

Obraz totalitnej spoločnosti v tvorbe Dušana Mitanu

EVA URBANOVÁ

Literatúra a totalitný režim

Prvé zásahy totalitného režimu do oblasti kultúry sa prejavili už v roku 1949, keď bol „utvorený výberový ideový Zväz československých spisovateľov s tzv. Slovenskou sekciou (podmienkou prijatia za člena bol písomne potvrdený súhlas s metódou socialistického realizmu)“ (MARČOK 2004: 26). Bol to začiatok približne štyridsaťročného pevného puta režimu s literatúrou. Po páde tzv. kultu osobnosti nastalo isté uvoľňovanie tohto zničujúceho spojenectva, ale nie na dlho. „Tento nádejný rozbeh k pluralitnému typu literárnosti bol však prerušený vpádom vojsk Varšavskej zmluvy do Česko-Slovenska v auguste 1968 a následnými zmenami politického systému, ktorých súčasťou bol aj program ‚konsolidácie‘ literatúry v duchu doktríny socialistického realizmu“ (TAMŽE: 40). Ideologický nátlak sa navracia k cenzúre časopisov a vydavateľských plánov. „Boli vytvorené centrálné zoznamy autorov, ktorým bola zakázaná publikačná činnosť, a systém cenzúry bol zosilnený o ďalšiu medzivrstvu – superlektorov, ktorých vyberal priamo sekretariát ÚV KSS“ (TAMŽE: 41). Autori nemali veľa možností, ako takémuto vplyvu uniknúť. Mohli voliť cestu väčšieho či menšieho kompromisu, mlčanie (tzv. zásuvkovú tvorbu) alebo doslovný únik (emigrovanie), prípadne typ tvorby, ktorá síce ideologicky nevyhovovala požiadavkám socialistického realizmu, ale ani ho nijako priamo „neohrozovala“ a ak sa jej podarilo dostať „von“, bola označovaná ako „ideovo aj mravne scestná“ (TAMŽE: 43).

Do tejto poslednej „kategórie“ patril aj Dušan Mitana. Jeho spisovateľská dráha začína koncom šesťdesiatych rokov v časopise *Mladá tvorba a Romboid*, kde pôsobil ako externý redaktor a publikoval svoje prvé poviedky. Knižne debutoval zbierkou poviedok *Psie dni* (1970). Spolu s ním publikujú aj ďalší začínajúci autori ako napríklad Alta Vášová, Dušan Dušek, Jozef Puškáš, Milan Zelinka, Ľuboš Jurík. Mitanova zbierka sa okamžite po vydaní stretáva s odmietaním zo strany socialistickej kritiky. „Nečudo, vyšla v čase, keď sa normalizačný kolotoč roztáčal a neskrýval úmysel zásadovo sa vysporiadať s výsledkami atmosféry hriechnych šesťdesiatych rokov. V takejto situácii Mitanov debut zákonite pôsobil ako päť na ako: autor zjavne staval na hriechu“ (KRNOVÁ 1995: 3). Autorovi je vytýkaná nejednoznačnosť, náznakovosť, nedopovedanosť, prítomnosť absurdity, tajomstva a pod. Ani ďalšie zbierky nespĺňali požiadavky tzv. socialistického realizmu a svojimi „zvláštnosťami“ vyprovokovali vlnu kritiky, založenú na obviňovaní z „kafkovčiny“ a „z protirečivého videnia reality – iba ako prepahlisko absurdity –

a tým evokujúci historicky nepravdivý obraz reality“ (OKÁLI 1981: 58). V protiklade s Okáliho kritikou sa pokúsim dokázať, že nešlo o „nepravdivý obraz reality“, ale naopak o obraz reality až nápadne podobný vtedajšej totalitnej spoločnosti.

Skôr ako prejdem k samotnej analýze konkrétnych poviedok, pokladám za dôležité zdôrazniť, že spomínané atribúty Mitanových poviedok sú jedným z dôvodov, prečo sú literárnou kritikou interpretované na toľké spôsoby. To, že sa v práci zameriavam na skrytú alegóriu totalitnej spoločnosti a pokúsim sa ju na konkrétnych príkladoch dokázať, neznamená, že redukujem *Psie dni* a *Nočné správy* (1976) na jednu správnu interpretáciu. Nakoniec aj zúžený pohľad na Mitanove poviedky ako na záznam historickej doby zákonite odhalí aj mnohoznačnosť týchto textov.

Poviedky *V električke* a *Horúce popoludnie*

Už samotná sujetová jednoduchosť oboch poviedok – hoci sú svojou témou zaujímavé a prít'azlivé – naznačuje, že by bolo príliš zjednodušujúce a povrchné vnímať ich len cez dejovú líniu.

Kostra príbehu poviedky „V električke“ by sa dala zhrnúť na: nástup do električky, inkriminovaný moment – pohlavný styk s neznámou v električke a vystúpenie z električky. Pri hľadaní niečoho „viac“ ako len atraktívneho príbehu sa okolnosti deja, jednotlivé úvahy hlavného hrdinu a opisované detaily atmosféry v električke javia aj ako možná alegória totalitnej spoločnosti.

Všimnime si prvých vet protagonistu, v ktorých opisuje, ako sa pod vplyvom akéhosi „silného tlaku“ „umiestnil“ – stal sa súčasťou električky:

Možno však, že to predsa spôsobil len a len tlak, ktorý bol skutočne veľký. Vyniesol ma, doslova ma vyniesol hore schodíkmi a umiestnil ma v priestore medzi prednými a zadnými dverami električky.
(MITANA 2001a: 74)

„Tlak“, ktorý spôsobil jeho nástup, začína nadobúdať nový rozmer v súvislosti s následným opisom atmosféry v električke, ktorá sa „ako jedno telo nakláňala dozadu, dopredu“ (TAMŽE: 75) a uprostred ktorej máte pocit stiesnenosti, až máte dojem, že sa udusíte pod vonkajším tlakom:

Mal som pocit, že sme v ponorke, v ktorej sa vyčerpali všetky zásoby kyslíka, a s neskonalou netrepezivosťou som čakal na zastávku, keď sa otvorenými dverami dostalo dnu aspoň niekoľko hltov čerstvého vzduchu.
(TAMŽE)

Už tento úvodný opis nápadne pripomína „dusnú“ a „stiesnenú“ atmosféru normalizačných rokov, kde električka je alegóriou totalitnej spoločnosti a cestujúci jej občanmi. Akákoľvek snaha

ovplyvniť svoj stav v spoločnosti, urobiť vlastné rozhodnutie, ktoré by nebolo v súlade s jej „tempom“, je nemožné: „[...] takže som bol úplne bezmocný proti mohutným trhnutiam pri spomalení, zrýchlení, zastavení, rozbehnutí“ (TAMŽE). Ako neskôr dodáva: „[...] bolo to mimo nás“ (TAMŽE: 76). Autor v alegórii pokračuje tým, že do nej zakomponúva, nazvime to, ľúbostný motív. Hlavný hrdina sa uprostred masy ocitne tesne za chrbtom „nejakého dievčaťa (alebo to bola už žena?“ (TAMŽE). Okamžitá fyzická náklonnosť hlavného hrdinu vytvára trápnu situáciu, ktorá sa však závratne mení na vzájomné porozumenie:

Uvedomil som si komickosť situácie, chytil ma jej nákazlivý smiech, a už sme sa smiali obaja. V stisku tiel, smrade, v hluku v zmesi rôznych hlasov sme sa smiali oslobodzujúcim smiechom a v tej chvíli nič neexistovalo, boli sme iba my naše mladé, chvejúce sa telá. Nikto si nás nevyšímäl.
(TAMŽE: 77)

Toto stretnutie sa začne javiť ako spojenectvo dvoch ľudí s rovnakými pocitmi a názormi. Ich názorovú príbuznosť vyjadrujú textové detaily ako napríklad: „[...] smiech nás spojil, oslobodil“, „[...] okamžite som vedel, že je to jej dľaň; vedel som to, hoci to mohla byť dľaň hocikoho iného“, „V tom parnom kúpeli, kde bol každý do nitky premoknutý, sa stretli naše úplne suché dlane [...]“ (TAMŽE: 78). Po takomto duševnom zblížení nasleduje zblíženie fyzické – pohlavný styk priamo vo vnútri dopravného prostriedku, pri ktorom sa protagonista kvôli mase ľudí nemôže pozrieť partnerke do tváre. Ak budeme vnímať tento styk ako prejav citu, ako prejav slobodného rozhodnutia uprostred spoločnosti – viz „smiech nás spojil, oslobodil“ – zistíme, že spoločnosť, v ktorej tento vzťah vznikol, neumožňuje jeho ďalšiu realizáciu. Zárodok vzťahu je napriek počiatkovej nezávislosti („Nikto si nás nevyšímäl“, TAMŽE: 79), napokon determinovaný vonkajšou situáciou:

Keď sa električka s trhnutím zastavila a ľudia sa začali tlačiť k východom, keď nás odtrhli od seba a niesli každého k iným dverám, vtedy som ju iba na okamih zbadal z profilu. S úpornou zúfalosťou sa snažila vzopnúť mase, ktorá ju tlačila von [...]
(TAMŽE)

Keď sa hlavný hrdina pokúša urobiť slobodné rozhodnutie, spoločnosť mu v tom bráni:

Keď som mal vystúpiť, keď som bol na poslednom schodíku, zvonku sa začali hrnúť noví cestujúci, ktorí ma zatlačili opäť dovnútra, a hoci som kričal, hoci som reval: Vystupujem, preboha, vystupujem, nikto si to nevyšímäl.
(TAMŽE)

Táto záverečná situácia završuje obraz spoločnosti a navyše zvýrazňuje postavenie individua, muža, ktorý ovládaný masou nemôže vystúpiť z anonymity. Ostáva súčasťou spoločnosti, čo znamená ostať „všedný“ a „všeobecný“, a jeho pokus realizovať sa ako individualita, odhaliť

svoju identitu (ako aj identitu ženy) je zastavený. Navyše akákoľvek snaha vyhľadať danú osobu, „odkryť“ svoju tvár, je absurdná.

Zdá sa, že ešte priezračnejšou alegóriou totalitnej spoločnosti je poviedka „Horúce popoludnie“. Hlavný hrdina sa v jedno horúce popoludnie ocitne v krčme, v ktorej plánuje len krátku zastávku (kúpu cigariet). Problém nastáva hneď po vstupe do podniku, ktorý „je enklávou kolektívne odsúhlasenej totality [...]“ (KRNOVÁ 1995: 13). Mitanov hrdina prichádza do tejto society a odmieta sa podriaadiť základnému pravidlu – objednaníu si piva. Nad týmto nepísaným zákonom nikto neuvažuje, nikto sa nepýta prečo.

Prišiel som na rad, a skôr než som stihol povedať, aké chcem cigarety, stál predom mnou plný polliter s pretekajúcou penou.
Marice bez filtru, – povedal som.
Marice a pivo, – obrátil sa výčapník k čašníčke a automaticky posunul nový pohár pred ďalšieho v rade.
(MITANA 2001a: 63)

Takáto absurdná situácia sa v súvislosti s vtedajšou dobovou situáciou postupne javí ako niečo až príliš reálne. Keď si predstavíme vtedajšie obmedzenie, ktoré bolo autorovi najbližšie, teda obmedzenie slobodnej tvorby, môžeme uvažovať o tom, že toto „pravidlo“ mohlo byť pre Mitanu – autora slobodnej mysle – rovnako absurdné ako nemožnosť hlavného hrdinu odísť len s cigaretami. Následný pokus protagonistu uskutočniť svoju voľbu, protest, môžeme chápať ako demonštráciu toho, čo by sa bolo v skutočnej spoločnosti stalo, keby sme chceli narušiť jedno zo základných pravidiel režimu:

[...] ukázal na mňa prstom a hlasno, aby všetci počuli, ma obvinil:
– To on nechce pivo!
Zdalo sa, že celá krčma na chvíľu zmeravela od urážky. – To je on, to je on, nechce pivo, nechce pivo – nieslo sa od stola k stolu, iskra preskočila aj do záhrady.
(TAMŽE: 64)

Takýmto počínaním nielenže spôsobuje značný rozruch, ale navyše sa dostáva až do hraničnej situácie:

Vtedy som bol už skoro vo dverách. Rýchlo vypadnúť! Vtom mi však cestu zastúpil vysoký, tučný chlap, jeho stokilové telo zatarasilo celé dvere.
– Kamarátko, nerozumiete? Máte tam pivo.
(TAMŽE: 65)

Napokon je nútený podriaadiť sa – objednať si pivo (dokonca si na uzmiernenie okolia neskôr objedná aj vodku), čím síce zo seba strasie časť obvinenia: „priznaním viny som unikol hrdelnému trestu“ (TAMŽE: 66), čo ale stále nestačí na jeho záchranu. Pomocnú ruku mu podáva známy, ktorého v krčme-societe stretáva. Ak sa doteraz javila situácia iba ako absurdná, prítomnosť ďalšej osoby jej relevantnosť zvyšuje. Známy nejaví žiadne známky údivu nad tým,

z čoho je jeho priateľ obvinený, dokonca sa tvári veľmi vážne a pokúša sa o obhajobu, ale bezvýsledne:

Teraz už hovoril len výčapník, priateľ iba prikyvoval. Vedel som, že obhajoba sa mu nepodarila. Naopak. Aj on sa dostal medzi obžalovaných.
(TAMŽE: 70)

Všimnime si, ako okolnosti začínajú stále viac a viac pripomínať sled reálneho procesu s obžalovaným, tzv. vykonštruované procesy totalitného režimu. Najprv je protagonista obvinený, potom akoby prichádza jeho „obhajca“, ktorý má zrejme pozitívne styky s režimom, ale napriek tomu neuspeje, dokonca sa sám stáva podozrivým a obžalovaným. Dovršením tohto procesu je záhadné odvedenie priateľa dvomi mužmi do skladu, kde je „nezamestnaným vstup zakázaný“ (TAMŽE: 72). Po chvíli sa zo skladu podozrivo vracajú len dvaja muži bez priateľa a zamieria rovno k výčapníkovi. Hlavný hrdina túto situáciu opisuje takto: „Bratia zašli k výčapníkovi, jeden z nich mu povedal niekoľko slov. Výčapník sa uškrnul a spokojne prikývol“ (TAMŽE). Záhadné zmiznutie priateľa, je završením – vykonaním rozsudku. Poviedka napokon končí šťastným únikom hlavného hrdinu, keď využije neprítomnosti výčapníka.

Mitana dokázal svojou originalitou – a v týchto poviedkach najmä originalitou po tematickej stránke – podať obraz tak pútavý a situáciu hlavného hrdinu tak absurdnú, že odhaľovaná alegória je dokonale zastretá atmosférou poviedok. Ako konštatoval Tomáš Horváth: „Práve táto silná konkrétnosť situácie spôsobuje, že vnímame skôr absurditu tejto štandardnej situácie než alegorický význam“ (HORVÁTH 2000: 22).

Poviedka *Nočné správy*

Najkonkrétnejšiu ukážku vplyvu totalitnej moci nachádzame v rovnomennej poviedke zbierky *Nočné správy*. Poviedka je však typicky „mitanovská“, čo znamená, že v nej sú prvky tajomnosti a náznakovosti, a preto konečné vyznenie až paranoidného pocitu hlavného hrdinu zo strachu pred vonkajšou mocou dokazuje predovšetkým jedna časť poviedky, ktorá bola z pôvodnej verzie vyškrtnutá. „V autorskom výbere poviedok *Prievan* (1996) sa údajne nachádza pôvodná verzia textu, ktorú autor nemohol v poviedkovom súbore v roku 1976 uverejniť“ (HORVÁTH 2000: 83). V prvýkrát publikovanej verzii tak nie je pasáž, kde hlavného hrdinu v noci prepadnú „esenbáci“ a odvedú ho na policajnú stanicu. Opäť máme pred očami absurdnú situáciu, pretože hlavný hrdina je odvedený v pyžame a župane a je obvinený zo straty kľúčov: „Rozhodol som sa, že si dám župan dolu a zostanem len v pásikavej pyžame, ktorá sa ponášala na trestanecké oblečenie (MITANA 2001b: 87). Práve v súvislosti s touto scénou vyznievajú predošlé náznaky – ako konflikt s upratovačkou, strata kľúčov v kine, kde bol na surrealistickom filme, klamstvo

šatniarke a napokon blcha, ktorú si prinesie z kina a ktorej sa nemôže zbaviť – ako náznaky smerujúce k pocitom neustálej kontroly hlavného hrdinu. Nejasnosť predchádzajúcich situácií sa stráca, začínajú do seba zapadať a uzatvárať sa. „Svet sa javí ako jedno veľké sprisahanie, je poprepájaný konšpiračnými zväzkami: rozprávač je katalogizovaný, všemocný policajný režim o ňom vie všetko – že bol v kine na režisérovi nie príliš vyhovujúcim režimu, že podviedol šatniarku, že stratil kľúče. Šatniarka je spojená s policajnou mocou, aj tá najnápadnejšia osoba je vždy agentom“ (HORVÁTH 2000: 84). Je zrejmé, že opis takejto policajnej kontroly nemohol v čase normalizácie vyjsť.

Hlavný hrdina a spoločnosť

Dôležitým záznamom skutočnosti sedemdesiatych rokov je aj samotný hlavný hrdina poviedkových kníh *Psie dni* a *Nočné správy*. Toto konštatovanie je o to hodnovernejšie, keď si uvedomíme jeho podobnosť s autorom. „Spisovateľove životopisné údaje nápadne korešpondujú so životopismi protagonistov jeho prózy, respektíve s biografiou postavy, o ktorej sú všetky jeho knihy. Preto napriek akceptovaniu konvenčnej dištancie medzi autorom a rozprávačom vníma čitateľ Mitanove texty v bezprostredných súvislostiach s jeho životnou realitou“ (KRNOVÁ 1995: 2). Potom môžeme vetu protagonistu v poviedke „Posledný termín“: „Nechceme sa priznať, že vnútorný nepokoj, zdanlivo vonkajškovu nedeterminovaný, je naším najprirodzenejším stavom“ (MITANA 2001a: 50), pochopiť ako dobové priznanie autora, že spoločnosť je faktor, ktorý „vnútorný nepokoj“ vyvoláva, dokonca dodáva, že takýto stav je bežnou súčasťou každodenného života – „naším najprirodzenejším stavom“. Chápeme potom aj nasledujúce ukážky ako sebauvplyvňujúce autorom, ako vyznanie sa z vlastných pocitov, ako opis jeho vzťahu k spoločnosti: „Najviac sa mi páčilo, že som v tej redakcii pracoval iba externe. [...] Vo všetkom som vlastne iba externe“ (TAMŽE: 48). Myslím si, že táto poznámka – hoci znie v danom kontexte „nevinne“ – je veľmi výstižná a mohli by sme ju interpretovať rôzne, napríklad aj ako autorov pokus o „externý“ vzťah k spoločnosti, o snahu zachovať si určitý odstup, vlastnú tvár. Snaha a záujem šéfa, aby protagonista stihol posledný termín a nemusel dostať výpoveď, potom pôsobí ako manipulácia, ako túžba prekaziť jeho snahu byť nezávislý, nepodliehať príkazom spoločnosti. K tejto interpretácii smeruje aj vnútorný monológ protagonistu:

Keby som bol zlomyseľný, mohol by som tvrdiť, že ich altruizmus je vlastne prejavom egoizmu najhrubšieho zrna, že sa vo mne so zaľúbením kochajú ako záhradník v nejakej vzácnej ruži, že im ide iba o samotný proces altruizmu, pričom ja, objekt, som zanedbateľnou veličinou. Tak sa vžijú do samotného procesu, že ich strhne jeho mechanizmus a celkom zabudnú, o koho sa to vlastne starajú, stanem sa pre nich vlastne imaginárnym, takže ja na to doplácam; [...] Keby som pred nich predstúpil a oni by zistili, aký skutočne som, keby som prestal hrať svoju úlohu a splňať ich režijné pokyny, vymkol by som sa z ich moci, presiahol by som ich, vstúpil by som do ich vlastných životov,

totalne by som sproblematisoval ich vlastnú existenciu. Nerozoznajú už reálne od ireálneho, nevedia, čo si vymysleli a čo je skutočnosť. Splnili svoju úlohu, vytvorili vlastnú skutočnosť, ale keby som sa vynoril z hmly, zrazu by ich začala zhrýzat otázka – čím sme zaplatili za vytvorenie novej skutočnosti? A to by možno bol prvý krok ku katastrofe.“ (TAMŽE: 45)

Hlavný hrdina svoj vzťah k spoločnosti „narúša“ aj v ostatných poviedkach. Komicky, ale zároveň najexplicitnejšie je to vyjadrené v poviedke „O krk“, kde naznačuje „vyčlenenie“ zo spoločnosti stratou identity, keď je „donútený“ rozlúčiť sa s ňou v chúlостivej situácii na toalete: „No čo, načneme ďalší preukaz totožnosti, nič sa nedá robiť – rezignovane vytáhuje peňaženku“ (TAMŽE: 55). V zapätí po „incidente“ sa pozrie do zrkadla a pochybuje o svojej osobe: „Dôkladne si poumýva ruky, hrabne prstami vo vlasoch a z niekoľkých pozícií sa obzerá v zrkadle. Je to on! Je to on?“ (TAMŽE). Akoby sa touto stratou posledného dôkazu svojej individuality stal ako jeden z mnohých súčasťou masy, len anonymným občanom spoločnosti, a preto si ho pokojne môžeme pomýliť s niekým iným, čo je napokon aj jadrom celej poviedky „O krk“.

Záver

Na záver by som zhrnula, že Mítana nám nepriamo ponúka jednak obraz, ale aj fungovanie spoločenského systému, policajné praktiky, ukážku, čo sa stane, keď sa pokúsime nesúhlasiť s režimom, ako aj postavenie a pocity človeka v spoločnosti. Aj samotný výber poviedok smeroval k tomu, aby som ukázala, že naozaj ide komplexné zachytenie vtedajšej reality, že môžeme hovoriť o umeleckom zázname historickej doby.

Veľmi presne to vystihol Tomáš Horváth, keď napísal, že Mítanove poviedky „majú štruktúru rébusu, a to rébusu, ktorý umožňuje viacero alternatívnych riešení“ (HORVÁTH 2000: 14). Ja som v tejto práci zvolila len jeden z možných smerov „lúštenia“ týchto rébusov. Keby som mala naznačiť iné možné čítanie, uvažovala by som napríklad o Mítanových prózach ako experimentálnych, o ich podobnostiach s poetikou nového románu a odlišnostiach od nej. Mohla by som hľadať v jeho prózach to, čo tak veľmi „dráždilo“ vtedajšiu kritiku – „kafkovčinu“: napokon spomínaná poviedka „Horúce popoludnie“ je konštruovaná ako absurdný proces, kde sa obvinenie síce vysloví, ale čitateľ za ním môže tušiť úplne iný prečin než „neobjednanie si piva“. Aj samotné prívlastky, ktoré som používala pri interpretácii próz (existenciálny, absurdný), a to aj nevyslovené, ale napriek tomu prítomné v „nálade“ citovaných ukážok (ako nepochopený hrdina, outsider) a napokon aj taký vonkajší znak ako neznesiteľná horúčava, ktorá núti uprednostňovať biologické potreby a robí z človeka zviera, to všetko a ešte mnohé iné detaily odkazujú na literárno-filozofický prúd existencializmus a konkrétne na Alberta Camusa a na podobnosti s jeho prózou *Cudžinec* (1942). Ďalšou možnou interpretáciou by bolo sledovanie poviedok, v ktorých má tajomstvo mysterióznu, až hororovú príchuť. Zaujímavá by

mohla byť aj komparácia Mitanových poviedok zo sedemdesiatych rokov s jeho súčasnými dielami. Už len fakt, že sa vo svojich terajších knihách stále vracia k poviedkam zo zbierok *Psie dni* a *Nočné správy*, je dôkazom, že boli a sú prínosné a dôležité nielen pre literatúru, ale aj pre autora samotného.

PRAMENE

- MITANA, Dušan. *Psie dni*. Levice: L. C. A., 2001a [1970]
MITANA, Dušan. *Nočné správy*. Levice: L. C. A., 2001b [1976]

LITERATÚRA

- HORVÁTH, Tomáš. *Dušan Mitana*. Bratislava: Kaligram, 2000
KRNOVÁ, Kristína. *Prozaike Dušan Mitana*. Banská Bystrica: Metodické centrum, 1995
MARČOK, Viliam. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006 [2004]
OKÁLI, Daniel. *O prekonávaní krízy v našej literatúre*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981

RESUMÉ

Mnohovýznamové zbierky poviedok Dušana Mitana *Psie dni* (1970) a *Nočné správy* (1976) poskytujú čitateľovi možnosť pohľadu z rôznych strán. Štúdiá využíva spôsob čítania, ktorý interpretuje Mitanove poviedky zo sedemdesiatych rokov ako možnú alegóriu totalitného režimu. S týmto zámerom v nich dešifruje jednotlivé opisy prostredia, dialógy a absurdné situácie – márne pokusy konať podľa vlastného rozhodnutia, nie ako súčasť anonymnej masy, odkazy na neustálu kontrolu režimu, ktorá zasahuje celé súkromie jednotlivca, spôsob, akým spoločnosť prijíma diktované pravidlá. Dôležitá je aj nápadná podobnosť hlavného hrdinu týchto poviedok a ich autora, ktorý tak vypovedá o pocitoch jednotlivca vo vtedajšej spoločnosti.

SUMMARY

Ambiguity is typical of the collections of stories by Dušan Mitana *Psie dni* (1970) and *Nočné správy* (1976), thus providing the reader with a variety of possible interpretations from various points of view. The alternative approach at Mitana's stories from the 1970s' is to observe them as allegories of the totalitarian regime of that time. This hypothesis is backed by deciphering the descriptions of the setting, the ways of communication and absurd situations displayed within the fictional storyworlds. The main character - who obviously has a lot in common with the writer himself – becomes the main means of conveying the evidence of individual emotions experienced in a society of such kind.