарка змінює фокус на соціальну сферу. Інтелектуальне повстання, засноване на екзистенціальній філософії, як його сформулював Томаш Менкіна, трансформується в організоване політичне повстання, представлене романтично зображеним революціонером Лучко. Менкіна бере з нього приклад. Романтична історія революційного Лучки має всі ознаки ідеалізації та легендарності. Він невловимий не лише у прямому, а й у переносному значенні цього слова.

Цю історію ми також могли б назвати соціалістично-реалістичною. Не випадково автор спирається на джерела фольклорної літератури. Так стилізований останній розділ роману. Війна аранжує долі як казковий діалог між матір'ю Лучека та його прекрасною дружиною Вірою: *«-Дівчино моя, що ти будеш робити тепер, коли чоловіків наздоженуть ці розлючені мисливські собаки?/- Що я буду робити, мамо? Павел сказав, щоб я десь загубився, доки його не схопили скажені собаки. /- Так, дівчино моя, а би чекала на щось таке, чекала би поки його розірвуть?/- А чого б я мала чекати? -/ Ти знаєш. Павла ніколи не зловлять. Не зможуть зловити. Дівчино моя, не підходить тобі зараз грітись на сонці. /- А що я повинен робити? Що мені плакати? - гордо сказала наречена. /- Ти все ще дурна. Я думала, ти мусиш влаштувати все так, щоб Павло все ще був вільний як Яношик. Таке ніколи не вийде мені з голови ...»* І він відправляє наречену на службу. [1, s. 108]. Вся історія Лучка стилізована у формі героїчної казки, точніше бандитської легенди.

У той час, коли Татарка усвідомлює, що велика мрія перетворилася на поневолюючий інструмент тоталітаризму в результаті спотворення ідеологізації, він написав у 1966 р. : *«Я смію стверджувати, що це покоління досягло піку людської чутливості в цей час війни та людини, яка перебуває під загрозою зникнення. Емоційний запал, любов, чіпляння та мрійливість щодо простих речей життя, страждань, недовіри та того, чи є емоційний скептицизм щодо великих концепцій є основною рисою гуманізму цього покоління, його ставлення до людини»* [5, s. 27].

Татарка вважав, що «масові, несподівані, національні та індивідуальні події, невиправдане порушення контекстів, традицій, руйнування або навіть розкидання систем комунікацій, які має національна культура, можна розуміти лише як поразку або катастрофу, як спробу порушити людську та національну особистість».

Д. Татарка в «Парафіяльна республіка», висловлює переконання, що нація не стає повноцінною, коли вона досягає своєї державності, а коли вона вільна і коли її культура бере участь у створенні загальнолюдської культури. Д.Татарка стверджував, що якщо чеській та словацькій націям щось потрібно, то *«це більше світла ... Тільки вільні люди, які просвічені, можуть зрозуміти ...»*. Це повідомлення актуально для нас і сьогодні.

Отже, шляхи Татарка до свободи ґрунтуються на екзистенційному аналізі світу – від фактичних досліджень через знищення псевдореальності до утопічного бачення нової людини та світу, що призвело словацького інтелектуала та цілу націю до нового тоталітаризму. Парафіяльна республіка Татарки є вираженням не лише глибокого неприйняття фашистського тоталітаризму, але й некритичного прийняття нового комуністичного, який дуже швидко і різко спотворив ідею вільного світу і людини.

2.4. «Парафіяльна республіка» та екзистенціальні мотиви

Роман "Парафіяльна республіка" у порівнянні з іншими творами Д. Татарки є більш динамічним, сюжетно-об'єктивним і наочніше відображає обставини "поза персонажами". Тоді як у збірці "У пошуках тривого" ("V úzkosti hľadania") ці обставини з'являються у деяких ситуаціях, з якими борються, і тут наголос робиться більше саме на переживаннях та подіях у суб'єктивних задумах персонажа. Тож у "Парафіяльна республіка" письменник вдався до зміни детального посередництва об'єктивної ситуації "ззовні", щоб на її основі розкрити характери героїв і показати, як обставини впливають та пробуджують екзистенціалістичні почуття у героїв.

Ми хотіли б звернути увагу на те, що вже про Менкіну писав І. Янкович, а саме: *"Проблема набридлого буття відкривається у безпосередньому зв'язку з конкретним історичним часопростором. Спочатку невирішені проблеми головного героя спричинені даними соціальними умовами, вони оповідають про нетрагічну особистість Менкіна, у нього посилюються почуття огиди та роздратування"* [16, s. 31].

Мотив екзистенціалізму посилюється тим, що роман було написано в періоду безпосередньо перед Другою світовою війною, зокрема до періоду між німецько-польською війною (1939) та вторгненням в Союз у 1941 році. Протекторат Чехії та Моравії, створення Словацької Республіки та пригнічення її внутрішньою політикою – все це передбачає атмосферу, в якій можуть і будуть створюватися екзистенціалістський страх, горе, огида, тощо. Загальне почуття незахищеності зазначається зразу у вступній частині роману: *"А як щодо нас, словаки, у цій війні? Це було загальне і трагічне почуття"* [31, s. 15]. Ув'язнення Словаччини під тиском глобальних обставин під час розповіді звужується до такого розміру – ув'язнення Менкіна та ув'язнення персонажів взагалі в руках словацької політики. Тривога, обмеження, невпевненість, нестабільність і страх стосуються конкретних

героїв індивідуально, і кожен з них переживає і намагається з цим впоратися індивідуально.

Тягар історичних обставин звалюється на дядька Йона Менкіна ще на початку роману. Невпинна потреба повернутися додому з Америки, бажання до дому – це більше ілюзія, ніж факт, Менкіна приїжджає до Словаччини, щоб відчуті, що він кудись належить, але нічого подібного не відбувається. Дім перетворюється на чужину. Цей герой блискуче зображує людину, яка вічно сумує за батьківщиною, повертаючись до рідних йому місць з надією, що вони є запорукою стійких і підтримуючих почуттів, але все навпаки.

Ніщо не є стійким, здавалося б відоме, стає знеособленим та чужим, тому що це пам'ятка людини. Відчуття вічної трагічності, чужоземності, самотності, «викорчовування» та неспокою – це відчуття тогочасного періоду.

Соціальна атмосфера окреслює життя і інших героїв. Домінуючим персонажем історії є Томаш Менкіна, який повертається додому із фронту. Невизначений спочатку герой, розкривається у ході розповіді. Він потрапляє до школи, і там відчуває різницю думок, стикається зі страхом підлещуваних осіб (наприклад, директора школи), які не стільки з власних переконань, скільки від маленької благородної потреби не конфліктувати з урядовою владою та зберегти свої вигідні позиції, заперечують свою індивідуальність і підпорядковуються більш сильним авторитетам. З іншого боку, є люди, які чітко формулюють свою позицію проти насильства та несвободи. Під впливом історичних подій група молодих педагогів відчули на собі екзистенціалістські почуття.

Томаш Менкіна виражає багато негативу і огиди: *"Це все, дядьку, комедія, яку вони створюють ... це огидно. Це все - перепрошую - купа гною ..."* [31, s. 38], а також Мірко Піжурний: *"Огида, сказав Мірко. Це все огидно. Він відчував все нові та нові напади"* [31, s. 65]. Більше того, обидва ці персонажі переживають це фізіологічно, а психічне відчуття інтенсивно впливає й на фізичне. Лашут також явно переживає огиду та отруєння з боку

суспільства, та з того впливаючу власну нікчемність. Стан, в якому він знаходиться, як і у випадку Менкіна та Піжурного, екзистенціалістичний стан отруєної і відразливої людини: *«Томаш тепер зрозумів, що Лашут серйозно страждає від загального насильства тих часів. Він був схожий на отруєного і нікчемного чоловіка, тому що був вже таким вбитим, що не вважав себе достатньо важливим, аби перетерпіти велику справу»* [31, s. 107]. На основі історичних фактів персонажі «пробуджуються» до сутності екзистенціальної трагічності та огиди, вони усвідомлюють свою крихкість, сартерну загрозу людини людиною, невільну свободу і з цих умов вибираються. Завдяки тому, як вони беруть себе у руки, можна визначити, про який тип індивіду йдеться контексті екзистенціалізму.

З'ясувавши ситуацію в громаді та після вторгнення священиків, які прийшли прищеплювати церковну політику та проголошувати мораль, Томаш Менкіна вибирається, уникаючи насильницького нав'язування думок і одночасно приймаючи політику фашистської Німеччини. Його втеча спочатку фіктивна. У силі екзистенціальної людини – сила свідомості, а отже, існує лише те, що людина, як конкретний суб'єкт, впускає у свою свідомість, те, що осмислює і що, незважаючи на світ ззовні, залишає. З цього приводу Томаш Менкіна уявляє, що дивиться фільм: *"... він пробурював отвір у скелі, в фундаментах, як помічник невідомого друга. Бував і бував, поки не прорвався до самих основ суспільства. Друг обережно наклав всю вибухівку. Томаш розмотав зопобіжних з його тіла... все було бридке, огидне, все повинно було злетіти в повітря ... Під руїнами старого суспільства він знайшов смерть, так як Томаш любив фліртувати зі смертю "* [31, s. 105].

Сміливе бажання Томаша починається з руйнування збоченого суспільства і закінчується "кокетством" з власною смертю. Однак, незважаючи на те, що Менкін фіксує ці сміливі дії з компетенції своєї свободи, але з якихось заборон чи можливо боягузтва він вирішує ситуацію набагато м'якше, він зустрічає селянина Кіліана і просить про працю робітника. Саме тут він знаходить релятивний спокій, у напруженні фізичних

сил, далеко від політичного тиску, який приносить посада вчителя, тут "він міг бути ким завгодно, він міг бути вільною людиною і жити так, як прийдеться, з дня у день, поки ця війна не закінчиться " [31,s. 112]. Незважаючи на те, що Томаш Менкіна бачить свою ідею в зміні суспільства з нуля, він вирішує ситуацію тільки в межах своєї особистості. Незважаючи на обставини, він не стає фігурою в натовпі, він приходять не від імені збереження собі "теплого" та зручного положення, а вибирає більш складний шлях, але він втікає лише для того, щоб захистити себе від почуття огиди та досади.

Однак в ході сюжету персонаж виконує ще одну серйозну дію – він дозволяє себе замкнути за Лучку. Хоча цей вчинок є результатом мужності і, безумовно, має більший вплив, ніж просто власна особистість, він все ж не вирізняє Менкіна від сильнішої людини. З вищесказаного випливає, що Менкіна сором'язливий у своїх діях, неактивний, можливо, трохи боягузливий і воліє діяти як суспільство в цілому, він ховається за діяльністю іншого. Ми підкреслюємо цей факт, щоб вказати на різницю між Менкіним та іншим персонажем твору, комуністом Лучком.

Лучко – комуніст, який боровся з несправедливістю. Він відзначився величезною мужністю, знав, що якщо його спіймають – чекає смерть. Тим не менше, він не здавався і активно бився. Це описано як зразок для всіх, і Томаш брав з нього найбільший приклад. Подекуди він нагадує чудодійного казкового персонажа, якого неможливо спіймати.

Поки Менкіна діє нерішуче, Лучко представляє незалежну особу у справжньому розумінні цього слова. Д. П. Сартр у своїй роботі "Екзистенціалізм — це гуманізм" зазначає: *"Людина обирає себе, вибираючи всіх людей ... Якщо, з іншого боку, існування передує сутності, і якщо ми хочемо існувати і одночасно формувати свій образ, то цей образ застосовується до всіх, ніж ми могли б припустити, оскільки він пов'язує все людство "* [51,s. 18]. Г. Марсель також висловлюється у "Філософії надії" в цьому сенсі: *"Тому можна сказати, що я підтверджую себе як особистість,*

якщо я беру на себе відповідальність за свої вчинки або якщо я поведжуся як справжня істота, беручи участь у певних реальних суспільствах, і не як мрійник, який має особливий привілей мати можливість змінити свої мрії, але для нього не виникає питання, чи відображаються ці зміни якимось чином поза його особою, в гіпотетичній царині інших " [20, s. 77-78]. І Лучко саме такий. Те, що він робить, повинно бути визначальним для людини.

Таким чином Лучко є фігурою явно безстрашною і сильною, яка визначає, формує себе таким чином, що створює образ того, як має виглядати людина. Своїм прикладом легалізує людство загалом.. Він абсолютно не дивиться на засоби (Томаш Менкіна потрапляє через нього до в'язниці), які схвалюють мету, і саме завдяки цьому факту персонаж має чіткі риси екзистенціалізму.

Філософія Г. Марсела підходить до людини як до суб'єкта: *«Об'єктивність виділяється другою суб'єктивністю (другим Я). «Ти» замінює об'єктивне «він». Об'єктивність замінюється інтерсуб'єктивністю»* [5, s. 26], і було б важко зрівнятися із жертвою іншої людини в ім'я власного спасіння (Лучко жертвує Томаша). Тому цю лаконічно змальовану фігуру, яку десь на другому плані тексту можна відчутти сильною, рішучою і вільною, можна сприйматися як необмежено вільну особистість, що робить те, що хоче, підпорядковується і жертвує метою невинної людини (Менкіним), особистість, абсолютно не пов'язана мораллю, точніше легалізує власну мораль. Протягом усього твору Лучко є героєм, що найбільше відповідає вільній людині за ідеєю Ж. П. Сартра. Менкіна, як ми вже вказували, трохи менш вільний у діяльності. Незважаючи на те, що він є розумним персонажем, відчуваючи себе унікальним людським суб'єктом, не поглиненим натовпом, він все одно не діє як суспільство в цілому.

Дещо інший приклад подає Лашут. На це також суттєво впливають обставини. Стосовно них він відчуває екзистенціалістський страх, смуток, переживання, що його обраниця єврейка, і він сам має в собі єврейську кров. Знову ж таки, він є інтелектуальним персонажем, що свідомо фіксує

ситуацію, але замкнутий у власній приватності, щоб вирішити лише свою проблему. Незважаючи на те, що він явно відчуває засмучення від зовнішніх відносин і цілком усвідомлює насильство, яке здійснюється над людиною, він нічого не робить, щоб змінити ситуацію. Точніше, він придушує власну свободу, і на відміну від Менкіна, який, принаймні, втікає, він піддається політичному тиску і в собі пригнічує автентичну істоту, коли в ім'я свого спокою та спокою дружини Едіти зраджує власним переконанням і свободі і стає донощиком. Маргіта – мати Томаша, Джон Менкіна та директор гімназії також належать до цього кола людей.

Виправдання своїх вчинків Маргіта знаходить у церкві та у своїй вірі в Бога. Джон Менкіна в ім'я бізнесу, збагачення та спокою ставить у неблагополуччя свого племінника (він не дозволив Томашу у нього працювати, щоб, як в'язень і комуніст, не потрапляв на очі політично-впливовим людям) і добровільно підкоряється цій "огиді" від тягаря обставин.

Таким персонажем "хамелеоном" також є директор школи, якому за роботу домовилась дружина, і він з вдячності за свою посаду, без власної думки та власної свободи, досить плавно піддається тиску влади. Як видно з роботи та атмосфери навколо згаданих представників, герої свідомо мислячі (можливо, за винятком матері Томаша Менкіна, яка є досить фанатично віручою), але тим не менше вони найбільше відповідають тій групі людей, яку екзистенціалізм визначає як "людину натовпу". Вони досить розумні персонажі, щоб знати, що їхні дії не є відображенням справжньої свободи, а обставин, яким вони піддаються із страху. Отож, крім вільного Лучки та принаймні Менкіна, який щось намагається змінити (спочатку втеча до поміщика, а потім в'язниця за Лучка) – усе це люди, яких екзистенціалізм визначає: *«цей факт шпаклівки, липкості вбачається в них лише в суб'єктивно гнітючих результатах колективного зв'язку окремих суб'єктів, які погодилися бути просто об'єктами, видно ззовні і об'єднаними виключно*

тим, що в них є. Усі ці сукупності скасовують драму власного існування і не мають онтологічного значення» [5, с. 28].

Таким чином у романі можна виділити три групи людей, які відповідають мотивам екзистенціалізму:

1. Індивіди. Необмежені ніким і нічим, навіть загальною мораллю та позачасовими цінностями, тобто Лучко.

2. Вільна людина, але, як сказав би Д. П. Сартр, страждає від певного виду нечесності, коли не підкреслює соціального виміру своїх діяч, можливо, також тому, що не має наміру втручатися у життя інших своїми діями. Однак, щоб не піддатися бруду, він не піддався вторгненню системи, яка явно неправильна, тікає в самотність, тобто. Т. Менкіна.

3. Особи, які, незважаючи на те, що сприймають соціальну систему як некоректну, повністю придушують свою автентичність і дозволяють маніпулювати собою, тобто люди, найбільш відповідні з екзистенціалістично визначеною людиною маси Ф. Лашут, Й. Менкіна та директор школи. Як ми вже зазначали, мати Томаша складає враження простішого героя, але крім цього факту, є у неї й спільне із згаданим тріо (Ф. Лашут, Й. Менкіна та директор школи), те що вона підкоряється несправжності, тобто масовості.

Ще однією проблемою, що впливає з роману і, по суті, пов'язаною з проблематикою екзистенціалізму, є питання міжособистісних відносин. Самотній, зляканий, невпевнений у собі, оточений екзистенціалістськими почуттями герой Татарки побіжить до людини в надії, що він знайде з нею бажаний спокій, що його чуже, непевне існування знайде підтримку оточення: *«так дуже сором'язливо, з невизначеною, але гарячою надією і дуже наполегливо торкалась людина людину в ті часи»* [31, с. 71]. Звичайно, мова йде не про фізичну присутність, а про те, на що регулярно наражаються персонажі Татарки, а, отже, на ніким непереборні ворота іншого людського суб'єкту.

У романі кілька разів автор вказує на мотив відстані. Ми фіксуємо це, коли Томаш Менкіна повертається з фронту і після довгого часу зустрічає

свого дядька: *«Вони опинились настільки близько один до одного, і хоча Томаш знаходився всього в декількох кроках від нього, ані його дядько, ані мати довго не помічали його. Це навіяло Томашу відчуття, що людина настільки далека від людини, коли вона думає, переживає про щось»* [31,26]. Взаємна непроникність, непорозуміння також призводить до поглиблення відстані між Томашем та його матір'ю: *"... між нею та Томашем велика прірва, глибоке море"* [31, s. 197].

Міжособистісні стосунки також не увінчалися успіхом, коли мова йде про партнерство. Кожен прагне когось іншого. Едіта любить Лучку, але він вільно вирішує жити лише для комунізму, Лашут любить Едіту, але вона його не любить. Для Томаша Дарина Інтрибусова є якоюсь силою та надією, і навіть коли здається, що їхні стосунки отримали розвиток, Томаш іде на фронт. Таким чином, здатність віддаватись, розуміти та кохати припиняється в романі на чоловічо-жіночих відносинах: *"... не можна було говорити про закоханість між ними, хоча всі вони були молодими. Вони несвідомо вдихали повітря тих років, усі отруїлись"* [31, s. 59].

На відміну від краху щирих людських почуттів, що вимагають участі людини в цілому, холодна інстинктивна знеособленість має перевагу, і вона взагалі не вимагає нічого, крім "біології". Тут ми натрапляємо на стосунки між Томашем та Ахінкою: *«Вона любила сильно і без ускладнень ... Вона не претендувала на Менкіну, і не нав'язувалась йому. Їхні стосунки, як здавалося, нічим не могли бути затьмарені, такі були чисті, або навіть кажучи, гігієнічні. Трохи насолоди за таке ж задоволення – такою була таємна угода між ними»* [31, s. 60]. Й. Штевчек вказував на іншу позицію "чистої", у значенні необтяженої, гігієнічної, біологічної любові, кохання як корисної пристрасті. З його твердженням, що любов у цьому сенсі відповідає поглядам Ж. П. Сартра: *"... за словами Сартра, він вважає любов у "Парафіяльній республіці", не лише виключно корисною пристрастю, а натомість віддає перевагу так званій гігієнічній любові без будь-яких зобов'язань"* [5, s. 28].

Ще одним фактом, пов'язаним з філософією екзистенціалізму, є феномен смерті. Навіть у цій роботі Домінік Татарка не уникає цього і зображує його в декількох позиціях. Перший – ми вже вказали, це ситуація, коли Томаш Менкіна "жартує" зі смертю. Він грається з думками про неї, оскільки в необмеженій свободі людини є також можливість обрати смерть замість життя (Ж. П. Сартр). Другий вимір пов'язаний з характером Паулінки. Її запекла боротьба проти наближаючого кінця є супутньою ознакою того екзистенціалістського страху перед голою фактичністю смерті. Однак боротьба, яку вона спокушає, лише абсурдна. Незважаючи на запеклу боротьбу за свідомість, сповнену страху перед невпізнаним у тривозі, покинутий екзистенціаліст (Паулінка) гине: *«Вона жила даремно, так і марно померла»* [31, s. 155]. Останнє речення у своєму семантичному просторі повідомляє ще щось, з огляду людського кінця є ніби «сповідницею» абсурдності життя. На цю сартровську песимістично-екзистенціальну необґрунтованість людського життя (вона жила даремно) також вказує Томаш Менкіна, вже у згаданій ідеї про те, як він підриває хворе суспільство. Його фантазія йде далі, і під руїнами старого суспільства він фантазує власну смерть і усвідомлює, що, незважаючи на те, що він помирає, це ніяк не впливає на світ : *"Але Томаш не зовсім загинув під завалами, він міг спостерігати за світом, після цього вибуху. Він виглядав палко, бо нічого в світі не сталося, коли він загинув під руїнами, ... Так мало залежало від того, чи є чи нема його "* [31, s. 105,110]. Це речення підкреслює сартровську людську надлишковість, несуттєвість, нісенітницю , і всі вищезазначені ознаки, здається, другопланово підкреслюють і посилюють уривки, в яких автор грає з описом людського тіла або з його проявами: *" Штовхнули мене до в'язниці. В'язниця заповнена. Люди випорожнювались під себе"* [31, s. 38]. *" На твердій подушці лежав череп, над ним натягнута воскова шкіра"* [31, s. 88]. *"Експрес мчав далі, вириваючись з волі людини. Поки він не дійшов до смертельної, посипаної людськими виразками, струпами та гноєм знівченої країни"* [31, s.79].

Як бачимо, всі ці моменти мають характер натуралізму, грубості, і їх "огиди" допомагає посилити або створити картину нещастя, марнославства людини. Водночас їх характер таким чином відповідає поетиці Ж. П. Сартра: *"І він пахнув сечею, як старики з проблемами простатами"* [24, s. 22].

Отже, «Парафіальна республіка» показує симбіоз з деякими фактами філософії екзистенціалізму. Від почуттів трагічності, досади, огиди, самотності, страху, задухи через незалежного Лучку та його опозицію з не аутентичними діючими персонажами, продовжує феномен смерті, до нескінченного, але нездійсненого бажання в складності буття наблизитися до людини, це все підкреслює наявність екзистенціалізму у романі. І якщо б була необхідність вказати особу, до якої наближається характер такої думки Татарка, це б однозначно було ім'я Ж. П. Сартра. Ми можемо це стверджувати саме через похмурість, біль, часом безглузді дурниці людського життя, через випромінюючу депресію.

РОЗДІЛ 3

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ

ДОМІНІКА ТАТАРКИ

3.1. Мистецтво як вирішення екзистенційної ситуації (на прикладі новели «Панна Чарівниця»)

Новела «Панна Чарівниця» («Panna Zázračnica») була створена та опублікована під час війни у Словацькій Республіці, коли питання збереження людського існування були першочерговими.

У пізніший період цей художній текст, який своєю ідейною концепцією та вибором виражальних засобів не вписувався в рамки поетики соціалістичного реалізму, прямо трактувався як антивоєнна новела. Антивоєнний жест автора «виправдовує» зв'язки з французьким екзистенціалізмом, але й спроби втілити в прозі деякі принципи сюрреалізму. Хоча почуття тривоги, екзистенційної загрози, ізоляції, самотності, неможливості спілкування присутні в «Панні Чарівниці», невизначена позиція людини веде Д. Татарку не до песимізму та фаталізму, а до подолання їх за допомогою любові (потреби в іншій людині) та творчості. У новелі «Панна Чарівниця» автор створив богемний світ, світ замкнутий, «світ у собі», який втрачає безпосередній зв'язок із дійсністю [49]. Група молодих студентів – інтелектуалів, митців та богемі реалізує модель своєрідного світу, метою якого є втеча у царство фантазії, поетичної уяви, мрії. Дивне, незвичайне і прекрасне життя, сповнене гри, мрій, вигадок як втеча від нудної, прозаїчної, але водночас жахливої реальності війни, уособлює *«острів вільної самореалізації через мистецтво»* [41, s. 64]. Оточені абсурдом, молоді митці *«намагаються знайти сенс, точніше викликати його (новела сповнена «зачарування», тобто «творчості») поза — чи всупереч — реальності»* [49, s. 44]. До групи богемі ненадовго приєднується Анабелла, яка стає центром гуртка і уособлює кумира, музу, натхненницю молодих

митців — Панну Чарівницю. Вона – уособлення їх спільного бажання, яке тим сильніше, чим невловнішою і непроникнішою є Анабелла.

Її таємничість також посилюється існуванням двох життів – справжнього, в якому вона Анабелла, сирота, і студентка, що приїхала з Праги, де вона *«спілкувалася з поетами в золоту добу поезії»* [66, s. 64], і того, яке для неї вигадали молоді митці, намагаючись відродити собі натхнення. Таким чином Анабелла стає «чарівницею», про яку ходять легенди та вигадані історії: *«вони вигадали мене цілком»* [66, s. 41].

Не тільки в житті Анабелли можна помітити поділ реальності на дійсність і мрію-фантазію. Все життя в романі можна охарактеризувати як гру. Композиція роману також побудована на законах інтелектуальної гри. Його основним правилом є інтерес і таємниця, що відповідає порушенню причинно-наслідкової та часової послідовності [44, s. 298]. Зміст речень часто навмисне приховується, оскільки *«метафорична мова новели, сповнена натяків, також мала виступати своєрідним бар'єром, захищаючи сферу вільної творчості від зовнішньої реальності»* [41, s. 64]. Вигадки, пустощі, втечі у мрії – це не просто гра, яка допомагає закритися від світу. Вони також є спробою оволодіти реальністю по-новому, що набуває форми створення *«нового світу поезії, нової доби»* [67, s. 69]. Перш ніж відповісти на питання про те, як відбувається створення нового світу, необхідно поглянути на схожість митця Татарки. Завдяки тому, що в тексті автор використав декілька точок зору, якими він висвітлює художній світ, форми таких персонажів також множаться. Чітко виділяється погляд ззовні, який представляють усі, хто не належить до студентського гуртка. Наприклад, швейцар у гуртожитку Аннабелли, невідомий чоловік на станції, виродок Шимон, Вероніка Калабова, лісник із поїзда (у першій версії), а також помічник Галло. У тематичних подіях тексту саме через них митці постають божевільними, баламутами, ледащо.

Асистент Галло, теоретик літератури і психоаналітик, хоч і належить до гуртка, але все ж представляє раціональну позицію. При першій зустрічі з

Анабеллою він називає Дурдіка (Трістана) божевільним, а також *«інших (...) вважав дурнями»* [67, s. 28]. Подібні заяви роблять Шимон і Вероніка Калабова. Вона описує гурток як зграю безрозсудних, грубих хуліганів. Найбільш гостро критикує швейцара, який підозрює гурток в загибелі Аннабель після її таємничого зникнення. У його словах: *«ви нікого не поважаєте, бо ви навіть самі себе не поважаєте, стукачі, нікчеми»* [67, s. 106] перегукується із загальною думкою про митців: про їхній спосіб життя, одяг, поведінку, вчинки. З боку *«їхній світ виглядає як паноптикум, висловлювання людей — як жести дурнів, мова — як безглузді звуки»* [49, s. 44].

Критичний погляд ззовні (наприклад, швейцара) міг би вказати на полярність буденності як хорошого проти виняткового, відмінного, тобто мистецького як поганого. Однак до цієї полярності не доходить, оскільки самі «критиковані» митці часто ототожнюються з такою точкою зору: *«Я дурень, ледащо, баламут»* [67, s. 122]; *«коли до них звертаєшся, як до дурнів і ледарів, вони зовсім не ображаються, вважають це ніжним зверненням»* [67, s. 27]. Отже, погляд ззовні зображує художній світ, який немитці сприймають як дивний, навіть безглуздий світ, порівнюючи митця до дурня. Цей ярлик приховує нерозуміння, можливо, нетерпимість до вчинків, поведінки, що відхиляється від норми (наприклад, також в одязі).

Під егідою ненормальності чи уявної хвороби все, що не вписується в образ суспільства, або все, чого не розуміє. Засуджується інакшість характерів митців. Однак дискваліфікаційне позначення певного явища як відхилення чи хвороби тягне за собою необхідність визначення загальної норми, а неможливість відповісти на це питання автоматично призводить до «шекспірівського» питання про те, хто тут насправді божевільний [62, s. 69].

Ми зазначили, що погляд ззовні створює видимість світу-паноптикуму, *«але з протилежного погляду (авторського) єдине значення має цей, а не реальний світ»* [49, s. 114]. Для того, щоб автор ідентифікувався зі «своїми» митцями, необхідно було ввести персонажів з іншою точкою зору. Тому інша

перспектива – це перспектива авторства. З його допомогою Татарка моделює більш складні масштаби художнього типу. Баланс авторської подачі в ролі оповідача допускає ідентифікацію з ними чи дистанцію.

До «божевілля» додається непередбачуваність, незрозумілість вчинків у поєднанні з безцільністю. Найкраще це виражено в початковій сцені зникнення, від'їзду Трістана. Оповідач коментує її як загадкову, незрозумілу, супроводжуючи *«здивованим поглядом друзів»* [67, s. 9]. Але оскільки вони *«визнавали необмежену свободу і таємницю виробництва»* [67, s.10], ніхто не заважав Трістану піти. Трістан вирушає на вулицю в пошуках натхнення, яке він знаходить на вокзалі в образі Анабелли. Перед цим він встигає виконати кілька «божевільних» пустощів: безцільно блукає по вулиці з *«пляшкою сифона на пальці»*: *«Все нажав на кран, бризнув на обличчя, на шию і на волосся, навіть бризкав все це на тротуар, як божевільний»* [67, s. 12]. В епізоді блукання містом можна продемонструвати й інші риси митця: блукання як певний спосіб пошуку натхнення, інтуїтивність, спонтанність (як протилежність раціональному), застосовані до нерішучості Трістана обрати напрямок дороги, що з часом приведе його в дивні місця, *«забуті вулиці, розвалені старезні дерева, дикі заглиблені двори»* [67, s. 12]. Мається на увазі не тільки мінливість його планів, а й інше сприйняття навколишнього світу. Іржа та «мотлох», які він знаходить у забутих провулках, які звичайній людині здаються сміттям, завдяки силі уяви та образності стають для Трістана джерелом натхнення, відправною точкою асоціацій. До перерахованих характеристик слід додати нетрадиційність у висловлюваннях і в манері одягатися *«як клоун, циркач (...) на посміх світові»* [67, s. 105]; так само: *«серед молодих пар Трістан сидів, розпластавшись, у потворному береті, кричущому. Замість сорочки він одягнув білу футболку з вузьким коміром на шії»* [67, s. 60] як вияв зневаги до суспільних умовностей.

Важливим атрибутом, який формує уявлення про художника, є таємниця, яку кожен з них отримує під час художньої творчості, і подальша незрозумілість, що призводить до самоістифікації групи. Насправді в групі

існують певні правила, які підтримують таємничість захищену від зовнішнього світу, в якому поведінка митців набуває характеру ритуалу. Ритуальність спостерігаємо у початкових сценах оригінального тексту Татарки, який він пізніше вдосконалив. Як приклад візьмемо цитати з першого видання.

Знову ж таки, це сцена від'їзду Трістана, яку оповідач коментує: *«Справжністю у зникненні Дурдіка було лише те, що він захотів піти в саме в ту мить. (...) Їхати кудись через зраду здавалося йому безглуздом, навіть непристойним. Йому ще треба було грати та щось вигадувати»* [66, s. 11]. Таким чином, оповідач (і герой) сприймає відхід Дурдіка як дурний, неавтентичний (протилежність справжньому) і водночас жорстокий у сенсі постійної потреби «приголомшити» своїх друзів: *«Несподівано покинувши своїх друзів із двору Теофіла, він відчув обов'язок працювати, щоб мати чим їх приголомшити. (...) У відчаї він ловив себе на думці, що повинен приголомшити їх ще стильніше»* [66, s. 25]. З одного боку, цитати вказують на відображення самопрезентації, але й власної мистецької творчості як необхідності шокувати оточення. З іншого боку, така поведінка репрезентує таємничо-ритуальний характер групування. Незважаючи на рефлексію (і саморефлексію) «дурості» такої поведінки, ніхто не бунтує проти неписаних правил. Їх дотримуються усі «посвячені», що підкреслює ексклюзивність їхнього світу, підтримує створення межі між мистецьким і позамистецьким.

Про ексклюзивність мистецького кола вказує також його замкнутість. Окрім персонажів, які утверджують митців-дурнів, в романі немає персонажа, який би не був митцем: *«інші були звичайними людьми, зустрічали і схилили голови в кафе, за іншим столиком»* [67, s. 52]. Це просто фігури. Хоча немитці не є ворогами митців, але, не беручи участі у творенні нового світу власною активною духовною діяльністю, вони нецікаві автору (а отже й героям). Йдеться не про засудження, а про ігнорування, оскільки вони є частиною повсякденного життя.

Однак перелічені характеристики героїв все ж таки залишаються на поверхні, бо виражають лише зовнішні тематичні події, зовнішні прояви характерів, які становлять форму митця – богеми. Найбільше з них богемний Каданец: *«ніхто насправді не знав, чим він заробляв на життя, але через необхідність вони вважали його митцем»* [67, с. 63]. Каданец, який представляє основу групи, боїться постійного працевлаштування. Він сповідує вільний спосіб життя і є єдиним персонажем, якого ми не застаємо під час творчої діяльності. У тексті здається, що насправді він показує лише те, що зазвичай асоціюється з характером митця: *«тут як приклад є принаймні одна людина, яка живе як хоче, без певної професії, і зайнята всім, чим завгодно і нічим»* [67, с.64], ставши таким чином *«взірцем, гідним наслідування»* [67, с. 64]. Каданец, як єдина постать без художньої творчості, вказує лише на один аспект особистості митця, який водночас переплітається із загальним уявленням про митців. Для того, щоб автор зміг спростувати думку про ототожнення митця з вільним, богемним способом життя, він мав піти далі.

У цій новелі ми розуміємо богемність як спосіб життя, як поверхневність. Всередині є те, що становить суть кожного митця: мистецька творчість, сприйняття, яке перетворює митця-дурня та богемного в митця, який переживає болісне творче божевілля. Це проявляється не тільки в блуканнях Трістана по пірсу, розмовах із самим собою, а й у фіктивних розмовах з Анабеллою, які є пошуком натхнення: *«мучився тут, хоч і гадки не мав, що мучиться, бо мучився розкішно, мрійливо, поетично»* [67, с. 12], а також у творчості в майстерні. Трістан намагається накласти інший зміст у свою картину. Інший член групи, Угер, мучиться з портретом Анабелли і бачить — *«це не те»* [67, с. 87]. Розпочатий портрет його драгував, турбував, але водночас стимулював до нової роботи: *«задумів у нього було багато, він не здавався. Хоча раніше він був вимученим, але в ньому з'явилася нова сила, яка наповнювала його радістю і мучила водночас»* [67, с. 87]; *«одна ідея породжувала іншу»* [67, с. 88]. Орест Внук знаходить несподіване ставлення

до речей, *«по-новому, дивовижно по-новому подивився на людей»* [67, s. 73]. Через Анабеллу кожен знаходить нові джерела натхнення, творить у гарячковому нестямі, робота приносить задоволення, але й тривогу. Саме неспокійність на душі митця вказує на те, що бути митцем – це не лише зустрічі в Каданца, випивка, дискусія, читання віршів, тобто необов'язковий спосіб життя, який бачать «непосвячені». На цьому моменті автор акцентує увагу в першому варіанті «Панни Чарівниці». Це розмова між Каданцем і лісником, яка відбувається в поїзді і яка була виключена з наступної версії. Лісник, як представник позахудожнього світу, обурюється зовнішністю Каданца: *«молодий міський гультай, одягнений як чудовисько. Зі своєї гриви буйного, нечесаного волосся він навіть не знімав капелюха незвичайного кольору, ще дивнішого, ніж винахід світу формації (...) мав вузькі вуса, як чудовисько»* [66, s. 104]. Він називає його опудалом, міським лінивцем, бо *«лише думає та вигадує»* [66, s. 106]. І тут ми знаходимо поєднання митця з цими назвами, але водночас — і в цьому відмінність від дуже подібної сцени в гуртожитку Аннабель — і зітхання художника над нездатністю нетворчої людини зрозуміти *«муки дурня й опудала»* [66, s. 108]. У цій сцені можна продемонструвати негативне сприйняття та оцінку інтелектуально-художньої діяльності, виражене зневажливим «лише». Водночас помітно, що герої Татарки божевільні, зовні богеми, але в душі справді страждають, на чому і зосереджений увесь текст. На відміну від трактування цієї теми Гронським у романі «Пророцтво доктора Станковського» («*Proroctvo doktora Stankovského*») (1930), у діях персонажів Татарки можна побачити суттєву заангажованість.

З наведених цитат, які демонструють переживання художнього натхнення, видно, що саме творчість персонажів подано лише описово ніби крізь туман, крізь який оповідач, у ролі стороннього спостерігача, а не актор сюжету, намагається вловити те, що відбувається на сцені. Оповідач стоїть поза розповіддю. Він представляє героїв через їх душу, через думки, мрії, фантазування, низку асоціацій: *«випадковою послідовністю, якщо якась*

послідовність таїлась в пам'яті, він опинився в підсвідомій місцевості. Як босий хлопець, зайшов за гору, другий, третій, зацікавлений краєвидом за хвилястим обрієм» [67, s. 88, 89]. Як оповідач від третьої особи він не може повністю проникнути в душу персонажа, тобто навіть у процес художньої творчості. Наприклад, творчий процес Угра описує так: «малював, накидав фарби, дві, три. Має бути всього три кольори. То буде флористка, так і так. Випрямився на ліжку. З пристрасстю почав створювати її в цих трьох кольорах і просторі. Увесь його палкий процес можна було б назвати спрощенням» [67, s. 88]. Таким чином, наратор описує те, що бачить ззовні, тому, на нашу думку, автентичність занурення в натхненно-творчий процес може бути виражена лише через їхню форму оповіді.

Як ми вже зазначали, Татарка розуміє мистецтво як створення нового світу. Найкращим прикладом є епізод прогулянки Трістана й Анабелли на позичених упряжках і конях. Усе це описується в дусі фантазії як творення власної реальності, протилежної навколишньому світу: «*«радісний Трістан випередив всемогутнього, як все з його задумом здійснилося (...)*

тільки тепер світ почав виблискувати від їхньої уяви (...) є чудові галявини, де ростуть дерева, імпровізовані кущі, все їм на радість. Їм було легко створити навіть сидіння» [67, s. 55]. Власними уявленнями та фантазуванням Трістан висуває себе на роль чудотворця, творця повсякденності, таким чином Трістанове «створення нового світу» відповідає «творчому» розумінню Татаркою людської, духовної (творчої) діяльності. Прогулянка, таким чином, є уособленням поглядів Татарки на культуру, на сприйняття творчої діяльності як протилежності природі й життю. На думку автора, світ не створений остаточно, а твориться кожним із нас: «*В людині та навколо неї відбувається постійне творення душею, який накладає сенс на теперішні події» [57, s. 31].* Кожна людина навіть у звичайному житті має бути «*творцем, постійним, повсякденним творцем» [57, s. 30]* Витвір душі (як протилежність природі) для Татарки правдивіша, автентичніша за природу, тому що природа і природність у його розумінні хаотична,

нелогічна, це заперечення причинності та сенсу. З цієї причини праця, як протилежність анархії та хаосу, повинна бути *«виправленням, корекцією і довершенням природи»* [57, s. 31]. Таким чином, поет силою своєї уяви відкриває нову сторону дійсності, яку хоче додати до реальності і тим самим її завершити. Лише людина своїм творчим втручанням надає сенсу дійсності, адже твір мистецтва є результатом її свідомої духовної діяльності. Однією з таких форм є художня творчість – література, яка є можливістю *«звільнити наше буденне життя від буденності, від душевного автоматизму»* [57, s. 29].

Концепція літератури, яка повинна бути *«створена штучно, штучними формальними засобами, тобто як протилежність життю»* [57, s. 29], також переноситься на текст «Панни Чарівниці». Прикладом є картина Трістана – пейзаж, який він сам і його друзі назвали *«штучним простором, суто штучним»* [67, s. 92]. Крім того, натхнення Трістана неквапливе, кероване розумом, що виглядає дещо парадоксально порівняно з безцільним блуканням містом і таким собі випадковим пошуком і знаходженням натхнення. Але створений краєвид — це вже не витвір випадковості, це вивірене розумом творіння, це майстерня *«з'ясування відношень далеких речей»* [67, s. 94], що відповідає думці Татарки про те, що артефакт — це щось штучне. , це не частина життя, а його протилежність. Це висвітлює різницю між натхненням і самою роботою. Натхнення може походити від реальності, а також може бути випадковим витвором, але артефакт вже має бути перетворенням реальності в «реальність» твору мистецтва. З цих міркувань всю прогулянку можна інтерпретувати як витвір мистецтва в душі, як її розуміє автор і як виражається через персонажів.

Однак тут має місце парадоксальне явище. З одного боку — штучність у сенсі лабораторності, точності, холодної методичності, з іншого — штучність у сенсі функціональності, вміння розкрити принципи «побудови» твору. У тексті простежується повторюване прагнення персонажів-митців до точності: *«На гуртку заборонялося говорити із захопленням. Інакшість мала ховатися*

за точністю» [67, s. 92], що простежується у прикметниках на кшталт «точний алхімік» [67, s. 94] або «холодно-методичні руки» [67, s. 94]. Однак потреба в точності постійно вступає в протиріччя з вимогою сенсу, який персонажі герої намагаються "нав'язати" своїм творам мистецтва: *«штучний простір, абсолютно штучний (...) але його зміст, ніколи не матиме свого сенсу, як би ви не хотіли»* [66, s. 85].

З огляду на реальну основу новели Татарки, стає очевидним, що головні герої «Панни Чарівниці» мали свої прообрази в конкретних представниках словацького надреалізму. Незважаючи на багато відмінностей, можна сказати, що словацький надреалізм також базувався на ідейній основі сюрреалізму, основною ідеєю якого був психічний автоматизм, створення нової поетичної образності на основі злиття далеких смислів і змістовній ізоляції слів, що викликає штучність у розумінні лабораторної, холодної точності. Проте з огляду на вимогливість Татарки до твору як до *«поетично оживленої реальності»* [57, s. 59] виникає думка, що причиною іронічного дистанціювання автора від вчинків героїв є внутрішня незгода з сюрреалістичними вимогами до поезії. Для Татарки твір має бути «полюдьски переконливим» [57, s. 69], чого герої новели, здається, не можуть досягти. Досить ще раз згадати їхнє постійне прагнення надати своїм творам іншого змісту (Трістан, Орест Внук та інші).

Ще однією причиною іронічної дистанції Татарки може бути зосередженість сюрреалістів на глибинних сферах людської психіки — на пошуках нових джерел ліризму в царині мрій, підсвідомості, переоцінки фантазії, навіювання, образності. *«Втеча в уявне, фантастичне — це лише втеча»* [57, s. 83], яку Татарка конкретизує в тексті новели як втечу від «серйозності» (абсурду) дійсності у фантастичний світ поезії.

Війна є тлом у тексті, або те, що ми називаємо серйозною навколишньою реальністю. На перший погляд може здатися, що весь роман відбувається у вигаданому світі, відірваному від реальності, замкненому в межах двору Каданцова. Це не так, адже «зовнішній світ» (батьки Анабели, потяги, що не

ходять), також проникає у світ митців, але послаблення контакту між реальністю і сюжетом призводить до сприйняття мистецтва як протилежності реальності. Однак автор хотів не відокремити літературний текст від реальності, а вказати на його унікальність.

Проте війна в цьому романі не має конкретної історичної атрибутики. Він представляє загальний світ жаху, страх, моторошність. Наголос на антивоєнній тематиці, використаний у новелі «Панна Чарівниця», більше пов'язаний із пізнішими ідеологічними вимогами до художнього твору.

На думку Татарки, художня творчість має бути тим інтенсивнішою, чим більш хитким стає становище людини у світі. Чим більше людина *«знає загрози непевності зовнішнього світу, охоплена загостреним почуттям трагічного переживання, заглядає всередину себе, вимикає свої творчі здібності (...), тим сумнівішим є її спокій у світу, тим більше вона повинна виснажувати свої духовні здібності»* [49, s. 45].

У цьому контексті необхідно знову повернутися до питання про те, хто насправді дурень. Абсурдна реальність чи митці, які від неї тікають? Ця втеча набуває форми вже неодноразово згадуваної втечі у сон, що відповідає повторюваному питанню *«а що по той бік було правдою?»* [66, s. 23], тобто повторюваним пошуком відповіді на питання, що правдивіше - сон чи реальність. У дусі такої інтерпретації навіть митці, яких вважають дурнями, стають викривачами брехні. Маска божевільного дозволяє їм підставляти криве дзеркало під божевілля часу. Це надає митцям-дурням Татарки нового вигляду — розумного дурня. Їх художня творчість постає як потреба катарсису [41].

Інша можлива реакція на прикрість, нікчемність, ізольованість людини - це туга за іншою людиною. У новелі «Панна Чарівниця» на перший погляд може здатися, що потреба в іншій людині набуває форми кохання, але це не так. Хоча всі учасники гуртка жадають Анабеллу, ревнують один одного, але це не справжнє кохання.

Анабелла *«розуміла, що поети живуть неспокійністю, їм не дуже потрібне віддане кохання»* [67, s. 118], тому вона *«протягає кожному руку допомоги, щоб розвивали свої таланти»* [67, s. 61]; *«шепочучи їм заклинання: діяльність (...) приходить до нас, щоб створити новий світ поезії, нову епоху»* [67, с. 69]. Анабелла з самого початку ставить себе в роль жінки-натхненниці, музи: *«з нею можна вловити речі, що в них є чудесне, неймовірне»* [67, с. 23], останнім вчинком якої є роздача власних посмертних масок, щоб спричинити *«прекрасний тиждень»*, який живить душу митця. Таким чином Анабелла стає засобом побудови *«нового світу поезії»*, заселення *«нового простору, спустошеного міста»*.

Для першої версії новели *«Панна Чарівниця»* характерна більш різка, експресивна лексика, яка в пом'якшеній формі другої версії вже не звучить так іронічно. Наведемо кілька прикладів, пов'язаних із діяльністю Анабелли в середовищі братиславської богемі: *«Я дозволив їй спати, нехай прикидається»* [66, s. 20]; *«грає гувемантку талантів»* [66, s. 46, 47]; *«у цьому великому місті вона мала стати великою актрисою»* [67, s. 64]; *«Анабелла після балу прибрала маску і відіслала її своєму ревнивому коханцеві»* [67, s. 98]. Такі слова, як *прикидатися*, *гра*, *актриса* та *маска*, вказують на те, що роль Анабелли як натхненниці була лише зіграна, удавана, а її перебування серед молоді богемі називають балом [67, s. 108].

Подібним прикладом є *«нічогонероблення»* Каданца, що вважається зразком, гідним наслідування, а також художня творчість самих персонажів, яка набуває нового характеру у світлі *«вдавання»* Анабелли.

Художнє створення персонажів можна порівняти з грою (частотність дієслова *«грати»*). Однак слід також зазначити, що творчість як гра має в цьому тексті два значення. З одного боку, це гра в сенсі грайливості: *«це лише витончена гра»* [66, s. 54], якою головні герої певний час розважаються. Але з іншого боку гра набуває ще й характеру маски — тобто чогось зіграного, фальшивого, удаваного, як протилежність справжньому, існуючому, автентичному. Функція маски — втрата або приховування своєї ідентичності,

[4, s. 24] що набуває різних форм у зв'язку з художнім створенням персонажів.

Один із них — свідоме викликання сновидно-натхненних станів. У зв'язку з цим вся художня діяльність героїв зводиться до необхідності приголомшувати оточуючих, що передбачає і водночас принижує їхню діяльність до позиції втечі від нудьги, необхідності безперервного пошуку *«нових можливостей захоплення»* [66, s. 53]. Друга функція маски — наслідування іноземного зразка. Якщо раз розглянути реальну основу новели, то це буде чеський сюрреалізм — названий у новелі золотим віком поезії. Творінню, задуманому як обігрування чогось, відповідає часте вживання таких слів, як спроба, прикидатися, а також дії персонажів у межах визначеної ритуальної поведінки.

Таким чином, до характеристики митця як (мудрого) дурня, богеми, митця, що переживає творчий захват, додається образ удаваного митця — художника в масці. Водночас це зводить нанівець усі попередні визначення, особливо образ митця, який переживає творче шаленство, адже неможливо бути одночасно справжнім митцем і митцем у масці. Маска розкриває фальшивість, несправжність характерів, над якими можна кепкувати, що повертає нас до джерел іронії.

Найбільш очевидними місцями, де використовується іронія, є ті, де митців прямо називають дурнями, клоунами: *«Трістан, смішний клоун»* [67, s. 48]; *«своїм одягом він хотів нагадувати когось на киталт артиста, з ексцентричним смаком франта, поведінкою байдужого, децю зухвалого нероби (...) він педствляв людину, яка не могла навіть сприймати себе серйозно»* [67, s. 64], і це не погляд стороннього спостерігача, а (авторська) точка зору оповідача.

Іншою причиною може бути саме герметична замкнутість богемного кола від світу, адже поети здатні *«жити по-людськи навіть у нелюдських умовах»*, що саме по собі створює невідповідність між реальністю війни та прекрасним, гармонійним світом групи: *«чим була його яскрава діяльність із*

пензлем у руці (...) порівняно зі смертю?» [67, s. 31]. Усвідомлення абсурдності дійсності вказує на безглуздість вчинків героїв, що може бути причиною опису творчої діяльності героїв крізь своєрідний туман, ніби стороннім спостерігачем. Йдеться також про неможливість задовольнитися власним світом - світом, який ігнорує зовнішню реальність. На думку Татарки, метою художньої творчості є активізація людських здібностей, яка випливає з усвідомлення того, що людина може знайти задоволення лише у власній творчості, але новела «Панна Чарівниця» свідчить про те, що автор не задоволений навіть власним світом, в якому він замикається.

На думку Валера Мікули, прагнення Татарки «*звільнити наше повсякденне життя від буденності*» є суто романтичною потребою зупинити політичний час [62, s. 77]. Хоча ці слова стосуються часів нормалізації, але можна провести аналогію і з воєнними роками, коли автор намагався зупинити політичний час за допомогою закритого божественного світу та мистецької творчості його членів. Дана романтична концепція (за Мікулем, ціннісна, творча) автоматично набуває в даній ситуації іронічного забарвлення, натякаючи на певний скептицизм гірської аудиторії щодо естетичних задумів Татарки [46, s. 52]. Іронія, таким чином, набуває характеру своєрідного песимістичного скептицизму, що є наслідком протиріччя між власними поглядами, можливо, навіть ідеалами, на культуру і мистецтво - та реальністю словацької літератури і культури.

Порівняно з традиційним трактуванням теми митця, яке ми її знаємо, наприклад, з повісті Йозефа Цігера Гронського «Пророцтво доктора Станковського», новела Татарки насправді про митців і мистецтво, оскільки тут художня творчість героїв не затьмарена любовними почуттями чи тим, що ми у творі Гронського назвали життям. Ймовірно, це пов'язано з тим, що власна концепція творчої діяльності Татарка, втілена в його персонажах, зображує художній світ правдивішим за зовнішню реальність. Саме це робить Гронський, коли протиставляє світ мистецтва світу банкіра Едуарда. Мистецький світ Гронського затьмарюється тим, що мистецтво

переплітається з життям і на першому плані стоїть кохання. Татарка зображує світ мистецтва як різкий контраст із життям. Його художній світ більш автентичний, це світ у собі, що підкреслює власну індивідуальність, свою структурну замкненість.

З іншого боку, однак, культурно-творча концепція Татарки, яка набуває програмного характеру, породжує описовість акту художньої творчості окремих героїв. Для Татарки вирішальними є власні переживання та досвід, але, як він сам стверджує, він може інтерналізувати кілька разів переказану історію та прийняти її як свою [43, s. 107]. На думку Людвіка Патери, досвід Татарки - це ширший термін для позначення знання (інтелектуального, чуттєвого, емоційного) [56, s. 35]. Тому, на нашу думку, Татарка також ставить питання про те, чим є людина в цій новелі. У дусі власної програми він створює образ художника. Людина, як більш загальне поняття, тоді накладається на образ митця, ніби форма митця створена з метою більш дидактичного, ілюстративного підходу до висвітлення власних поглядів на сприйняття культури. Тому персонаж Татарки є радше філософською концепцією, ніж епічним конструктором. Надаючи більший акцент програмі, ніж сюжету, спостерігається описовий спосіб зображення творчої діяльності персонажів і того, що, хоча мистецтво і людська творчість мають високу цінність, існує також авторський простір для іронізування над світом, створеним інтелектуальною і творчою діяльністю.

3.2. Домінік Татарка як поет сюжету у збірці «У тривозі пошуку»

1940-ті роки видалися для словацької літератури періодом певної творчої кризи. Шукалися нові засоби вираження і ставилося фундаментальне питання, в якому напрямку повинна розвиватися словацька література. Молоде покоління письменників, до якого належав Домінік Татарка, усвідомлювало, що натуразм як домінуючий художній метод попереднього періоду вичерпався і потрібно шукати інший шлях.

«Поет сюжету», як назвав його Мілан Хамада, належав *«до ізольованих поетів, які подолали панування натуразму»*. [38, s. 154] *«Прозаїк у межах своїх засобів вираження хоче бути сюжетним поетом. Для нього сюжет — це перший і найосновніший поетичний процес. У результаті цього домінуючого зусилля він відмовляється від поетичної манери, нехарактерної для прозового жанру»* [40, s. 62].

Фундаментальний закон творчості Татарки — «*creatio perpetua*», безперервний акт творення. Романи Домініка Татарки заряджені трансцендентальною енергетикою, бо створена ними художня реальність є більш автентичною, аніж реальною. Розповідь часто набуває форми міфу чи притчі, що досягається завдяки творчій уяві. Реальна історія не часто характеризується особливим або надлишковим ліризмом на рівні поетичного лексикону та тропів, але автор намагається поетично побудувати тему за допомогою великої метафори (це ми бачимо в новелі **«Людина на відстані»** («*Človek na diaľku*»), яка містить велику кількість метафор: *«...він був готовий вилити на неї потік палких слів..., ... розслабив тіло від напруги..., ...розум затопило гуркотом кришталевого потоку..., ...жінка розплакалась...»*, таким чином реальна історію перетворюється в автономну структуру [26, s. 188]

Домінік Татарка вивів прозу з гармонійної позачасовості прозових міфів натуразму й наділив свого героя розвиненою когнітивною системою. Особистість у новелах Татарки – це тривожна людина, яка сприймає власне існування як проблему. Криза ідентичності описує характер більшості героїв Татарки. Герой воює сам із собою. Типологічно постать Домініка Татарки можна було б охарактеризувати як інтелектуала з прихованими донжуанськими манерами, який намагається вирішити власну кризу ідентичності шляхом раціонального аналізу. Результатом цієї боротьби між розумною і тілесною складовими в людині є змирення з раціональністю й усвідомлення абсурду [31].

Базою для розуміння творчості Татарки ми вважаємо перші три повісті початку тридцятих років **«Казка про прийдешню весну»** («*Rozprávka o*

prichádzajúcej jari»), «Шляхи» («Cesty»), «Тремтіння душі», («Záchvevy duše») які, порівняно з пізнішими, мають більш особистісний характер, тоді як в інших творах автор розглядає людину з точки зору її відношення до інших людей. *„У цих трьох оповіданнях, написаних під час навчання в гімназії, Татарка відрізняється від панівної ліричної прози тим, що, на відміну від панівного в ній імпресіонізму, в його новелах застосований експресіонізм, правда без рефлексивно-образного процесу“* [26, s. 191].

У новелі **«Казка про прийдешню весну»** автор зобразив історію людини, яка шукала відповіді на основні екзистенційні питання, намагалася охопити своїм розумом увесь всесвіт, але не могла вийти за межі власної душі. Вісімнадцятирічний Домінік Татарка, написавши цю новелу, як завдання зі словацької, відчував почуття максимальної напруги, що передує вибуху, творчому вибуху, який він описував так: *„обертався у колесі своїх думок, яке з'являлось завдяки шаленій роботі хворого мозку. Вони були цілим космосом, яким він уже не міг керувати в божевільному русі“* [65, s. 8]. У цій новелі автор описав кругообіг часу, який неможливо зупинити нічим. Навіть назва твору віщує, що з приходом весни починається щось нове (*«Та весна сіяла велику жагу, щоб земля родила»*) (*«Tá jar síjala do zeme veľkú vášeň plodit'»*), а те старе доживає і вмирає. Так було і з головним героєм, який *«помер вранці, а мертві очі залишилися спостерігати за маленьким віконцем, за яким меланхолійно стукотів дощ»* [65, s. 9].

Вирішальною для розуміння концепції творчості Татарки є одна з ключових новел, новела **«Тремтіння душі»**. У романі автор використовує мотиви сну, смерті, символіку кольорів, а також інтригуючу побудову сюжету. Автор скомпонував сюжет так, щоб у ньому акумулювалися сенси і зникла межа між мрією та реальністю. Смерть у цьому випадку є відображенням свободи. Завдяки тому, що головний герой намагався пережити свою смерть, яка можлива лише уві сні, він усвідомив свою самотність. *«Але він залишився один з відчуттям цілковитої самотності, можливо, навіть у Бога було таке відчуття, коли він ширяв над безоднями*

темряви, тому що він мав створити світ для того, щоб не бути самотнім» [65, s. 21]. У цій історії герой позбавлений сну, живе закритим від зовнішнього світу і мучиться екзистенційними сумнівами, від яких він не може знайти ліків. Герой вирішує налагодити контакт із зовнішнім світом, який допоможе йому відірватися від себе, від своїх думок, при цьому ця зміна приносить певну трансформацію: *«Він піднявся з ліжка і пішов кудись. Він волочився вулицями, бажаючи втекти від самого себе та людських почуттів. Він вбивав у собі кожне людське бажання і сміявся над ним цинічним сміхом»* [65, s. 19]. У цій новелі також помітний мотив вокзалу та смерті під колесами паровозів, автор хотів вказати на те, що людина «під час смерті» навчилася смирення і пробудилось в ній бажання налагодити контакт з іншою людиною: *«... він був смиренний, огидно смиренний, яким може бути тільки найбільш істота в світі, хоча тут не було нічого, що могло б купити його смиренність»* [65, s. 23].

Межа між оповідачем від третьої особи і головним героєм практично відсутня. Привертає увагу й композиція тексту, у якому оповідач, як головний герой, продовжує говорити навіть після символічної смерті юного героя. Наявність цього дуалізму можна побачити і в інших новелах. Оповідач ставить себе в позицію спостерігача, через якого хоче описати світ і водночас встановити стосунки з головним героєм, проникнути в його психіку і тим самим виправдати все своє існування.

Татарка опирався зарахуванню його творчості до екзистенціалізму, оскільки в його текстах ми зустрічаємо не лише класичні категорії екзистенціальної філософії, такі як самотність, тривога та засмученість, на нудгу і сухість людини автор хотів відповісти спрагою, потягом до людини.

У романі **«Людина на відстані»** автор показав, що людина, невідома істота є об'єктом пошуку, у який кидається шукач. Те, що шукаючій особі не вдається знайти іншу (розшукувану) особу, не так вже й важливо. Суть – це процес пошуку, тобто його безкінечність.: *«Невідомому шукачеві Вальдіо маленький чоловічок на деякий час повністю зник»* [26, s. 189].

У новелі «Люди за перегородкою» («*Ludia za priečkou*») автор розмірковує про те, що його інтерес до людей не є інтересом, спрямованим конкретну людину. У цьому випадку на перший план виходить інтерес до людини як до невичерпної істоти.

На початку своєї творчості Татарка створив рефлексивно-образний аналіз кохання як глибоких і незамінних стосунків між двома людьми. Відносини між чоловіком і жінкою набувають духовного виміру, підносячись над будь-якою чуттєвістю, водночас розбурхуються всі людські почуття [26 s. 189 – 190].

Ці стосунки автор зобразив у новелі «У тривозі пошуку», де окреслив почуття Якуба Хорхе до вчительки Марти Ондрачової : «...Я взяв на себе тягар, який вона не могла нести сама, і поніс його дуже далеко. Всі почуття, пристрасті, високі і низькі, спалахнули переді мною, як паща небуття» [65, s. 64]. Цей твір разом із новелою «Запах» («*Pach*») є величезним стрибком, який автор зробив з часу написання перших трьох «новел». У новелі «Запах» найбільш повне розуміння сюжету, розроблене поетичними прийомами. Окремі мотиви розвиваються асоціативно, а тут, як і в поезії, зустрічаємо мотив – рефрен, який є і стрижнем сюжету, і засобом підготовки майбутньої трагедії, хоча невідомо, чи сталося це уві сні, чи наяву. Головний герой зійшов з розуму під впливом пережитого з війни, і запах трупів супроводжував його всюди, навіть у хвилини кохання. Він не міг його позбутися [26, s. 191]. Головний герой важко переносить труднощі, які йому довелося пережити на війні, спогади повертаються до нього у формі сну: «...розплющив очі до сонячного неба, звільнився від влади сну» [65, s. 175] і його психіка пронизана болем, огидою: «...в мене руки по лікті, ноги по коліна в крові, що я свиня, що я ще не вбив себе, що я вже давно не домовилася, щоб мене вбили» [65, s. 170]. Скрізь відчував запах крові, яку він сповна відчув на війні. Навіть коли він купив своїй коханій букет червоних троянд : «У знайомому ароматі троянд він вловив виразний, неприємний запах», запах крові – запах троянд, червоний колір – кров [65, s. 175].

Усі новели Домініка Татарки написані у формі вірша. Деякі мотиви не повторюються лише в одній новелі, як у поезії лише в одному вірші, а переходять з однієї новели в іншу, як у поезії з одного вірша в інший.

У новелі **«Прогулянка під дощем»** («Prechádzka v daždi») ідея світу постає в мотиві «воскової землі» — порожнього бджолиного стільника або в мотиві «пластикової рельєфної карти міста», складеної з порожніх кварталів будинків, де *«на кожному квадраті жила людина, вибухова іскра, зерно в землі»*. З'являється воно й у новелі **«Людина на відстані»**, де в центральному холі пологового будинку, *«нагрітого, як утроба матері»* лежать *«маленькі створіння в малесеньких відсіках, як на суші. У кожного з них над ліжком була табличка з ім'ям, яке їм обрали за збігом обставин»*

У повістях **«У тривозі розшуку»** та **«Люди за перегородкою»** автор використав мотив «величезної порожньої брили» або «коралового скупчення на морському дні », у якому окремі мушлі наповнені життям або глухі порожнечою. Цей мотив у першій новелі вказує на місто, а в другій – на готель. Однак мова йде про ідею світу, в якому анонімні, відчужені люди живуть розділені «тонкими перегородками» [26, s. 192].

Обізнаність Татарки з теорії літератури відбилася і на його інтересі до новели. Цей жанр був придатний для перевірки дієвості сюжетних схем: наскільки можливо *«художньо розв'язати проблему»* в рамках новели. [26, s. 155] Сучасне літературознавство оцінювало творчість Домініка Татарки як один із найкращих творів словацької літератури, як твір, що несе нове бачення людини і світу. Через кілька років сам автор так відгукнувся про збірку: *«Коли в моїй душі сколихнулася зрада, напади фашизму, спалахи жорстокості в людях, я написав збірку новел «В тривозі пошуків»»* [65, s. 194].

3.3. Екзистенційні аспекти творів "Півень в агонії" та "Плетені крісла"

Книга "Розмови без кінця" репрезентує повернення Татарки до літературно-естетичних цінностей і літературно-філософських глибин його ранньої прози (віднесеної до першого етапу творчості). Текстуально це конкретизується відступом сюжету, концептуальним тяжінням до рефлексивно-аналітичного чи рефлексивно-медитативного ядра оповіді, що увиразнюється засобами експресії, які ведуть до ліризму, а також тяжінням до мотивних конфігурацій, які висвітлюють екзистенційні координати основних сюжетних категорій.

Відправною точкою тематичного спрямування автобіографічної прози

[9, s. 46] . "Півень в агонії" можна назвати актуалізацію минулого (воєнного) досвіду людини у просторі повоєнного життя, тоді як опорні стовпи смислового плану новели конкретизуються Татаркою на рівні оцінки цих переживань в емоційній сфері двох персонажів - брата і сестри(Палека та Катаріни). Хоча конкретні мотивації негативного психоемоційного стану персонажа Катаріни Татарка називає зокрема втручанням конкретної історичної події (війни) в індивідуальну долю звичайної людини, водночас через ці позиції він постійно зміщує індивідуальне звернення героїв до надособистісних координат, щоб ствердити одну з можливостей подолання "ран долі" та екзистенційного паралічу "повоєнної людини" - "вимогу" загальнолюдської солідарності. Однак цей результат потребує власної підготовки, яка включає задуманий елемент в образ подальшого виживання людини як безумовну необхідність. Отже, щоб розв'язка новели справила враження, шлях до неї не може вести нізвідки, окрім найскладніших і нестерпних життєвих обставин. Таким чином, Д. Татарка, виводить образ Катаріни на дно людського буття, пропускаючи її через межову ситуацію в місця, звідки будь-яка форма життєвого позитиву виявляється недоступною, а можливість повернення до повноцінного життя в цих місцях з'являється лише

у вигляді необхідної допомоги іншого.Д. Татарка пояснює це тим, що ця допомога іншого не жадана; Палько мусить «пробиватися» до Катерини крізь товстий шар негативного стану Катерини, який вириває її з природного потоку життя, замикає та ізолює від світу в її приватному, статичному та страждальному світі. Таким чином, моделюючи екзистенційну кризу Катерини, Татарка має на увазі не лише "знищення людини" її теперішнім та майбутнім буттям, але паралельно з цим відбувається процес формування ціннісного привілею необхідності зусиль іншого для стабілізації індивіда в стерпних сферах існування. Якщо присутність Катерини наповнена незмінним минулим, вага якого її паралізує, то її "повернення до життя" і, водночас, перспектива та якість подальшого руху зумовлені неминучою участю брата Палека. Татарка ще більше абсолютизує виняткове становище Палека, розмістивши поряд з ним мотив "загубленого Бога" : «Можливо, колись і було добре, коли людина вірила, що десь там, нагорі, у неї є турботливий опікун чи праведний мірошник. Але немає, нікого такого в людини немає. Після першої світової війни, після Другої світової війни, він зовсім перестав у це вірити» [68, s. 172].

У контексті попередньої творчості Татарки це суттєвий елемент стратегії зображення персонажів. Якщо в перших новелах, за словами Володимира Петрика, «інша людина здавалася Татарці недосяжною, непроникною, (...) десь за перегородкою, яку неможливо прибрати» [50, s. 3], то в новелах з кінця п'ятдесятих років Татарка починає зображувати персонажів у позитивних стосунках, не порушуючи при цьому екзистенціальних координат своєї прози. Якщо в ранній прозі екзистенційні проблеми персонажів були прив'язані до онтологічних сфер і текстуально більш рельєфно розташовані у сфері соціальних можливостей і меж людини, то пізніше екзистенційні проблеми героїв висвітлюються передусім зовнішніми аспектами і, таким чином, здебільшого мають свою безпосередню історико-соціальну конкретизацію. У цьому контексті Палько зазначає: *"У світі достатньо неминучих страждань. Людина страждає достатньо за те, за що вона не*

відповідає, чого не має і ніколи не матиме у своїй владі" [65, s. 172]. Таким чином, моделювання стосунків між братом і сестрою передбачає причинно-наслідковий зв'язок із зовнішньою ситуацією, яка виходить за межі цих стосунків, але водночас насичує їх проблемами і тим самим нав'язує обом персонажам їх початкову позицію. Водночас, стосунки між братом і сестрою повинні бути вираженням людського заперечення того, що представляє дана історико-соціальна ситуація (нелюдськість війни).

Найважливішим екзистенційним моментом новели можна вважати ситуацію, змодельовану співіснуванням мотивів життєвої безпеки, стабільності та чистоти (мотивів взаємозв'язку матері та сина, людяності та невинності) та мотивів, які їм протилежні. Катерина втрачає сина, тому що покладається на універсальну силу людяності і впливаючий з неї принцип недоторканності невинних. Таким чином, її провина (але не відповідальність) відображає «зламану людяність», загальну дегуманізацію стосунків між людьми, одночасно втручаючись і руйнуючи елементарні константи життя. Катерина перестає спілкуватися, перестає виконувати свою роль матері по відношенню до іншої дитини, адже саме наполягаючи на принципах материнства вона стала винною в смерті сина Мілка. Однак, показово, що початковою характеристикою персонажа Катерини Татарка зазначає покірність повноцінному життю і пустопорожньому існуванню, тоді як подальший розвиток сюжету постійно передбачає творче подолання окреслених рамок. Зображення співіснування персонажів у позитивних стосунках у такий спосіб не є метою Татарка, а лише засобом формулювання ще однієї семантичної константи, яка "мешкає" у фундаментальних позиціях концепції персонажів і становить одне з ядер пізнішої антропологічно-конотативної основи автора - співчуття: *«Вони почнуть виходити з темряви, в яку поринули. Довго страждали, не знаючи один одного, довго намащували, губилися, були взаємно недоступні, але тепер торкаються один одного сміливіше, думкою, уявою. Вони дивляться один на одного з співчуттям: так,*

це я і це ти, це ми, які все це пережили. І вони починають виринати, виходити з темряви, в якій зустрілися» [65, s. 167].

У вказаних контекстах співчуття можна розглядати в зазначеному контексті як поетологічну стабілізацію, або поетичне врівноваження порушених міжособистісних стосунків. Однак у позиції смислової константи передбачається її прив'язка до конкретної сфери індивідуального досвіду та соціальної функції. Не дивно, що мотив співчуття Татарка оцінює в «пробудженні» життєдіяльності Катерини, що супроводжується і водночас посилюється можливістю спілкуватися, говорити і бути почутою: *«Нарешті, сестра до нього горнеться (...) Хтось залишається з нею на життя і смерть. Щось бере її в руки, піднімає і приводить в рух. . (...) Це те, що повертає їх до життя: Надія. І співчуття. Сестра живе тим співчуттям до брата, поки нарешті не заговорить до нього (...) А ти, Палько, мене слухаєш? – Слухаю, Катрусю. Я з тобою» [65, s. 167].* У цьому контексті «покращення» стану Катерини пов'язане з можливістю розмовляти, що в даному випадку означає можливість поділитися, а отже, частково скинути, змістити, але найголовніше - полегшити тягар її індивідуальної долі. Таким чином Татарка ототожнює реабілітацію людини як особистості з основною передумовою реалізації стосунків між людьми – її здатністю розуміти і бути зрозумілою.

У ретроспективі принцип розуміння та емпатії розгортається другорядно впродовж новели (переважно через наративну компетентність Палека, який, звертаючись до Катерини, проникає в психодуховну та емоційну сфери цієї героїні, тоді як він саме в їхньому найменуванні прихований вияв глибокого розуміння Палека)⁴⁷, але лише наприкінці новели воно перетворюється на екзистенціальну константу, оскільки автор «обґрунтовує» цей принцип, насамперед спрямований на вираження інтимності стосунків лише двох персонажів, також онтологічно: *«Ну коли хтось нічим не керується і ні для кого нічого не означає, то його вже немає, він зникає? – Не зникає. Немає такої людини! Кожна людина для когось щось значить (...) Кожна людина*

подобається двом-трьом людям. І цього досить. Катеринко, мені достатньо того, що ми тут удвох, ось так разом» [65, s. 169], торкаючись, таким чином, більш універсальних питань причини, сенсу і значення людського існування. Потенціал інтимних стосунків між братом і сестрою дозволяє Татарці відкрити низку екзистенційних проблем і тем, початкова «складність» яких поступово долається звичайним людським розумінням. Схожу думку висловлює Володимир Петрик: «Сестра, паралізована головним чином усвідомленням того, що вона сама винна в смерті сина, поступово знаходить розраду в обіймах брата (...) Водночас брат робить не переконує сестру раціональними аргументами, для неї вирішальним є – і на цьому наголошує Татарка – фізична близькість і душевна спорідненість; тобто щось реальне й ірраціональне водночас. Це інтимні й водночас чисті стосунки (...) Чуйне ставлення брата зцілило Катарину; в цьому, можливо, і є сенс новели» [50, s.4].

Тут звернемо увагу на один момент з висловлювання Петрика: *«брат не переконує сестру раціональними аргументами»*. Доповнимо це формулюванням Валери Мікули: Татарка *«описує непереборний біль матері, екзистенційний біль, який не може заспокоїти жодне філософське чи ідеологічне пояснення сенсу цієї смерті» [44, s. 34].* В обох випадках це важливе відкриття, оскільки воно фіксує тематично-мотивний “modus operandi” Татарки поза межами раціональних структур, філософських моделей та ідеологічних платформ. Таким чином, течія суб’єкта з його тематично-мотивним наголосом у принципі розуміння й солідарності, не визначається абстрактною філософською тезою; її вираження резонує з глибинними, дораціональними імпульсами, що вказують на архетипне джерело (на що вказує використання елементів народної словесності). Тому не варто нав’язувати цьому руху філософське підґрунтя, як це робить, наприклад, Марцела Антошова: *“інша особа представляє (...) необхідність виживання, наповнення життя, його вдосконалення, тому що ми є сенсами один одного. Ця філософія, викладена у творі, знаходиться на етапі -*

"можливо, все, окрім любові і співчуття, є жахливою нісенітницею..." - настільки близьку до філософії Дж. Марселя: "По-справжньому бути - це бути разом з якимось "Ти" на первинній основі любові" [2, s. 106]. Мотив наближення людини до людини та взаєморозуміння не розгортається на рівні філософської проекції та аргументації, яка б мала очевидного денотативного партнера. Скоріше йдеться про те, що Татарка оминає філософські формули, щоб підкреслити сутнісну, первісну природу людини (її можливості щодо іншої людини), а не ідею як результат логічно й прагматично заданої раціональної конструкції. Тим самим Д. Татарка виключає не тільки ідеологічну настанову, але й філософський «схематизм» і релятивізм зі сфери вчинків, мислення і почуттів своїх персонажів, поглиблюючи і й оцінюючи її з точки зору природного наміру людини по відношенню до людини [48, s.22]. Тому образ Татарки не є результатом моральної чи етичної сентенції, він знаходиться у просторі, з якого мали б випливати потенційні настанови, такі необхідні після війни. Відношення Д. Татарки до наративу, теми, проблеми та персонажів є неопосередкованим, воно не проходить через якийсь філософський чи світоглядний вибір, ця проза не прагне бути "прив'язаною" до якоїсь політичної чи філософської позиції, навпаки, це вдала спроба "очищення" прози (її тематичного, оповідного, виражального плану) та авторського прозового жесту; на думку Гуссерля, це "повернення до самих речей", тобто не вкладанням, а віднайденням природної сутності та вигляду людини для людини на основі спорідненості (яка вторинно виражена зв'язком брата і сестри). Таким чином, тема новели "Півень в агонії" шукає свою загальну правомірність і (можливо, навіть міфічну) обґрунтованість поза межами конкретних, історично обумовлених філософських "істин".

Отже, центральною проблемою мистецького задуму Д. Татарки початку 1940-х років є не аналіз екзистенційної самотності, а дослідження можливостей її подолання; тобто сутнісну проблему стосунків між людиною як платформу для скасування хаотичної, загрозливої для людини неорганізованості та абсурдності подій. Базове становище персонажів Д.

Татарки 1940-х років вже доречно трактував Володимир Петрик, нагадаємо його слова ще раз: *"У кожному з романів Д. Татарки ми стикаємося з думкою про те, що люди взаємно недоступні, непроникні. І все ж, герой Татарка не бажає нічого більшого, ніж взаємної симпатії, занурення у світ іншої людини. У Д. Татарки людина має "страшенну жагу" до людини, вона проникає в чуже життя, у своїх муках людина шукає людину. Протиріччя між бажанням проникнути в іншу людину і неможливістю реалізувати це бажання - фундаментальна суперечність у творчості Татарки"* [50,s.112].

Персонаж Д. Татарки гостро потребує іншого персонажа, потребує знати, сприйняти і пізнати іншого персонажа, потребує бути частиною простору іншої людини, але при цьому Татарка не дає персонажам потребувати один одного; застосовує цю категорію лише до одного з персонажів, а іншого (необхідного) персонажа моделює як абсолютно байдужого, недоступного, незрозумілого, чужого, тобто, зрештою, як такого, що суперечить намірам головного героя.

ВИСНОВКИ

Екзистенціалізм у словацькій літературі розвився у 1940-х роках. Війна похитнула традиційні цінності та визначеність людей, що є джерелом почуття страху, відчаю та безнадії. Представники течії якраз і зосереджують свою увагу на *існуванні* людини, що є емпіричною особистістю, вилученою з будь-яких систем (релігійних, політичних, соціальних). Саме існування людини «наодинці» з буттям і є, на думку екзистенціалістів, єдиною достовірною реальністю. Світ же вони розуміють як дещо вороже особистості, сприймають його як хаотичний, дисгармонійний, абсурдний. Процеси, що відбуваються в цьому світі, повному внутрішніх суперечностей, позбавлені закономірностей, логічного зв'язку, часової послідовності. Особистість має в екзистенціалістів протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому «іншому». Адже всі вони нав'язують особистості свою волю, мораль, свої інтереси й ідеали.

Свої твори автори друкували в журналах та часописах, а саме «Правда», тижневик «Нове слово», «Течії». Творчі, професійні питання відносно спокійніше обговорювалися на сторінках тижневиків «Культурне життя» (головний редактор М. Хорват) і «Елан», а також традиційного журналу «Словацькі погляди».

У першому розділі ми також дослідили творчий шлях словацького письменника, комуніста і дисидента, есеїста і перекладача – Домініка Татарки, який за часів Чехословаччини зробив свій внесок у розвиток словацької літератури. Його твори пронизані переживаннями, він писав про те, що бачив, чув. У 1976 р., Домінік Татарка став одним із підписантів Хартії 77. Одним з перших словаків приєднався до невеликої групи підписантів того часу.

Після закінчення Другої світової війни він працював редактором і брав участь у таких періодичних виданнях, як «Правда» або «Праця», а також керував культурною секцією журналу «Народне відродження». Свою

схильність до соціалістичного реалізму Д. Татарка висловив в романі "Парафіяльна республіка".

Жахи війни привернули увагу конкретної людини до своєї нікчемності, безглуздості, закоріненості та абсурдності свого існування. У нашій праці ми спробували коротко вказати на зв'язок між екзистенціалізмом та життям і творчістю Домініка Татарки. Зв'язок Татарки з екзистенціалістською філософією вже давно стверджується як факт сьогоденною літературознавчою наукою.

Екзистенціалізм – це філософське мислення, яке органічно відбилося в літературі. Та характеризувало період, в якому жило і дозрівало покоління після Другої світової війни. До цього покоління належав і Домінік Татарка. Покоління екзистенціалізму під впливом того, що пережило травму Другої світової війни, відзначалося відчуттям відчуженості та абсурдності життя. Основна теза екзистенціалізму полягає в тому, що людина – це істота, яка постійно формується.

Проаналізувавши роман « Парафіяльна республіка», ми змогли виділити три групи людей, які відповідають мотивам екзистенціалізму:

1. Необмежені ніким і нічим (Лучка).
2. Вільна людина, яка страждає від певного виду нечесності, і щоб не піддатися бруду і вторгненню системи, усамітнюється (Т. Менкіна)
3. Особи, які, незважаючи на те, що сприймають соціальну систему як некоректну, повністю придушують свою автентичність і дозволяють маніпулювати собою (Ф. Лашут, Й. Менкіна та директор школи).

Ще однією проблемою, що впливає з роману і, по суті, пов'язаною з проблематикою екзистенціалізму, є питання міжособистісних відносин. Воно проявляється як у відносинах між чоловіком та жінкою, так і між Менкіною та матір'ю.

Ще одним фактом, пов'язаним з філософією екзистенціалізму, є феномен смерті. У романі головний герой, Менкіна, фантазує про смерть.

Проаналізувавши роман, ми дійшли висновку, що в ньому є певні риси автобіографічності. А саме те, що деяких персонажів автор змалював із свого життя:

- мати автора представлена у творі як мама персонажа;
- дядько Томаша Менкіна;
- дівчина Йозефіна – це подруга дитинства автора.

Отже, роман «Парафіяльна республіка» має чіткі риси екзистенціалізму. Вищу життєву цінність представники екзистенціалістського напрямку вбачають у свободі особистості. Існування людини тлумачиться ними як драма свободи. У романі наявні почуття трагічності, огиди, самотності, страху, задухи до нескінченного, але нездійсненого бажання в складності буття наблизитися до людини – усе це підкреслює наявність екзистенціалізму у творі.

Стосовно ранньої прозової творчості Д.Татарки ми відзначили абсолютну відірваність головних героїв від соціуму, через яку Татарка натякає на абсурдність подій та осіб. Збірка “У тривозі пошуку” містить екзистенціальні питання: самотність, онтологічна самотність людини, недовіра, що виникає внаслідок загрози від іншої людини, тривога. Саме екзистенційна травма самого автора та його персонажів є першою характеристикою особистісного плану новел Д. Татарки, що зумовлює залучення творчості Татарки до обговорення екзистенційних аспектів людського буття.

На початку розділу ми зазначали: так само, як і в усіх новелах збірки "У тривозі пошуку", головна героїня за дуже короткий час вступає у стосунки з іншим персонажем, через які природа її індивідуального буття набуває значущості. Отже, центральною проблемою мистецького задуму Татарки початку 1940-х років є не аналіз екзистенційної самотності, а дослідження можливостей її подолання; тобто сутнісну проблему стосунків між людиною як платформу для скасування хаотичної, загрозливої для людини неорганізованості та абсурдності подій. Таким чином, для того, щоб стосунки

між людьми дійсно стали домінуючою і серйозною проблемою, Д. Татарці, як не парадоксально, необхідно постійно поляризувати героїв, сприймати їх окремо, але водночас знайти достатньо сильну мотивацію, щоб звести їх у стосунки. Д. Татарка шукає фундамент, який міг би нерозривно зв'язати поляризовані образи таким чином, щоб, не порушити їх проблемну початкову поляризацію. Ця основа міститься в принципі постійної потреби іншого, що особливо важливо на аксіологічному рівні: потреба за своєю природою завжди орієнтована на позитивні цінності, що виражають визначеність життя. Водночас, оскільки це необхідність, вона вказує на їх відсутність, а отже, орієнтація на невиконані визначеності являє собою стан незахищеності. І знову ж таки: за природою людини стан невизначеності природно, якимось інстинктивно, автоматично, вирішується пошуком визначеностей, тобто осмисленням іншого і його світу в перспективі усвідомлення сенсу, смислу і цінності власного існування. Це перший пункт, яким Татарка коригує екзистенціальні інтенції 1940-х років.

З цим пов'язаний ще один момент: суттєвим показником автономності поетики Д. Татарки (порівняно з поетикою французьких авторів) є вибір ним особистої перспективи. Пам'ятаємо: персонаж Д. Татарки гостро потребує іншого персонажа, потребує знати, сприйняти і пізнати іншого персонажа, потребує бути частиною простору іншої людини, але при цьому Татарка не дає персонажам потребувати один одного; застосовує цю категорію лише до одного з персонажів, а іншого (необхідного) персонажа моделює як абсолютно байдужого, недоступного, незрозумілого, чужого, тобто, зрештою, як такого, що суперечить намірам головного героя. Тут важливо усвідомити, що герой-«противник» не «чинить опір» намірам головного героя свідомо, якимись цілеспрямованими діями, в цьому «опорі» немає ні особистої антипатії, ні ненависті, ні будь-якої іншої особистої чи соціальної причини. Іван Янкович стверджує, що "опір" персонажа природний, безпідставний, він живиться лише тим, що герой є таким, яким він є; як обмежена істота [50]. Головний герой Д.Татарки спочатку бачить у іншому персонажі свою

абсолютну незалежність від іншої людини (самої себе), а корелятами цієї незалежності для Татарки є поняття відокремлення, автономії, замкнутості чи самостійності.

Екзистенційна риторика Татарка побудована на протилежному полюсі екзистенціалістської ноетики. У цій перебудові особливо змінюється уявлення про автентичний та неавтентичний спосіб людського буття. Персонажі Ж.-П. Сартра та А. Камю проходять через межову ситуацію і виражають свої автентичні позиції існування через абсурд, самотність, байдужість і недовіру до інших. Навпаки, прозріння саме цих позицій (абсурдність, недоступність і байдужість інших, загроза людині з боку людської недовіри, самотність) занурює героя Д.Татарки в лімінальну ситуацію, в якій він відкриває автентичні позиції людського буття в перспективі прагнення до іншого. Таким чином, головні герої Татарки усвідомлюють, що існування людини у світі позначене межами, які є наслідком міжособистісної дезорієнтації людини (у цьому контексті *"відчуття загальної загрози людині людиною"* - це відчуття загальної взаємної недовіри, *"що впливає насамперед із взаємного нерозуміння"* [42, s.16]. Але оскільки самотність, чужість, відчуженість і нікчемність героїв Татарки пов'язані з недоступністю інших, вихід із екзистенційної кризи своїх головних персонажів Татарка бачить лише в подоланні ставлення до другорядних героїв. У 1940-х роках він ще не мав на них наративного впливу, вибудовує його пізніше і як автор знайшов своє відкрите вираження особливо в новелі "Півень в агонії" та в "Плетених кріслах".

Катерина – це саме той персонаж, який у межовій ситуації втрачає будь-який сенс життя, стає байдужою навіть до найближчих (не піклується про дитину). Таким чином, Катерина є прототипом екзистенційно паралізованого персонажа, якому загрожує прозріння абсурдності подій і крах упевненості в людстві. Її порятунок - ззовні, у постаті брата Палека, який проникає в цю екзистенційну темряву і своєю присутністю відроджує архетипний модус

міжособистісної довіри на ґрунті звичайного, але істотного порозуміння. У "Плетених кріслах" екзистенційна самотність Бартоломея Слзички вирішується дозволом Данієли увійти. І саме ці позиції людського буття Татарка висвітлює як автентичні, самобутні, оригінальні, на відміну від екзистенціалістської ноетики. Таким чином, Татарка шукає справжні модули людського існування не в абсурді, а в можливостях позитивного співіснування. За неавтентичним буттям людини, замкненої в перегородках, Татарка знаходить автентичне співіснування, тим самим творчо виходячи за межі екзистенціалістської моделі людської ситуації, адже мова не про *«відносини в якійсь абстрактній формі, навіть не про часто профанований покращення їх якості. Йдеться про справді екзистенційні, життєво необхідні міжособистісні зв'язки, які є якорем сенсу нашого існування»* [27,s.16]. Для Татарки не є суттєвим відкриття і доведення онтологічної основи людини, він вбачає аутентифікаційні параметри її існування в соціально-антропологічній реалізації її життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Antalová I. Ešte s vami pobudnúť. Bratislava, 1944. 141 s.
2. Antošová M. Existencialistické aspekty v diele Dominika Tatarku // Dominik Tatarka v souvislostech světové kultury (jazyk – styl – poetika – politika), Brno, 2013. 41 s.
3. Bagin A. Priestory textu. Bratislava, 1971. 237 s.
4. Bachtin M. Román jako dialóg, Praha, 1980. 481 s.
5. Bilík R., Zajac P. Texty Dominika Tatarku. Bratislava // SAV, 2014. 232 s.
6. Bátorová M. Bilancia storočnice Dominika Tatarku // Slovenské pohľady roč. IV., S. 100 – 104.
7. Bátorová M. Dominik Tatarka slovenský Don Quijote : (sloboda a sny). Bratislava, 2012. 240 s.
8. Bátorová M. Dominik Tatarka vo vlnách času // Slovenské pohľady, roč. IV/ 2013. 80 s.
9. Bátorová M. Stopy "autobiografie" vo fikcii. Autenticnosť diela Dominika Tatarku. Bratislava, 2011. 80 s.
10. Bendlová P. Hodnoty v existenciální filosofii Gabriela Marcela. Praha, 2009. 150 s.
11. Bílik K. Literárny život na Slovensku v r. 1956-1989 // Slovenská literatúra, roč. 41. č. 3, 1994. S. 176 – 190.
12. Bombíková P. Tatarkova raná novelistika // Slovenská literatúra, roč. 44. č. 3, 1994. S. 188 – 199.
13. Buraj I. J.P. Sartre: Hľadanie zmyslu uprostred bytia (načrt existenciálnej ontologie) // Filozofia, roč. 50. č. 10, 1995. S. 535 – 539.
14. Cabadaj P. Dominik Tatarka, Matica a Martin // Slovenské pohľady, roč. IV. č. 6, 2019. S. 48 – 53.
15. Cabadaj P. Revoltujúca literatúra // Slovenské pohľady, roč. IV. 136, 2020, č. 2, S. 18 – 25.

16. Cabadaj P. Taký bol Dominik Tatarka // Knižnica, roč. 14. č. 3. Bratislava, 2013. S. 53 – 55.
17. Culler J. Krátky úvod do literárnej teórie. Brno, 2002. 168 s.
18. Darovec M. Kontextové postupy v próze D. Tatarku. Bratislava, 1989. 120 s.
19. Doležel L. Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha, 2003. 311 s.
20. Eis Z. Dominik Tatarka. Mezi domovem, Prahou a Paříží. Praha, 2001. 140 s.
21. Farkašová E. Medzi literatúrou a filozofiou // Etudy o bolesti a iné eseje. Bratislava, 1998. S. 105 – 120.
22. Farkašová E. Filozofické kompetencie literatúry // Filozofia a/ako umenie. Bratislava, 2004. S. 19 – 30.
23. Feldek Ľ. Ťahák z dejín slovenskej literatúry alebo Od Lomidreva po Malkáča. Bratislava, 2013. 316 s.
24. Fidelius P. Řeč komunistické moci. Praha, 2002. 304 s.
25. Germušková M. Fenomén Dominik Tatarka v kontexte literatúry a politiky // Dominik Tatarka v souvislostech světové kultury (jazyk – styl – poetika – politika)/ Brno, 2013. S. 87 – 96.
26. Hamada M. Sujetový básnik V úzkosti hľadania. Liptovský Mikuláš, 1997, 200 s.
27. Jančovič I. Dominik Tatarka a jeho dielo v premenách času. Banská Bystrica, 1996. 60 s.
28. Jaspers K. Úvod do filozofie. Praha, 1996. 120 s.
29. Kadlečík I. Šesťkrát o Dominikovi Tatarkovi // Fragment, roč. XXVII, 2013. č. 1. S. 149 – 164.
30. Kautman F. Literatura a filozofie. Praha, 1968. 141 s.
31. Kissová V. Transformácia Tatarkovej poetiky vplyvom absorpcie komunistickej propagandy. Bratislava, 2008. 20 s.
32. Kováč B. Alchýmia zázračného. Podstata a osudy surrealizmu. Bratislava, 1968. 140 s.

33. Krnová K. Účasť príslušníkov dejinotvornej prozaickej generácie na popieraní povstaleckého mýtu // Literatúra a SNP, 1994. S. 22 – 25.
34. Krausová N. Próza nových modelov či rozpad epického tvaru? // Slovenská literatúra. 1976. Č. 4. 411 s.
35. Kupec I. Denník (1962 - 1968). Bratislava, 1999. 190 s.
36. Liehm A. Generace. Praha, 1990. 170 s.
37. Lotman J. Štruktúra umeleckého textu. Bratislava, 2005. 651 s.
38. Marcel G. Filozofia nádeje. Praha, 1971. 106 s.
39. Marčok V. Dejiny slovenskej literatúry III, Bratislava, 2006. 496 s.
40. Matuška A. Dominik Tatarka päťdesiatročný // Človek v slove. Bratislava, 1967, s. 276 – 293.
41. Mikula V. Dominik Tatarka // Portréty slovenských spisovateľov I. Bratislava : Univerzita Komenského, 1998. 64 s.
42. Mikula V. Neznáma "navrávačka" Dominika Tatarku // Rozum roč. II, 2020. č. 12, S. 36 – 40.
43. Mikula V. Tatarka alebo Démon pátosu. Levice, 1997. 260 s.
44. Olonová E. Poetika prózy Dominika Tatarky // Česká literatúra, roč. 41, 1993. S. 292 – 315.
45. Patera L. Tvorba Dominika Tatarky ve spoločenskom a literárnom kontextu // Slovenské rozhľady, roč. 1, 1994. S. 29-42.
46. Pašteck J. Podoby a problémy moderného herectva (Tvár a maska v divadle i vo filme). Bratislava, 1976. 96 s.
47. Paštecková J. Panna Zázračnica. Zo slovníka diel slovenskej literatúry 20. Storočia // Slovenská literatúra, roč. 53, 2006, č. 6, S. 469 - 471.
48. Perstická D. Dominik Tatarka a tí druzí. Informácie o umlčovaní a zamlčovaní slovenskej literatúry. Brno, 1991. 139 s.
49. Petřík V. Tvorivé prekonávanie lyrizovanej prózy (Básnik sujetu Dominik Tatarka) // Proces a tvorba. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990. S. 101-129.

50. Petřík V. Vzťah muža a ženy v Tatarkovom diele // Romboid, č. 3, 1992. S. 3 – 6.
51. Sartre J. Existencializmus je humanizmus. Bratislava, 1997. 94 s.
52. Sartre J. Múr. Bratislava, 1966. 250 s.
53. Šútovec M. Improvizácia na tému D. T. // Zo šedej zóny. Bratislava, 1999. S. 166-174.
54. Slovenská literatúra v totalitnom systéme // [cit./vid. 2019-1-2] // <http://www.litcentrum.sk/31573> .
55. Tatarka D. Navrávačky. Bratislava, 2013. 104 s.
56. Tatarka D. Prečo píšem // Proti démonom. Bratislava, 1968, S. 7 - 14.
57. Tatarka D. Proti démonom. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968. 90 s.
58. Višňovský J. Život a dielo Dominika Tatarku. Trnava, 2009. 199 s.
59. Zajac P. Biografickosť Dominika Tatarku. Bratislava, 1994. S. 140.
60. Šabík V. Dominik Tatarka – "performer" na najvyššom poschodí literatúry // Slovenské pohľady, 2013. roč. IV. S. 81 – 97.
61. Štoblová E. Dominik Tatarka, odkaz a dnešek. Bratislava, 2013. 200 s.
62. Štrauss T. Umelec a blázon // Od predstavy k skutočnosti diéta. Bratislava, 1998. S. 69-90.
63. Žary Š. Bratislavsky chodec. Bratislava, 2004. 176 s.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

64. Tatarka D. Farská republika. Martin, 1948. 258 s.
65. Tatarka D. V úzkosti hľadania. Liptovský Mikuláš, 1997. 199 s.
66. Tatarka D. Panna Zázračnica. Martin, 1944. 1. vyd. 92 s.
67. Tatarka D. Panna Zázračnica. Bratislava, 1964. 2. vyd. 92 s.
68. Tatarka D. Prútené kreslá. Bratislava, 2009. 125 s.

RESUMÉ

V našej ročníkovej práci na tému Existencializmus malej próze Dominika Tatarku sme sa zaoberali výskumom romanu «Farská republika», novely «Panna Zázračnica» a Prútené kreslá a tiež zbierkou «V úzkosti hľadania»: «Človek na diaľku», «Rozprávka o prichádzajúcej jari», «Cesty», «Záchvevy duše», «Ľudia za priečkou», «Pach», «Prechádzka v daždi», «Kohútik v agónii».

Ročníkova práca sa skladá z úvodu, troch častí, záveru, zoznamu literatúry.

V úvode sme naznačili aktuálnosť temy, cieľ a úlohy. Cieľom práce je odhaliť osobitosti tvorby Dominika Tatarku a obhliadnuť prvky existencializmu v románe „Farská republika“ a v novelách.

V prvej kapitole Existencializmus a slovenská literatúra sme analyzovali vývoj existencializmu v literatúre, skúmali sme život a tvorivú cestu Dominika Tatarku. V druhej kapitole Existenciálne problémy románu Dominika Tatarka „Farská republika“ sme skúmali existencialistické motívy, autobiografiu v románe. Tretia kapitola „Existenčné problémy krátkych próz Dominika Tatarku“ je venovaná štúdiu pojmu „autor sujetu“ a analýze krátkych próz Dominika Tatarku.

Prišli sme k záveru, že tvorba Dominika Tatarka je veľmi rôznorodá. Román „Farská republika“ má znaky autobiografie, konkrétne medzi hrdinami je autorova matka a priateľ z detstva. Skúmalo sa, že ústredným problémom Tatarkovej výtvarnej koncepcie začiatku 40. rokov nie je analýza existenciálnej osamelosti, ale skúmanie možností jej prekonania.

V závere sú hlavné výsledky práce.