

OHLAS EXISTENCIALIZMU V TURECKEJ LITERATÚRE

XÉNIA CELNAROVÁ, Kabinet orientalistiky SAV, Bratislava

CELNAROVÁ, X.: Existentialism in Turkish Literature.
FILOZOFIA 50, 1995, No 10, p. 540

In the second half of the fifties the political situation as well as some literary tendencies gave rise to a new stream in Turkish novel writing called „New literature“ or „The literature of anxiety“. The works of French existentialists J. P. Sartre and A. Camus exerted a considerable impact on the development of this literary stream and on the literary methods the Turkish novelists Yusuf Atılgan, Erdal Öz and Necati Tosuner made use of in their novels and stories published between 1959 and 1977.

Zhruba celé jedno desaťročie po skončení druhej svetovej vojny mali v tureckej literatúre dominantné postavenie prozaické diela tzv. sociálnych realistov (*sosyal gercekçiler* alebo *toplumsal gercekçiler*). Autori, príslušníci generácie narodenej pred alebo počas prvej svetovej vojny, sa v nich pokúšali stvárniť osudy tzv. malých ľudí v spojitosti so sociálnymi pomermi, ktoré menovite na tureckom vidieku boli tradične veľmi zlé. Popri dielach, ktorým nemožno uprieť umeleckú hodnotu, vznikali však aj poviedky a romány poznačené schematizmom.

V polovici päťdesiatych rokov vstupuje do tureckej literatúry nová generácia prozaikov, ktorí svoje vzory nevideli ako ich predchodcovia, obviňovaní z popisnosti, šablónovitosti, zjednodušovania, v dielach Balzaca, Flauberta, Turgeneva, Gorkého. Zaujímal sa o tvorbu Franza Kafku, Jeana Paula Sartra, Alberta Camusa, Samuela Becketta, Eugéna Ionesca a o práve sa rodia francúzsky nový román (antiromán).

Debutujúci prozaici Leyla Erbilová (nar. 1931), Orhan Duru (nar. 1933), Adnan Özyalciner (nar. 1934), Demir Özlü (nar. 1935), Ferit Edgü (nar. 1936) manifestačne dávali najavo svoj názor, že literatúra má byť apolitická, nezávislá na potrebách spoločnosti, orientovaná výhradne na subjekt, na jeho vnútro. Introvertnosť, introspekcia, útek od reality do sveta snov a absurdných predstáv, pesimizmus, experimenty v oblasti jazyka i formy, to boli charakteristické znaky poviedok týchto mladých nonkonformistov, ktorí sami seba pokladali za tvorcov novej literatúry (*yeni edebiyat*). Turecká kritika tento nový trend z titulu jeho orientácie na odcudzený subjekt nazvala literatúrou úzkosti (*bunalım edebiyatı*).

K nim sa čoskoro pridali aj spisovatelia, ktorí vo svojich skorších dielach kráčali v šľapajách sociálnych realistov. Patrili k nim Yusuf Atılgan (nar. 1921), Vüs'at O. Bener (nar. 1922), Nezihe Mericová (nar. 1925), Bilge Karasu (nar. 1930), Sevgi Nutkuová (neskôr Soysalová, 1936-1976), Erdal Öz (nar. 1935). Medzi tvorcov „novej literatúry“ sa niektorými prózami zaradil aj Necati Tosuner (nar. 1944), hoci sa k nej programovo neprihlásil.

Emmanuel Mounier v knihe *Úvod do existencializmu* [1] konštatuje, že existencializmus získava na význame, sile a váhe vždy v súvislosti s náladami zúfalstva a rozvratu všetkých istôt.

Situácia, aká nastala v Turecku v druhej polovici päťdesiatych rokov, akoby bola potvrdením týchto Mounierových slov. Miesto hospodárskeho zázraku sprevádzaného všeobecným blahobytom a rozsiahlou demokratizáciou života, prísľub ktorých priniesol Demokratickej strane prenikavý úspech vo voľbách r. 1950, sa poľnohospodárstvo aj priemysel dostali do závozu a politickí odporcovia vládnej moci boli kruto prenasledovaní. Životné istoty potvrdené politikou neutrality Turecka počas druhej svetovej vojny sa zdali byť ohrozené.

Reakciu niektorých spisovateľov na spoločenské pomery v Turecku konca päťdesiatych rokov charakterizoval Yusuf Atilgan týmito slovami: „*Politická atmosféra spôsobuje, že spisovateľ sa zakukľuje ako larva priadky. Zastrášený umlká, zrieka sa svojho poslania, navráva si, že umenie nemá nič spoločné s politikou, alebo sa uspokojuje enigmatickými výpoveďami*“ (citované podľa [2], 236).

Tieto Atilganove slová na adresu predstaviteľov „novej literatúry“ vyznievajú kriticky. On sám sa však svojimi románmi *Záhaľčivý človek* [3] a *Hotel Domov* [4] zaradil medzi autorov introspektívne orientovaných próz, ktorí rezignovali na kritický prístup k spoločenskej realite.

Protagonista románu *Záhaľčivý človek* je mladý inteligent, vlastník niekoľkých nájomných domov v Istanbule. Príjem, ktorý z tohto majetku mladému mužovi, vystupujúcemu len pod iniciálou C.,¹ plynie, postačuje na bezstarostný život, na neobmedzené uspokojenie akýchkoľvek záľub a chŕťok. V štyroch častiach románu, nazvaných podľa ročných období, plynie jeden rok zo života C. bez akéhokoľvek reálneho cieľa, ktorý by jeho existencii mohol dať nejaký konkrétny zmysel.

Atilganov hrdina sa cíti povznesený nad dav, je presvedčený o svojej výnimočnosti, pohŕda všetkým tým, čo pre priemerného meštiaka predstavuje prioritné hodnoty. Ako protagonisti Sartrovho *Hnusu* [5] a Camusovho *Cudzince* [6] utvrdzuje aj C. svoju slobodu tým že sa nepodriadi konvencii, že odmieta morálne pokrytectvo spoločenskej vrstvy, ku ktorej patrí. Forma protestu proti oficiálnemu svetu, ktorý tieto literárne postavy zvolili, však vedie k tragickej osamelosti, prázdnote.

Sartrovho tridsaťročného Antoina Roquentina prenasleduje pocit hlbokkej nudy. Nijaká činnosť ho nedokázala natrvalo zaujať, uspokojiť. Napokon si sám priznáva, že nechce robiť nič: „... *niečo robiť je vytvárať existenciu a existencie je už aj tak dosť*“ ([5], 243).

Ani Atilganov C. nepociťuje ľútosť nad zbytočne premárnenými rokmi, nad nevyužitou duševnou energiou. Vykonštruoval si akúsi teóriu „opory“ – každý človek sa vo svojom živote upína k nejakej „opore“ – a jediným jeho cieľom sa mu stáva hľadanie toho, o čo by sa mohol oprieť on. Všetko to, čo za svoju oporu pokladajú iní, či je to bohatstvo, povolanie, umenie, alebo deti, je pre neho bezcenné, ba smiešne. V spoločnosti plnej pretvárk a falše sa možno oprieť len o naozajstnú lásku.

Leitmotívom románu *Záhaľčivý človek* sa tak stáva hrdinovo hľadanie ideálnej ženy, ktorá by spĺňala jeho predstavu o objekte „naozajstnej lásky“. Musí to byť bytosť, ktorá by myslela, cítila, ľúbila ako on, ktorá by dokázala spretrhať všetky putá spájajúce ju s okolitým svetom. C. je ochotný pripustiť, že je tvor spoločenský, ale ideálny model ľudskej komunity vidí v užšej, bezproblémovej spoločnosti dvoch ľudí.

¹ Uvádzanie protagonistov len iniciálou alebo osobným zámenom predstavuje jeden z charakterizačných znakov tureckej „novej literatúry“ a evidentne súvisí s recepciou diel F. Kafku a autorov nového románu.

„Naozajstná láska“, ako si ju predstavuje Atilganov hrdina, teda nie je nič iné iba úsilie vnútiť svoje „ja“ inej bytosti, pretvoriť ju na svoj vlastný tieň. Alebo, ako to priliehavo vyjadril turecký literárny kritik Fethi Naci, C. sám by musel prísť na svet ešte raz v ženskej podobe a musel by stretnúť túto svoju podobu ([7], 68).

Svoju poslednú nádej vkladá do lásky k žene aj protagonista románu *Hnus*. Ani tá ho však nezachráni pred totálnou dezilúziou: „*Len teraz chápem, ako som aj behom najsilnejších hrôz a hnusu spoliehal na Anny, že ma zachráni. Moja minulosť je mŕtva, pán Rollebon je mŕtvy, Anny sa vrátila, len aby ma pripravila o všetku nádej. Som uprostred tej tichej ulice lemujúcej záhrady. Sám a slobodný. Lenže tá sloboda trochu pripomína smrť*“ ([5], 220-221).

Sartrov hrdina si uvedomuje, že je odsúdený na slobodu vláčiť ďalej svoju rozpačitú existenciu, ktorú nenávidí, ktorou je zhnusený, ale ktorej sa nemôže zbaviť, lebo i jeho dobrovoľná smrť by bola zbytočná (*“j'étais de trop pour l'éternité”*) ([5], 182).

Aj Albert Camus, nazvúc v *Mýte o Sifyzovi* samovraždu jediným naozaj vážnym filozofickým problémom, dobrovoľnú smrť v zásade odmieta, ale za istých predpokladov ju ako riešenie nevylučuje: „*Z mnohých príčin, predovšetkým zo zvyku, sa pokračuje v činnosti, ktorá predlžuje bytie. Predpokladom dobrovoľnej smrti je predpoklad, že sme prinajmenšom inštinkatívne poznali možnosť tohto zvyku, absencia akéhokoľvek hlbšieho vzťahu k životu, nezmyselnosť tejto každodennej činnosti, nevyhnutosti utrpenia*“ ([8], 18).

Takéto predpoklady, prítakávajúce dobrovoľnej smrti, boli splnené v prípade Zeberceta, protagonistu druhého románu Yusufa Atilgana *Hotel Domov*. Hoci vyšiel až štrnásť rokov po autorovej prvotine v čase doznievania „literatúry úzkosti“, jeho ústrednou ideou ostáva absurdnosť života.

Tridsaťročný Zebercet sa od C. odlišuje svojím pôvodom, intelektuálnou úrovňou, sociálnym postavením i vzťahom k ženám. Na rozdiel od C., ktorý si svoju izoláciu zvolil dobrovoľne, Zebercet akoby do svojej osamelosti vplynul mimovoľne. Akoby ho k nej bolo odsúdilo už samo jeho predčasné narodenie ako jediného dieťa a starších rodičov pochádzajúcich z degenerovaných šľachtických rodov, čo sa odrazilo na jeho fyzickom vzhľade, mentalite, sexuálnej úchyľke. Aj profesia správcu hotela uväzňuje Zeberceta medzi jeho štyri steny. Hotel, to je niekdajší kaštieľ, po celé jedno storočie honosné sídlo rodu Kececi. Skutočnosť, že z tohto voľakedy mocného a bohatého rodu ostali v meste okrem mŕtvych na cintoríne len tento hotel-kaštieľ a on, jeho posledný potomok, stavia Zeberceta do výnimočnej situácie. Neschopnosť či skôr nechúť odpútať sa od minulosti ho čoraz viac izoluje od sveta za bránou kaštieľa. Jeho svet, to sú spomienky na zašlú slávu a úpadok rodu.

Zebercetov životný stereotyp naruší záhadná neznáma, ktorá sa v hoteli Domov ubytuje na jednu noc. Rutinný kontakt správcu hotela s klientelou v tomto prípade vystrieda úprimný záujem. Dôsledok tohto vybočenia zo stereotypu je však pre Zeberceta tragický. Keď ošial pomíne, ocitne sa znova na púšti všedných dní, uvedomí si absurdnosť svojej existencie a akoby jej navzdory vrší jeden absurdný čin na druhý až po ten najabsurdnejší – samovraždu.

Existenciálny postoj k svetu vedie človeka k samote, svoje bytie vníma ako „prázdnotu uprostred reality“. Takto ponímané bytie sa premietlo do postavy Meursaulta, protagonistu Camusovej novely *Cudzinec*. Keď tento naturalizovaný Alžírčan francúzskeho pôvodu dospel k názoru, že ľudské bytie je len ničota, a preto každé úsilie stráca zmysel, zredukoval svoju

existenciu na zabezpečovanie nevyhnutných životných potrieb a zmyselných pôžitkov, ignorujú etické pravidlá a normy spoločnosti, do ktorej svojím pôvodom a postavením patrili.

Camus v *Cudzincovi* stvárnil odcudzeného jedinca v čase, keď proces jeho odcudzenia bol už dovŕšený. Meursault svoju samotu, izoláciu pokladá za najadekvátnejšiu formu ľudského bytia. Naproti tomu v románovej prvotine Erdala Ōza *V izbách* [9] tento proces ešte len prebieha, nachádza sa práve v štádiu, ktoré je pre človeka najmučivejšie. Nepomenovaný Ōzov protagonistu sa samote, opustenosti inštinktívne bráni, ustavične sa zmieta medzi jej glorifikáciou a zúfalým, lež márnym odmietaním.

Expozícia románu *V izbách* pripomína expozíciu novely *Cudzinec* nielen obdobnou situáciou, úmrtím matky hrdinu a scénou jej pohrebu, ale i absenciou akéhokoľvek pohnutia nad stratou tak blízkej bytosti, akou pre každého človeka býva matka. Meursaultova ľahostajnosť, to už je postoj „absurdného človeka“, u ktorého absentujú mravné kritériá, kým bezcitnosť protagonistu Ōzovho románu je len zdanlivá. To, čo sa s ním tesne po matkinej smrti deje, je v skutočnosti len znecitlivením plynúcim z psychického otrasu, ktorý prežije, keď si uvedomí svoju strašnú opustenosť. Ōzov hrdina trpí až patologickou senzibilitou, ktorá mu bráni konať a uvažovať logicky. Naproti tomu u Camusovho Meursaulta umŕtvenie intelektu súvisí s jeho takmer živočíšnym vzťahom k životu. V súlade s odlišnou koncepciou hlavných postáv v oboch dielach, ktoré zároveň spĺňajú funkciu personálneho rozprávača, je odlišný aj rozprávačský štýl *Cudzince* od rozprávačského štýlu románu Erdala Ōza.

Meursaultova narácia predstavuje nevzrušené zaznamenávanie udalostí tak, ako sa odohrali od okamihu, keď mu doručili telegram oznamujúci matkino úmrtie, až do chvíle, keď ho od popravy delí len niekoľko hodín. Na všetky tieto udalosti rozprávač akoby nazerá z nadhľadu, bez osobnej účasti. Narácia sa preto odvíja pokojne, až monotónne. Je to štylizovaná výpoveď človeka spokojného so sebou samým, so svojím spôsobom života – aj napriek tomu, že jeho nezmyselná existencia ústi do ešte nezmyselnejšej smrti. Jediným miestom v sujete, kde sa dikcia narácie mení, je finále novely. Vo chvíli, keď spoločnosť, reprezentovaná v danom prípade kňazom, núti Meursaulta aspoň na hranici medzi životom a smrťou prijať jej morálny kódex, vmietne Meursault vo vzrušenom monológovi kňazovi do tváre svoju životnú pravdu. Je to však naozaj len duchovný a spoločnosť, koho chce o svojej pravde presvedčiť? Nepocítil aj on sám, cudzinec vo svete ľudí, na prahu naozajstnej ničoty tragédie svojej osamelosti?

Protagonista románu *V izbách*, ustavične intenzívne prežívajúci gniavivý pocit samoty, nazerá na všetko vôkol seba cez prizmu tohto pocitu. Do jeho narácie preto preniká tragický podtón, jeho výpovede o udalostiach a faktoch vlastného života sa v dôsledku nejakej asociácie alebo náhlej emócie prudko lámu a prechádzajú do vzrušených vnútorných monológov, v ktorých rozprávač odhaľuje svoje najskrytejšie pocity, usilujúc sa pochopiť samého seba.

Aj lokalizovanie hrdinu na jednu zo spodných priečok spoločenského rebríčka vzhľadom k Ōzovej odlišnej koncepcii odcudzeného jedinca v románe *V izbách* nadobúda iný zmysel, ako má v novele *Cudzinec*. Bezvýznamné spoločenské postavenie hrdinu sa u Camusa nejaví ako príčina jeho odcudzenia, ale ako jeho dôsledok. Meursault, ignorujúci všetky ciele, o dosiahnutie ktorých sa spoločnosť vôkol neho usiluje, nepocituje dôvod zmeniť svoje postavenie malého úradníka zabezpečujúce skromný životný štandard, odmieta ponuku výhodnejšieho miesta. V ponímaní Erdala Ōza je to práve pozícia outsidera v spoločnosti prejavujúcej uznanie a dôveru len úspešným a mocným, mučivé uvedomovanie si tejto pozície, čo zaháňa jeho

hrdinu do izolácie, čo ho núti pochybovať o svojej ľudskej dôstojnosti. Zatiaľ čo Camus v *Cudzincovi* úplne rezignoval na odhalenie sociálnych príčin odcudzenia človeka, jeho morálnej a emočnej deštrukcie, Erdal Öz vo svojom románe naznačil súvislosti medzi pocitmi úzkosti, osamelosti, beznádeje, zúfalstva, menejcennosti jedinca a absenciou sociálnych istôt v chaotickom svete.

Materiálny nedostatok, v ktorom Özov hrdina žije, je v sujete románu *V izbách* pevne zafixovaný ako intenzívne sa opakujúci motív. Chudobou je poznačené aj hrdinovo detstvo, nepriamo sa tento motív premieta i do titulu románu. Biednosť izieb, v ktorých vyrastal, i tých, v ktorých sa uzatvára pred vonkajším svetom, si hrdina bolestne uvedomí, keď ich konfrontuje s izbou svojej budúcej ženy, ktorá mu napriek skromnému zariadeniu pripadá ako luxusný príbýtok: „*To, čo bolo v izbe najzjavnejšie, bola belosť: steny s bielou omietkou, biele ľanové záclony, biela posteľná prikrývka. Také pekné, čisto udržiavané izby som mal vidieť v detstve. Ale my sme nevedno prečo nikdy nemali takéto izby. Ja som vždy vyrastal v izbách biednych, bez zariadenia. Aj teraz je to tak. Líham na úbohom hrboľatom matraci rozprestretom na zemi v puste, nezariadenej izbe. A som sám. Ako obyčajne*“ ([9], 49).

Ubíjajúca a trápna sociálna situácia Özovho hrdinu, malého úradníka, najvypuklejšie vystupuje do popredia v druhej kapitole románu v scéne, ktorá pripomína stretnutie pisára Makara Devuškina s generálom v románovej prvotine F. M. Dostojevského *Chudobní ľudia* [10]. Özov malý úradník si podobne ako Dostojevského hrdina najmučivejšie uvedomí svoju spoločenskú a ľudskú degradáciu vo chvíli, keď sa ocitne zoči voči vysokopostavenej osobe, aj keď tá sa v oboch prípadoch správa zhovievavo, ba až veľkodušne. Funkciu odtrhnutého gombíka, ktorý marí Devuškinovo úsilie zachovať si aspoň zvyšok ľudskej dôstojnosti, preberá v Özovom románe motív špinavej vreckovky.

V ruskej literatúre už Gogol' zobrazil malého úradníka ako vyhranený sociálny typ. Ale kým on ho stvárnil ešte z pozície autora, Dostojevskij súhrn objektívnych znakov tvoriacich sociálno-charakterologický portrét malého úradníka transformoval do zorného poľa samotného hrdinu, urobil ho predmetom hrdinového mučivého sebauvedomenia ([11], 55).

V dôslednej autoanalýze trýznivých pocitov Özovho malého úradníka, uvedomujúceho si svoju bezvýznamnosť a bezvýhodné polozenie, možno nájsť paralely, ktoré poukazujú na Özov vzťah k Dostojevského prózam *Chudobní ľudia* a *Zápisky z podzemia*.²

Ambicióznosťou (hrdina predstiera neexistujúce ohodnotenie svojej práce, aby tak aspoň v očiach iných stúpil na cene), túžbou po kontakte s ľuďmi, podriaďovaním sa cudzej vôli a prijímaním cudzích názorov, oddanosťou a veľkodušnosťou vo vzťahu k svojej žene sa Özov hrdina približuje k Devuškinovi. Jeho senzibilita, nútiaca ho ku všetkému pristupovať s nedôverou, donekonečna sa všetkým zaoberať, analyzovať všetko do najmenších detailov, impulzívne správanie, ktoré vzápätí trpko oľutuje, malé, smieše vzbury, ktorých trápnosť si sám uvedomuje, zaháňa Özovho hrdinu rovnako ako titulnú postavu Dostojevského do „podzemia“ jeho skrytého vnútorného sveta.

² Dostojevskij je po L. N. Tolstom najprekladanejším ruským klasikom v Turecku. Ako prvý z Dostojevského diel bol do turečtiny preložený práve román *Chudobní ľudia*, r. 1924 uverejňovaný na pokračovanie v časopise *Yeni Mecmua*.

Citový vzťah Makara Devuškina k Vareňke Dobroselovej rovnako ako absurdný útek do „podzemia“ nemôžu pre Dostojevského hrdinov predstavovať východisko z bludného kruhu. Aj pre protagonistu románu *V izbách* ľúbostný vzťah v konečnom dôsledku len umocní bezperspektívnosť jeho situácie. Pokus o únik z prázdnoty vlastného bytia pripútaním sa k inej osamelej bytosti mu nemôže priniesť nič iné len zdvojenie jeho samoty.

Necatiho Tosunera zvykne turecká literárna kritika označovať za spisovateľa analyzujúceho samého seba. Už v prvej zbierke poviedok vtedy ešte veľmi mladého autora, ktorá vyšla roku 1965 pod názvom *Rozprávka slobody* [12], sa rozprávač a zároveň hrdina jednotlivých poviedok vyznáva zo svojej osamelosti, túžby po láske, po kontakte s ľuďmi, po ich porozumení, zo svojich snov končiacich bolestným vytriezvením. V prvých troch poviedkach zbierky sa však ešte nestretávame s tým skľučujúcim pesimizmom a tragikou, ktoré poznačili ostatné prózy a ktoré naplno zazneli v druhej Tosunerovej knihe *V slepej uličke* [13].

Necati Tosuner, od svojich štyroch rokov telesne postihnutý, sám priznáva, že k písaniu ho priviedla potreba vyjadriť to, čo nosil v sebe, aj keď bolo pre neho veľmi ťažké o tom čo i len hovoriť, nie to písať. Priznáva tiež, že toto „ponáranie pera do samého seba, prehľadávanie vlastného vnútra“ mu dosť pomohlo, že písanie sa stalo pre neho istou formou života ([14], 242). Je s tým však spätá aj nádej spisovateľa, že literárnym stvárnením pocitov človeka, pre jeho telesné zmrzačenie považovaného spoločnosťou za neplnohodnotného, menejcenného, vystaveného rôznym ústrkom a poníženiu, dokáže prinútiť spoločnosť ku korekcii jej negatívneho vzťahu k miliónom osudom rovnako zaskočených ľudí, ako je on sám.

Poviedka *Pokladať sa za človeka* (*İnsan sayılmak*, [12], 27-39) sa stala prvou otvorenou výčitkou spoločnosti, ktorá má pre defektného človeka prinajlepšom len ponižujúci, suchý súcit, vysmieva sa jeho túžbe ľúbiť a byť ľúbený. Ak sa človek, ktorého na celý život poznamenal nejaký zjavný či skrytý defekt, zriekne viery v Boha, jediným únikom pred zúfalstvom ženúcim ho až na pokraj smrti, jedinou záchranou môže byť pre neho ľudská solidárnosť. Ale miesto pochopenia a lásky ho čaká len odmietnutie a chlad. A tak mu neostáva nič iné, len dať sa na útek pred spoločnosťou a buď dobrovoľne skoncovať so životom, ak sa k takému činu odhodlá, alebo, živoriac, čakať na náhodu, ktorá prinesie spasný koniec. Za hlavnú príčinu neporozumenia medzi ľuďmi autor považuje egoizmus.

Problémy, s ktorými musí zápasiť telesne postihnutý človek, nastolené Tosunerom v poviedke *Pokladať sa za človeka* a niektorých iných prózach zbierky *Rozprávka slobody*, spisovateľ zrekapituloval v prólogu a epilógu poviedky nazvanej *Črty defektného človeka* (*Eksik adamin çizgileri*) zo zbierky *V slepej uličke*. Titulný hrdina tu vo fiktívnej výpovedi pred prokurátorom obviňuje ľudí z egoizmu. Prólog začína slovami: „*Áno, pán prokurátor, som to ja, kto chce naplŕť do tváre všetkým ľuďom. A oni si to už dávno zaslúžili svojím egoizmom...*“ ([13], 5).

Egoizmus, chápaný v duchu freudizmu ako agresívny inštinkt človeka, sa javí Tosunerovi ako hybný princíp všetkého ľudského konania, a stáva sa tak jediným pôvodom zla panujúceho vo svete. V závere poviedky si jej hrdina výtyčí za cieľ bojovať s egoizmom zakoreneným v ľuďoch a vyslovuje svoje presvedčenie, že človek sa jedného dňa naučí dospieť k šťastiu tak, že urobí šťastným iného. Poviedka končí optimistickým vyznaním: „*A ja čakám veľa vecí od zajtrajška*“ ([12], 52).

Aj keď záver poviedky *Črty defektného človeka* predstavuje jediný optimistický moment v druhej spisovateľovej knihe, príznakovo pomenovanej *V slepej uličke*, nie je jeho význam z hľadiska ideového obsahu Tosunerovej tvorby zanedbateľný. Autor sa v poviedkach tejto zbierky ocitol doslova v „slepej uličke“ odcudzenia, zobrazeného z pozície samotného odcudzeného individua. V expresívne vypätých vnútorných monológoch, prechádzajúcich v poviedkach *Uzol (Düğüm)* a *Ako niekoľko vecí (Bir takım seyler gibi)* až do surrealistických vízií, autor do najmenších detailov analyzuje vnútro odcudzeného človeka, odvracajúceho sa od sveta, ktorý sa mu javí ako apokalyptický obraz nepretržitého vraždenia, od toho sveta, ktorý vykreslil v poviedke *Črty defektného človeka*.

Ohlas, aký mali v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch diela francúzskych existencionalistov medzi tureckými intelektuálmi, sa nepochybne významnou mierou podieľal na dominantnom postavení témy odcudzeného jedinca v dielach predstaviteľov tzv. novej literatúry (literatúry úzkosti). Pri hodnotení tohto prúdu zostáva však zväčša bez povšimnutia skutočnosť, že problematika odcudzenia sa v tureckej literatúre prihlásila o slovo už skôr, a to začiatkom tridsiatych rokov v dvoch románoch Peyamiho Safu (1899-1961) a na konci štyridsiatych a v prvej polovici päťdesiatych rokov vo viacerých poviedkach Saita Faika Abasiyanika (1906-1954). Konkrétne tvorba Necatiho Tosunera predstavuje paralelu k Safovým románom.

V monografii venovanej Peyamovi Safovi jej autor Cahit Sitki Taranci za hlavnú tému *Románu jedného váhania (Bir tereddüdün romani, 1933)* považuje váhanie, nerozhodnosť, spochybnenie všetkého, čo doteraz tvorilo základ životných istôt človeka. A ďalej v tejto súvislosti Taranci hovorí o životnej únave, ktorá ovládla tureckú spoločnosť po prvej svetovej vojne, o rozrušení humánnych hodnôt, o spretňaní pút s minulosťou, o morálnej, duchovnej a existenčnej biede, o pocite bolesti prameniacom z nemožnosti k čomukoľvek sa pripútať, o váhaní medzi vierou a nevierou, medzi budovaním a ničením, medzi dobrom a zlom, medzi životom a smrťou ([15], 19).

Tragická osamelosť, izolovanosť jedinca neschopného komunikovať so svojim okolím, pocity strachu, úzkosti a prázdnoty bytia, nazeranie na prírodu, ľudí a všetko dianie okolo seba výlučne len cez prizmu vlastného „ja“, ktoré sa premietli do románov Peyamiho Safu, vypovedajú o jeho ideovej orientácii celkom jednoznačne.

Mladý protagonista Safovho románu *Deviaty chirurgický pavilón (Dokuzuncu hariciye kogosu, 1930)*, ktorý má zreteľné autobiografické rysy, je od svojich siedmich rokov postihnutý kostnou chorobou a hrozí mu amputácia nohy. Nachádza sa v situácii analogickej tej, v akej sa ocitol autobiografický hrdina románovej prvotiny Necatiho Tosunera s príznačným titulom *Bolesť... bolesť* [16] a protagonistu jeho už spomínaných poviedok. Všetky tieto postavy vnímajú každé dianie okolo seba i to, čo sa odohráva v ich vnútri, cez bolesť, ktorá viac ako z fyzického utrpenia pramení z uvedomenia si vnútornej izolácie, vyhnanstva, v ktorom sa ocitli nielen v dôsledku svojho handicapu.

Bolestné sklamanie prináša Safovým i Tosunerovým hrdinom ich pokus o zblíženie, duchovné porozumenie s iným človekom, s milovanou ženou. Narážajú na bariéru nepochopenia, chladu, a to ich ešte viac izoluje od ľudí, zahrabávajú sa ešte hlbšie do svojho vnútra, pátrajú v temných kútoch svojho podvedomia. Keď nenachádzajú nič, o čo by sa mohli oprieť, zadúšajú sa v návaloch bezmedzného zúfalstva a úzkosti. Osamelosť a strach, to sú ich primárne

pocity, ako to názorne dokumentujú úryvky zo Safovho *Románu jedného váhania* a Tosunerovej poviedky *Uzol*. „*Nie sme azda niekedy uprostred davu viac osamelí, ako keď ostaneme sami?... Niekedy som strašne odvážny, ale inokedy sa všetkého bojím, aj vo vzdialenom hlase krokov akoby sa tajila priam katastrofa*“ (citované podľa [17], 82). „*Medzi toľkými ľuďmi som ako ktosi, kto stratil cestu v pustatine. Sám a zastrášený*“ ([13], 73-74).

Turecký literárny kritik Nedim Gürsel prirovnáva Tosunerových hrdinov k Sifyzovi: „*Ten 'ubolený' hrdina, ktorý sa nám predstavuje v rôznych identitách v spisovateľových poviedkach a naposledy aj v románe nazvanom Bolesť... bolesť, ktorý spolu s vytváraním nových vzťahov v odlišných podmienkach prežíva stále rovnakú beznádej, rovnaký pocit opustenosti, je Sifyfos. Je to osamelý Sifyfos, prijímajúci svoje zmrzačenie ako osud, trpíci preto, že o svoju menejcennosť, ktorú nepretransformoval na utkvélú ideu, ale na formu existencie, sa nemôže s nikým podeliť*“ ([18], 339).

Nedim Gürsel pri vytváraní paralely Tosunerov hrdina – Sifyfos vychádza z Camusovej eseje *Mýtus o Sifyzovi*. Tragický stoicizmus Camusovho mýtického hrdinu, odhodlane valiaceho balvan k vrcholu hory napriek vedomiu, že jeho nadľudské úsilie nikdy nebude korunované úspechom, stotožňuje turecký kritik so zúfalou vytrvalosťou Tosunerovho hľadača lásky a porozumenia, stretávajúceho sa vo svojom hľadaní vždy znovu a znovu len so sklamaním a porážkou. Podľa Camusa práve uvedomovanie si absurdnosti svojho konania dodáva Sifyzovi silu a odvahu vzdorovať osudu, žiť a uchovať si triezvy rozum vo svete, kde jedinou ničím nepodmienenou pravdou je smrť. Preto zo sifyzovskej kalvárie Camusovu pozornosť najviac púta moment, keď Sifyfos schádza k úpätiu hory pre balvan, keď sa na chvíľu oslobodí od svojho bremena a prebúda sa v ňom vedomie. Aj Gürselovi sa javí v tragickom osude Tosunerovho hrdiného hrdinu najzávažnejšou chvíľou, keď po jednom z mnohých sklamaní stojí na prahu nového hľadania, o ktorom vopred vie, že skončí opäť porážkou. To je podľa Gürsela sám Sifyfos stojaci znovu na úpäti hory, a tak celú Tosunerovu tvorbu možno zredukovať na sifyzovský mýtus. Aj v Tosunerovej snahe po seberealizácii prostredníctvom literárnej tvorby Gürsel vidí vzdorovanie balvanu-hrbu. Spisovateľ vie, že sa mu nikdy nepodari prevaliť balvan cez vrchol, napriek tomu je však rozhodnutý nepodľahnúť mu ([18], 341-342).

S hodnotením Nedima Gürsela možno v zásade súhlasiť. Treba však dodať, že v čase, keď kritik písal citovanú úvahu pri príležitosti udelenia prestížnej ceny Tureckej jazykovednej spoločnosti románu *Bolesť... bolesť*, Tosuner okrem ťarchy vlastného bremena už začal vnímať aj svet a ľudí okolo seba. Postupný únik zo „slepej uličky“ odcudzenia signalizujú už niektoré poviedky tretej autorovej zbierky *Hrbáč* [19] s témou neopätovanej, nenaplnenej lásky. Ich bezbranný hrdina sa dáva na útek skôr, ako sa pokúsil o svoju lásku bojovať, sklamanie však tentoraz neústi do tragického pocitu samoty a beznádeje, v poviedke *Pleseň (Küf)* ho dokonca akceptuje s humorom.

Zmena autorovej orientácie z vlastného subjektu na objekty reálneho sveta sa premietla aj do formy jeho neskorších poviedok, menovite do románovej prvotiny *Bolesť... bolesť*. Vnútny monológ, ktorý predstavoval základný prvok charakterovej výstavby v poviedkach prvých Tosunerových zbierok, ustupuje dialógu.

Román s príznakovým titulom *Bolesť... bolesť* je zaľudnený celou plejádou postáv, ktoré žijú svoje bolesti, trápenia i tragédie. Bolesť, doslova křčovitá bolesť (*sanci*) prežíva i autobiografický handicapovaný hrdina Osman. Zároveň sa však už dokáže vcítiť aj do bolesti iných,

a práve to zmierňuje jeho frustráciu, vyplývajúcu z telesného zmrzačenia, chudoby a nerovnoprávneho postavenia cudzinca, a vyvádza ho zo samoty k ľuďom.

V závere románu Tosuner slovami vyslovenými jeho autobiografickým hrdinom vyhlasuje bojkot „čakania na Godota“, akoby chcel urobiť bodku za tou etapou svojej tvorby, ktorej ústrednou témou bola beznádej, zúfalstvo, úzkosť z existencie v absurdnom svete.

LITERATÚRA

- [1] MOUNIER, E.: Introduction aux existentialisme. Paríž 1962.
- [2] PLASKOWICKA-RYMKIEWICZ, S. – BORZECKA, M. – LABECKA – KOECHEROWA, M.: Historia literatury tureckiej. Wrocław-Vařava-Krakov 1971.
- [3] ATILGAN, Y.: Aylak adam. Istanbul 1959.
- [4] ATILGAN, Y.: Anayurt oteli. Istanbul 1973.
- [5] SARTRE, J.-P.: La nausée. Paríž 1938.
- [6] CAMUS, A.: L'Étranger. Paríž 1942.
- [7] NACI, F.: On Türk romani. Istanbul 1971.
- [8] CAMUS, A.: Le Mythe de Sisyphe. Paríž 1942.
- [9] ÖZ, E.: Odalarda. Istanbul 1960.
- [10] DOSTOJEVSKIJ, F. M.: Bednyje ljudi. Moskva 1977.
- [11] BACHTIN, M.: Dostojevskij umělec. Praha 1977.
- [12] TOSUNER, N.: Özgürlük masali. Istanbul 1965.
- [13] TOSUNER, N.: Çikmazda. Istanbul 1969.
- [14] Necati Tosuner' in konusmasi. In: Nesin Vakfı Edebiyat Yillığı. Istanbul 1979.
- [15] TARANCI, C. S.: Peyami Safa ve eserleri. Istanbul 1940.
- [16] TOSUNER, N.: Sanci...sanci. Istanbul 1977.
- [17] YILMAZ, D.: Romanimiz ve insanimiz. Istanbul 1976.
- [18] GÜRSEL, N.: Sancıli kambur ya da Türkiyeli Sızıfos. In: Türk Dili, 1978, No. 323.
- [19] TOSUNER, N.: Kambur. Istanbul 1972.

PhDr. Xénia Celnarová, CSc.

Kabinet orientalistiky SAV

Klemensova 19

813 64 Bratislava

SR