

## Nite

(Interpretácia prvej časti zbierky Miroslava Válka *Dotyky*)

JÁN ZAMBOR, Filozofická fakulta UK, Bratislava

Debut popredného povojnového slovenského básnika Miroslava Válka (1927 – 1991) *Dotyky* z roku 1959 znamenal v slovenskej poézii vývinový posun. Okrem iného priniesol modernizáciu výrazu, čo autora zblížovalo s úsiliami o generáciu mladších básnikov. Väčšina básní zbierky sa pociťuje ako stále živá hodnota povojnovej slovenskej poézie.

Válkove *Dotyky* sa členia na rozsiahlejšiu časť s kratšími básňami *Nite* a na časť *Rovina* s tromi dlhšími pásmovými útvarmi. V tejto interpretácii sa budem venovať básňam *Niti*, pričom metodicky budem postupovať od básne k básni. Takýto prístup, prinášajúci isté interpretačné nazretie do každej básne, má aj nevýhody, ale z hľadiska čitateľa zbierky môže byť vítaný. Uvedomujem si, že konkrétnosť interpretácie je pri takomto type poézie spojená s istým rizikom, ale toto riziko pokladám za potrebné podstupiť, pričom pri všetkom úsilí o objektivitu si nerobím nárok na definitívnu platnosť interpretačných poznámok ani na ich úplnosť.

Interpretačné problémy Váľkovej poézie súvisia najmä s básnikovou programovou prácou s hrou významov. Vidíme to hneď v básni *Prehliadka*, ktorou sa *Dotyky* a časť *Nite* otvárajú. Autor tu ráta so sémantickou hrou spojenou s viacvýznamovosťou pomenovania. Slovo *prehliadka* sa v básni uplatňuje najmä v troch významoch: 1. prezeranie svedomia lyrického subjektu, 2. prezeranie starého albumu s fotografiami jeho partnerky a 3. vojenská prehliadka (čas kvitnutia jabloní a povel „*k nohe zbraň!*“ by mohli odkazovať na vojenskú prehliadku, aké bývali 9. mája pri príležitosti výročia skončenia druhej svetovej vojny). Napriek náznakom problematizácie, súvisiacej s prezeraním vlastného svedomia a s istým napätím vo vzťahu k partnerke, lyrický subjekt uisťuje partnerku o tom, že „*všetko je v poriadku*“; v nasledujúcom – poslednom verši „*k nohe zbraň!*“ sa uplatňuje skôr obrazný význam povelu adresovaného partnerke, výzva, aby neútočila na svojho partnera; pritom obidva verše sú spojené s istou sebaíroniou. Báseň je manifestáciou pokoja (i mieru) a v závere aj výzvou k partnerke, aby v ňom zotrvala, hoci sebaíronia vnáša do textu prvok relativizácie a ambivalentnosti.

Text upúta civilnosťou, konkrétnosťou (hneď v prvom verši presný časový údaj) a vecnosťou, gestom depatetizácie a depoetizácie, ktoré sa výrazne uplatnia v celej zbierke. Civilnosť sa dosahuje aj prvkami hovorovosti, a to jednak slovom s istým príznakom tejto vlastnosti „*odnechcelo*“ a jednak štylizáciou druhého odseku básne ako prehovoru adresovaného partnerke, a celkovou uvoľnenou, akoby ledabolou štylizáciou, hovorením akoby mimochodom, využitým v *Dotykoch* a v autorovej poézii. Ako výraz civilnosti možno chápať aj uplatnenie voľného verša, dokonca verš „*odnechcelo sa mi myslieť na rýmy*“ vlastne vyjadruje programovú orientáciu na voľný verš (porov. Feldek, 1982, s. 43). V *Dotykoch* sa Válek pohybuje medzi uvoľneným sylabotonickým veršom a voľným veršom, ktorý v značnej miere využíva rytmotvorné činitele sylabotonickej básne. Pozoruhodne pracuje so sémantikou verša.

V básni *S hlavou v ohni* s motívom ľúbostnej túžby a zaľúbenosti, ktoré rozširujú priestor lyrického subjektu naplnený partnerkou až na „celý vesmír“, sa uplatňuje tiež hra: významová, imaginatívna a zvuková. Válek hravým imaginatívnym lyrizmom rozvíja avantgardný, poetistický básnický model. Účinne rozohráva doslovný a frazeologický význam frazémy „padla do oka“ (porov. Mlacek, 1968, s. 61). Hravá viacvýznamovosť je spojená s metaforikou revitalizujúcou predstavu lásky ako plameňa, pričom sa tu uplatňuje najmä zraková predstavivosť, čiastočne sluchová, zastreto hmatová. Skutočnosťný efekt a efekt „každodennosti“ podobne ako v predchádzajúcej básni autor dosahuje konkrétnymi časovými určeniami, ktoré sa tentoraz vzťahujú na fiktívne dianie. Zreteľná je v básni hra s rytmom – improvizácie na osnove trochejského verša. Na úrovni tonizmu ho básnik trikrát oživuje (uvoľňuje): 1. daktylským taktom po polveršovej prestávke („*Rád by som bol, keby si bola ráno iskrou*“), 2. neprizvučnou monosylabou *a*, pôsobiacou ako „predrážka“ na začiatku verša, premieňajúcou verš na jambický („*a podľa krvi luny*“ – tento prípad vnímate aj ako dôsledok grafického rozpisu jedného verša do dvoch: „*podľa zlata hviezd / a podľa krvi luny*“; „*A rád by som bol, keby si raz v noci bola: áno*“). Nejde tu však iba o hru s tonizmom, ale aj so sylabizmom verša, teda s premenlivou slabičnou dĺžkou jednotlivých veršov. K tomu sa pridáva hra s rýmami, ktoré sa vcelku vyznačujú výraznosťou (do oka – hlboká, stúpál – úpal, horí – chorý, struny – luny – plný) a ich usporiadanie nie je pravidelné; nuansujúcim činiteľom textu je aj neprítomnosť rýmu.

Významový priestor básní *Večer*, *Dážď* a *Myši sonet* naplňajú privátne „smútky“, viažuce sa na vzťah lyrického subjektu k partnerke. V básni *Večer* motiváciu frustrácie subjektu, pocitov pustoty (prázdnoty), opustenosti a trýzne prezrádzajú verše: „*Nechaj, chlapec, lásku, čo ťa desí, / nechaj lásku, ktorá klame ťa*“; súčasne sú výzvou takýto vzťah skončiť. Noc v básni šíje čierne rúcho na panychídu a aj celú báseň by bolo možné (s istou dávkou voľnosti) interpretovať ako panychídu za jedným ľúbostným vzťahom, ktorú „slúžia“ noc, dážď, havran, pustá krajina. Tento výklad akoby potvrdzovala intratextová interpretácia básne, jej interpretácia v kontexte časti *Nite*, v ktorej pohrebné motívy zaznamenávajú značný výskyt.

*Večer* patrí k najtradičnejšie napísaným textom knihy. Válek v ňom nadväzuje na model kraskovského symbolizmu, a to motivicko-obrazne (obrazný, respektíve symbolický motív noci, dažďa, havrana, pustej krajiny), premietaním psychického rozpoloženia subjektu a jeho situácie do antropomorfizovaných prírodných obrazov, zameraním na zobrazenie nálady, opakovaním výrazu, príbuzným sémantickým uplatnením trochejského verša a bohatou eufonickou výstavbou, ktorá sa konotačne podieľa na utváraní významového priestoru básne. Od kraskovského východiska sa však autor niektorými rozmermi básne vzdiaľuje, zreteľne syntagmami „*dážď bez melanchólie, / z povinnosti padá*“.

Eufonická výstavba sa zakladá na opakovaní spoluhlások *p* a *s*, iných spoluhlások a samohlások a prispieva k tenzívnemu (trýznivému) vyzneniu jej záveru, kde do hry popri iných hláskach účinne vstupuje aj spoluhláska *r* v kombinácii so samohláskou *í* (*i*) („*Letí havran ponad pusté lesy, / ostrým krídlom nebo zametá*“). Na eufonickú usporiadanosť sa bezprostredne viaže rýmová výstavba. Z hľadiska utvárania pochmurnej sémantiky básne je relevantné aj to, že celým textom prechádza mužská reťazová asonancia na temnú samohlásku *a* (*spia* – *dážď* – *spáč* – *klame ťa* – *zametá*).

Obraz zametania neba sa zjavuje už v *Balade jesennej* od Váľkovho generačného družu Milana Rúfusa (v jeho debute *Až dozrieme*, 1956), s ktorou Váľkov *Večer* čiastočne súvisí aj svojou náladou a jedným z jej indikátorov – desať- a deväťslabičným trochejom (Válek na rozdiel od „pravidelného“ Rúfusa niekedy verše predlžuje alebo skracuje); u Rúfusa je však aktérom vietor, nie havran ako u Váľka: „*Chladná voda padá z rodných žlebov. / Šumí súmrak tmavou dialavou. / Zametá si vietor nízke nebo, / zametá si metlou krvavou*“.

Báseň *Dážď* na *Večer* nadväzuje, ale oproti kraskovskému symbolistickému východisku v nej registrujeme rázny posun. Z kraskovského arzenálu je tu daždívá denná sceneria, vyjadrovanie vnútorného prostredníctvom vonkajšieho, trochejská tendencia, rámcovanie básne variantným motívom (prvý a posledný odsek), či konotačne ikonická eufonická výstavba. To všetko však prekrýva nová, váľkovská urbánnosť, expresívnosť („*už mi to aj rieka kričí do ucha. / Prašivý deň nad mesto si čupol*“), prechýlenie obraznosti smerom k „nizkemu“ a jej súčasnejšia, markantnejšia, drsnejšia tvarovanosť, nezvyčajné zvýznamnenie detailu („*holé miesto na rukáve tvojho kožucha*“) a civilnosť. Metaforu „*bubny dažďa*“, ktorá je oživením mŕtvej metafory „*bubnovanie dažďa*“, a celý odsek rozvíjajúci túto predstavu, vnímame ako modernizáciu, lebo metareferent „*bubny*“ sa v danom prípade vzťahuje aj na modernú hlučnú hudobnú produkciu. Expresívnosť a vyššia markantnosť obraznosti Váľkovu báseň, v ktorej inak tiež ide o zachytenie nálady, dynamizujú. Nastáva tu vlastne zmena estetiky – estetika vysokého, vznešeného sa premieňa na estetiku „nizkeho“, „škaredého“ (k podobnému zisteniu v súvislosti s *Dotykmi* došiel Bagin, 1982, s. 228). K rovine mestsko-prírodno-meteorologickej scenerie je v podstate juxtapozične priradená rovina rozhovoru medzi partnermi (hoci odpoveď je možno iba pomyselná). Istú juxtapozičnosť prírodného a ľúbostného sme pocítili aj v predchádzajúcej básni a istú skladobnú diskontinuitnosť už v *Prehliadke*. Tento postup u autora postupne vyústi do bohatého uplatnenia montáže.

Lyrický subjekt od partnerky vyžaduje absolútnu náklonnosť (porov. Bagin, 1971, s. 44); trápí ho podozrenie z nevery a obáva sa o trvácnosť lásky. Zmenou slovesnej osoby z 1. na 3. v posledných dvoch odsekoch básne obrazy a významy menia adresáta – stáva sa ním partnerka.

Oproti *Večeru*, kde je obraz vonkajšej scenerie založený na vizuálnosti, sa v *Daždi* zakladá na auditívnosti, presnejšie má auditívno-vizuálny charakter. Čisto vizuálna je predstava „*holé miesto na rukáve tvojho kožucha*“.

Aj v tejto Váľkovej básni sa zhmotňuje výrazné hudobné cítenie lyriky. Na sémantickej výstavbe básne sa podieľajú významové nuansy konotované prácou s rytmom a výraznou eufonickou usporiadanosťou zosilňujúcou slovnú sémantiku. Trochejský rytmus, ktorý je v básni dôležitým indikátorom nálady, sa v štyroch prípadoch tonicky neštandardne uvoľňuje jambickými veršami: 1. „*aj o čie plece si sa opierala / a či aj našu lásku čas tak ošúcha*“ – neprízvučné monosylaby *aj*, *a* pôsobia ako „predrážky“; 2. „*vybubnujú ti všetky moje smútky, / celú tú tieseň, všetok hlúpy strach*“. Text významovo odtieňujú aj zmeny slabičnej dĺžky veršov. Rýmy v básni nie sú pravidelné; podobne ako v predchádzajúcej básni Válek uplatňuje aj viacnásobný (v tomto prípade eufonicky bohatý) rým obopínajúci celú báseň: do ucha – poprcha – kožucha – ošúcha – do ucha – poprcha. Tradičnú pravidelnosť vo viacerých smeroch uvoľňuje.

Témou básne *Myši sonet* je disonancia v partnerskom vzťahu; frustrovaný lyrický subjekt sa usiluje dopátrať príčiny záhadného narušenia vzťahu medzi partnermi, partnerkinho mlčania a ochladnutia. Problematika iracionality partnerských vzťahov, spájajúca Váľka s I. Kraskom (o iracionalite u Krasku pozri Zambor, 1997, s. 18 – 19, 24 – 25, 27), sa ohlása aj v nasledujúcich básňach *Nepochopiteľné veci* a *Jablko*. Romantickú cintorínsku scenériu v básni možno chápať ako miesto minulých potuliek partnerov, ako miesto samoty lyrického subjektu, kde sa vyrovnáva s novou situáciou, a v obraznom význame ako smrť vzťahu a z toho plynúci smútok.

V básni sa stretávame so „znížením“ sonetu, ktorý sa predsa len viaže na vznešené obsahy, súvisiacim s „nízkymi“ či „znižujúcimi“ konotáciami pomenovaní „*myši*“, „*mys*“, a s jeho istou dekomponovanosťou na kompozičnej úrovni (sotva tu možno hovoriť o klasickej sonetovej stavbe) a na úrovni verša (narušenie tradičnej jambickosti a izosylabizmu v mene uplatnenia prirodzenej frázy, významového nuansovania výpovede, konotačného skutočnosťného zakotvovania textu, porušenie princípu pravidelného usporiadania ženských a mužských rýmov a využitie medzistrofického presahu ako dezautomatizačného prvku). Pre Váľkov sonet je príznačné opakovanie veršov a slov (na porovnanie: v Kraskových sonetoch ho nenachádzame). V závere básne sa Váľek zaskvie juxtapozičnou (apozíčnou) metaforou: „*A od teba len krátke listy chodia, / studená, chladná, padajúca voda...*“ (Interpretáciu *Myšieho sonetu* hodnú pozornosti uverejnil Zajac, 1981, s. 89 – 99.)

V básni *Nepochopiteľné veci*, v ktorej autor najprv juxtapozične uvádza rozličné významovo paradoxné segmenty zachytávajúce racionálne nepochopiteľné javy, iracionálne momenty partnerských vzťahov i bytia reflektuje všeobecnejšie. Váľek vlastne v básňach tohto okruhu zisťuje, že ľudský svet nie je plne racionálne poznateľný. Po období schematizmu vracia do slovenskej poézie zložitost' skutočností. Na záhady nedáva odpovede, iba formuluje otázky. Poézia je pre básnika rozšvecovaním nepochopiteľných, vnútorne protirečivých, paradoxných vecí v slovách.

Autor tu pracuje so značným štylistickým rozpätím jazyka od hovorovosti po pojmovosť, súvisiacim s vývinovo progresívnym uplatňovaním skladobnej montážnosti: do básne ako citáty vstupujú na jednej strane útržky odpočutých prehovorov, na druhej strane sa jej jazyk sýti výrazmi príznačnými skôr pre odborný prejav („*Odiaľ prichádzajú tieto slová / bez logického odôvodnenia, / bez vzájomných súvislostí, / nepochopiteľné a podivné?*“).

Váľkovo videnie partnerských vzťahov ako problémových a protirečivých pokračuje v básni *Jablko*, ktorá sa tiež dotýka nepochopiteľného, iracionálneho vo vzťahoch medzi mužom a ženou a v ich konaní. Zachytáva drámu rozchodu muža a ženy postavenú na paradoxných prejavoch partnerov. Od predchádzajúcich textov sa líši výrazným epickým, presnejšie epicko-dramatickým rozmerom. Dôležitý je v nej motív jablka; jablko pôsobí konkrétne, ale súčasne je symbolom vzťahu partnerov, ich lásky, spoločného života a spoločného domova; v rámci básne nadobúda viaceré kontextové významy, čím básnik rozvinul celú významovú hru; pád jablka zo skrine v prvom verši anticipuje rozchod, jeho zdvihnutie a polozenie na stôl znamená partnerovo rozhodné úsilie novým spôsobom usporiadať veci, partnerkino utieranie jablka sa viaže na jej snahu o znovuoživenie vzťahu atď. Dráma sa odohráva v konkrétnom priestore izby s jablkom, skriňou,

partnerkinými vecami, dvermi, stolom. Báseň charakterizuje vecnosť, civilnosť, nezvyčajne hutné využitie prozaických štylistických postupov: reči „rozprávača“, jeho prehovorov, uvádzacích viet. Básnik sa tu zaoberá bez tradičných výrazových prostriedkov poézie, s ktorými pracuje vo väčšine básní (výnimkou je iba expresívna metafora „vykrikla očami“).

V básni *Po písmeňku* zaujme radikálny negujúci (nesentimentálny) postoj lyrického subjektu k bývalému ľúbostnému vzťahu a k bývalej partnerke: „*Plakal by som, ale nemám za čím. / Myslel by som, nemám na koho.*“ Báseň charakterizuje piesňovosť, ba popevkovosť (nie náhodou táto a niektoré ďalšie básne *Dotykov* boli zhudobnené); piesňou báseň nazýva aj sám autor („*Po písmeňku si tú pieseň značím*“). S popevkovosťou súvisí elementárnosť básne, priezračnosť jej výrazového ustrojenia, využívanie opakovania slov, na rovine rytmu trochejskosť. Dvoma prvkami rytmický stereotyp alternujúceho desať- a deväťslabičného trochejského verša, funkčne konotujúci jednotvárnosť, autor narúša. Posledný verš predlžuje na jedenásť slabík. Pôsobivé rytmické narušenie trochejského rytmu sa viaže na verš „*Nepozerať, nie, nedívaj sa späť*“, kde slovo „nie“ je akoby vložené. Ide o asymetrizačnú aktualizáciu príznačnú pre hudobno-piesňovú oblasť. Básnik sa pravidelnému sylabotonizmu nepoddáva, narúša hroziaci automatizmus v záujme toho, aby rytmus neprekryl referenčnosť básne – narušeniami na ňu upozorňuje, prijímateľa k nej vracia. V tomto verši Válek báseň na pozadí transparentne oznamovacích viet oživuje aj imperatívom – modálnosť výzvy sa v ňom neustráca, hoci je tlmená (aj tým, že veta sa neuzatvára výkričníkom, ale bodkou).

Záver básne je z hľadiska obraznosti vystavaný podobne ako v *Myšom sonete* – objaví sa tu pôsobivá juxta pozičná (apozičná) metafora a dokonca aj variácia obrazného motívu vody: „*Medzi nami je už všetko jasné; / aj tá láska, aj tie rozchody. // Kameň, kameň zahodený do vody.*“

V básni *Smutná ranná električka* motivácia smútku, ba depresie lyrického subjektu spočíva v predstave jeho vlastnej smrti (u autora bola táto predstava zrejme vyvolaná vlastnou ťažkou chorobou). Smútok a vzťah k partnerke má existenciálnu motiváciu; básnik otvorene dáva zaznieť sebaľútošti, pričom sa pohybuje na hrane sentimentality (vidíme teda, že Válek ako výrazne intelektuálny typ básnika nevykazuje citovosť za brány modernej poézie); v hraničnej situácii, ktorú tematizuje, vzrastá význam vzťahu k partnerke: „*Chodím k tebe, keď ma voláš, / chodím, aj keď nevoláš.*“ Účinnosť tematizácie situácie sa zosilňuje časovou určenosťou: k partnerke ide lyrický subjekt ráno.

Obraznosť v tejto básni nadobúda rozmer vízie: vízia električky ako sklenenej rakvy, paralela cesty električkou k partnerke s víziou vlastného pohrebu, pričom k zrakovej predstave v prvom odseku sa v druhom pridáva sluchová. Inovačne pôsobí urbánna sceneria (električka, mesto, parky, pláž). Smútok sa znútra subjektu prenáša na vonkajší priestor, psychické sa najmä antropomorfozizačne aplikuje na javy a činnosti vonkajšieho sveta i na časové kategórie (električka, zvonenie električky, jej zvonce, deň, mesto, parky, pláž). Pravda, básnik to podáva takým spôsobom, akoby smútok bol inherentne obšiahnutý aj v okolí, v prostredí.

Hudobno-piesňové komponovanie, príznačné pre rad básní prvej časti *Dotykov*, charakterizuje aj *Smutnú rannú električku*. Trochejský rytmus sa v nej viaže na významy

smútku (podobne ako vo väčšine trochejských básní zbierky). Priam mechanická pravidelnosť jednoduchého rytmu súvisí aj s pohybom električky, rytmus sugeruje jej chod. Rovnako ako v iných básňach *Nití* založených na sylabotonickej osnove Válek rytmus dekonvencionalizuje a oživuje (mimochoodom aj v tom je rozvíjateľom iniciatívy, s ktorou prišiel Krasko – porov. Zambor, 1999, s. 125 – 135), v tomto prípade najvýraznejšie v druhom a treťom verši, a to jednak slabičným skrátčením alternujúceho osem- a sedemslabičného verša a v druhom verši aj tonicickou variáciou: „*Smutná ranná električka / a ja v nej a ja v nej / už ma vezú / ako v rakvi sklenenej*“. Bohato využitie opakovanie výrazu (zahrnujúce aj opakovanie slov a eufonickú výstavbu) má v básni intenzifikačnú a predovšetkým náladotvornú funkciu. Slovo smutný sa v rozličných derivačných podobách zopakuje jedenásťkrát, čo spolu s inými opakovacími postupmi a s náladovosťou poukazuje na symbolistický rozmer básne (porov. Gáfrík, 1960, s. 115).

Ďalším dokladom Válkovho úsilia o inováciu tradičného verša je báseň *Starnutie*, v ktorej jednom verši (predposlednom) zdomácnený alexandrín, teda dvanásťslabičný jambický verš s prestávkou po siedmej slabike, prestaval tak, že prestávku presunul až za ôsmu slabiku a verš o jednu slabiku rozšíril („*Pozerám k modrým výšinám, kde sa za mračná*“). Problematiku tejto básne naznačuje jej názov. Text so symbolistickým motívickým rekvizitárom a s transformovaným citátom z ľudovej piesne *Zoľali brezu* prechádza do apostrofovania mladosti a nakoniec vyúsťuje do záverečného zdrsneného zoomorfného prirovnania, vyjadrujúceho nehostinnosť existencie starnúceho jednotlivca: „*Pozerám k modrým výšinám, kde sa za mračná / pichľavé zimné slnko gúľa ako jež*.“

Témou Válkovej básne *Minútu pred usnutím*, značne odlišnej od textov, ktoré jej predchádzajú, sú ľúbostné problémy lyrického subjektu (muky lásky). Nové je to, že autor o nich píše netradične: civilne a hravo, pracuje s fantazijnosťou (i s exotickým nádychom) a so zdôraznenou zmyslosťou, ktoré báseň situujú do blízkosti avantgardnej imaginatívnej (poetistickej, čiastočne nadrealistickej) poézie. Výrazná senzualnosť je príznačná hneď pre vstupné verše, ktoré charakterizuje vizionárska zraková (chromatická) markantnosť: „*Videl som vtáka s purpurovým perím / Mám oči plné krásnych disonancií / V noci ktorú zapalujú jeho krídla*“; nápadná je aj hmatovo-sluchová synestézia vo veršoch: „*Ale kdekoľvek sa dotkneš môjho tela / stáva sa z neho zreteľne chvejúci sa tón*“. Dôležitou podobou hravosti je konceptistická hra so slovami a s predstavami: „*Som tvoja hudba / melódia ktorá nejde z hlavy / môžeš si ma písať / mysliať na iné // Ty si ma pískaš / myslíš na iné / mne to nejde z hlavy*“. Na príbuznosť s modelom avantgardnej básne poukazuje aj neprítomnosť interpunkcie. Z kompozičného hľadiska je pre báseň príznačné jej rámcovanie variantným motívom. Tento skladobný postup je v *Nitiach* veľmi častý (niekedy sa úvodný text zopakuje v závere doslovne).

Ďalšia autorova báseň *Nite* má programový charakter. Predstavený program je etický, založený na jednej strane na zakrytí a premáhaní vlastnej bolesti subjektu a na druhej strane na empatii, vcítení sa do situácie druhého človeka a konaní v prospech premáhania jeho deficitu lásky, domova, radosti, šťastia. Toto etické gesto spája Válek najmä s M. Rúfúsom. Významovo dvojrozmernému mravnému apelu, ktorý báseň prináša, zodpovedá jej členenie na dva sémantické podcelky: prvé dve strofy a tretia strofa. Obrazný motív *nití* uvedený v názve básne prerastá do symbolu, ktorý má dve základné konotačné intencie:

prvá sa viaže na významy zatajenia vlastnej bolesti, zatajenia vedeného mravnými po-  
hnútkami, druhá na významy vzťahu lyrického subjektu k iným ľuďom, teda na oblasť  
interpersonálnych vzťahov. Text apeluje na rozum a aktualizuje princíp ohľaduplnosti,  
ústretoivosti, súcitu, dokonca milosrdnej ľži.

Báseň je upozornením na hodnotovosť, vysokosť zdanlivo všedného, triviálneho,  
elementárneho; prvý, ódicky vyznievajúci verš je jeho oslavou: „*A nad soľ vzácnejšie sú  
pre človeka nite*“. V intertextovom vzťahu k ľudovej rozprávke *Sol' nad zlato* Válek ide  
nad jej axiológiu. Na poetologickej rovine tu registrujeme básnickú aktualizáciu frazémy  
s platnosťou ľudovej múdrosti. V básni autor aktualizuje aj biblickú frazému „*živá vo-  
da*“: „*zo živej vody rozumu sa napiť*“.

Druhá strofa je štylizovaná ako rozhovor so samým sebou (ja – ja), ale súčasne ako  
príhovor k inému človeku (ja – ty), v poslednej strofe sa obohacuje o vzťah k iným (ja –  
ja / oni). Etickú naliehavosť básnik vyjadruje imperatívom (je však zvnútornený, komor-  
ný, na čo poukazuje neprítomnosť výkričníkov), numerickou hyperbolou („*Tisíckrát*“)  
a variačným opakovaním.

V poslednej strofe autor výraznejšie pracuje s priestorovým rozmerom: „*Rozkolíš  
zvony poézie v nociach tesknoty. / Na nebi smutných vyjdi ako dúha*“. Zvony sú aj sym-  
bolom domova. Poézia vo Váľkovej predstave má byť rozširovaním priestoru domova  
pre ľudského jednotlivca. Neskôr v básni *Zvony na nedel'u* zo zbierky *Nepokoj* (1963)  
tento symbol nadobúda ďalšie významy – významy zvonov ľudského nepokoja.

Jambická rytmická výstavba (s istými slabičnými, ale výnimočne nie s tonickými va-  
riáciami) sa v básni zvýznamňuje, osobitne v úvodnom verši. Sémantiku jambu, v značnej  
časti slovenskej poézii, najmä staršej, spätého s vyššou štylizáciou, tu cítime v konotáciách  
povyšovania „*nízkeho*“, triviálneho v súhre s významami mravnej ušľachtlosti apelu.

Apelativnosť (najmä v tretej strofe), vlastnosť, ktorá báseň spája so slovenskou do-  
bovo emblematickou poéziou apelov päťdesiatych rokov (recitovanou pri rozličných  
príležitostiach), text do značnej miery konvencionalizuje, takže z umeleckého hľadiska  
nepredstavuje produktívnu polohu zbierky. V poézii zo šesťdesiatych rokov Válek túto  
polohu opustil.

Báseň *Citliví* s Váľkovým etickým programom načrtnutým v *Nitiach* bezprostredne  
súvisí. V tejto aj v niektorých iných básňach je zreteľná básnikova citlivosť k hendikepo-  
vaným jednotlivcom, k ľuďom s istým telesným deficitom (nielen oni sú „*citliví*“, ale aj  
básnik). Autor dáva zaznieť zornému uhlu hendikepovaných, rozohráva opozíciu my  
(postihnutí) a vy (nepostihnutí, svet), odhaľuje paradox spočívajúci v tom, že ukrátených  
sa v jazyku môže dotýkať to, čo sa iných nedotýka (bežný jazyk nezohľadňuje citlivosť  
voči tejto skupine). Tvarovanie témy vyúsťuje do obžalobnej otázky neukrátenej väčšine  
a do ironického záveru, ktoré vyznievajú ako moralistický apel.

Štylizácia básne je hovorovo-rečnická; literárnu hovorovosť dotujú najmä útržky  
rozhovorov uvádzané ako citáty. Záverečný verš „*Po smrti budete mať všetci krásny  
hrb*“, v ktorom slovo „*hrb*“ vnímame ako originálnu čistú metaforu, ako metareferent,  
ktorého zvuková podoba spolunaznačuje referent hrob, básnik poukazuje na to, že ne-  
rovnoprávnosť dvoch skupín je dočasná, zruší ju smrť. Špecifikom tohto účinného, ba  
efektného postupu je, že sa v ňom metaforická výstavbovosť spája so zvukovou. Na

podobnom princípe je v básni *Eстетika* vystavané pomenovanie „slzotvorný spleen“ s priamo nevysloveným referentom plyn. Účinnosť tohto invenčného postupu, ktorým sa dosahuje viacvýznamovosť textu, sa zakladá na tom, že jeho východiskom je buď isté dvojčlenné pomenovanie so značnou mierou ustálenosti (krásny pohreb), alebo priamo združené pomenovanie (slzotvorný plyn).

Ako vidíme, Válek sa v básňach zameriava na životné situácie s tenzívnou problémovosťou. Potvrdzuje to aj báseň *Strom*, v ktorej nejde o telesnú postihnutosť, ale o postihnutosť iného druhu. Autor v tejto básni aj inde prichádza s obrazom nejednorozmerného, komplikovaného, protirečivého subjektu. V *Strome* je to frustrovaný subjekt v krízovej životnej situácii, pociťujúci silný hodnotový deficit, vykoľajený, „vytrhnutý z pôdy v ktorej žil / vyvrátený od koreňov / sám ako prst / zifálny“, dohnaný do situácie, ktorú nevie zvládnuť, reagujúci voči okoliu neprimerane, i ničivo a sebazničujúco – v básni dokonca zaznie hypotetický motív samovraždy („*Hľadá pekný konár čo sa nezlomí / hľadá strom?*“). Tento obraz jednotlivca vyvoláva predstavu ľudského osudu, na ktorý sa podpísal komunistický totalitný režim päťdesiatych rokov 20. storočia. V jednotlivcovi symbolizovanom do antropomorfizovaného „čierneho duba“ vidím ďalšiu podobu lyrického subjektu zbierky, zastretú objektivizačným postupom (podobne ho vníma Gáfrík, 1960, s. 114). Argumentom pre takúto interpretáciu je aj básnikovo stotožnenie sa s týmto subjektom a ironizujúca polemika s tými, ktorí ho nevedia pochopiť, ba sú z jeho správania zdesení. Vyznenie básne je v porovnaní s *Citlivými* tiež ironické, ale teraz nemoralistické: „*Čierny dub chodí po lese / Vyhýbajte sa mu!*“

Tento text spolu s básňou *Eстетika* ukazuje, že situáciu ľudského jednotlivca v konkrétnom čase a priestore, v päťdesiatych rokoch v Česko-Slovensku, reflektovala nielen priečinková poézia (J. Smrek, J. Silan), ktorá sa k čitateľovi dostala až po roku 1989, ale čiastočne aj oficiálne vydávaná poézia.

V *Dotykoch* sa Válek neprezentuje ako monolitný autor, ale ako básnik viacerých možností. Z radu básní časti *Nite*, naplnených problémovosťou, vybočuje konštruktivistická (či civilisticko-konštruktivistická) báseň *Ohýbači železa* so svojou civilnou oslavnosťou – s paralelou práce staviteľskej a básnickej a s obdivom fyzickej sily staviteľov a pevnosti stavby. V rámci vývinového kontextu slovenskej poézie je zreteľná spojitosť textu s naivisticky civilistickou *Básňou o stavaní domu* od Jána Smreka (*Cválajúce dni*, 1925), s veršom „*Stavanie domu je poézia*“. Verš „*Mať väčšie svaly, stal by som sa ohýbačom železa*“ vedie k čítaniu, podľa ktorého autor prácu stavbára nadraduje nad prácu básnika, čo by znamenalo poplatnosť dobovej axiológie (upozornil ma na to V. Mikula); predchádzajúci motív ženy, hladkajúcej „*svoje štyri steny*“ a obdivujúcej ich pevnosť a fyzickú silu staviteľov, však predsa len tento verš nadľahčuje, umožňuje jeho iné, eroticky motivované úsmevné, humorné prečítanie. Na *Ohýbačov železa* Válek nadviaže v poslednej časti básne *Eстетika*.

Ďalšiu polohu *Dotykov*, potvrdzujúcu autorovu schopnosť prekvapovať, predstavuje báseň *Sluch*. Text prináša príbeh ľudského jednotlivca, sústredený na situácie zo záveru jeho života; je postavený na paradexe spočívajúcom v tom, že muž s abnormálnym sluchom, počujúci, čo iní nie sú schopní počuť, opojený zvukom trenia ženských nôh za sebou, prehľadne banálne trúbenie auta a ono ho zrazí. Akťer záverečnej situácie, šofér,



nepochopí, o čo tu vlastne šlo – muža pokladá za hluchého. Text možno čítať aj ako paradox nevšednej nadanosti jednotlivca a jeho s ňou spojeného trápenia a súčasne ako paradox nadanosti a neschopnosti okolia ju pochopiť; je nevyslovenou výzvou na porozumenie mimoriadne obdareným, deviantne pôsobiacim ľudom.

V básni dominuje sluchové vnímanie priestorových objektov, pričom majú veľké rozpätie – siahajú od vzdialených galaxií po ženské nohy kráčajúce po chodníku. Účinná je konotačne ikonická hlásková inštrumentácia založená najmä na opakovaní sykaviek a spoluhlásky *r* vo veršoch: „*začul nohy, čo sa trelí o seba, / sršanie iskier*“. V texte sa stretávame s využitím montážnej skladobnosti, ktorá sa presadzuje vo viacerých básňach zbierky (evidentne hneď v nasledujúcich *Osudoch*). V závere básne uvedenom ako prehovor šoféra Válek uplatnil hovorovú, prozaickú štylizáciu.

Básnikova pozornosť individuálnemu ľudskému osudu (nie abstraktnému ľudstvu) sa premietla aj v názve básne *Osudy*. V jej textoch s epickým prvkom autor exponuje tragický záver troch príbehov z čias druhej svetovej vojny. Prvá časť dvojdielného textu *1943* zachytáva situáciu popravy muža s uplatnením jeho prežívania situácie. Vnímanie vápna vysypávaného do jamy ako kalcia je predzvesťou smrti subjektu, básnik tu využíva význam kalcia ako životne dôležitej látky, ktorej vysypanie do hrobu anticipuje stratu života. Objavné prirovnanie „*Noc zdĺhavá jak kôrnatenie ciev*“ vzniklo asociáciou s vápnom a kalcium; kôrnatenie je vápenatenie; subjekt, ktorého príbeh sa tematizuje, za jedinú noc pred popravou prežil svoje starnutie; v jeho prežívaní plynie čas pomaly. Motív jedlí synekdochicky lokalizuje báseň do hornatého kraja. Časovo je príbeh situovaný do noci. Kontrastne sa tu zvýznamňuje priestorová vertikálnosť, rozmery hore (obloha, „*vysoko v jedliach*“, „*Ešte sa vystrel*“) – dolu (jama – kontext naznačuje, že šlo o masový hrob, „*zhrbila sa zem*“) ako protiklad života a smrti. Tento kontrast sa konkretizuje aj ako protiklad vystretosti a zhrbenosti. Súvisí s ním protikladná chromatickosť červenej (– krv – tu zastupuje život) a čiernej. Obraz noci vo veršoch „*a plná krvi / tiekla nad nimi, / vysoko v jedliach jej monotónny spev*“ metonymicky vyjadruje život v jeho nesmiernosti, vznešenosti, pričom dynamickosť obrazu indikuje sloveso „*tiekla*“. Obraz asociačne súvisí s kontrastným posledným veršom „*Pes, s Mesiacom v zuboch, ušiel od splavu*“, ktorý sa súčasne viaže na obraz „*obloha sčernala*“. Posledný verš „*znižujúco*“ (zoomorfizujúco), s príznakom naturalistickej rozvíja a v istom zmysle stupňuje predstavu brutálneho zrútenia sa sveta (oblohy, zeme) pre zastreleného.

To, že išlo o popravu zastrelením, naznačuje verš „*Ešte sa vystrel*“; slovo „*vystrel*“ je na tomto mieste použité zámerne, popri svojom lexikálnom význame v danom kontexte („*Ešte sa vystrel, / obloha sčernala a zhrbila sa zem*“) naznačuje aj iný význam – konotuje takmer homonymické podstatné meno výstrel, čím sa významový priestor textu rozširuje (muž sa vystrel pred smrtiacim výstrelom). Ide o Váľkov dosť častý postup, založený na voľbe slova konotujúceho iné zvukovo podobné slovo, čím sa dosahuje viacvýznamovosť textu.

V druhej časti, kde sa načrtáva ďalší osud, sa podobne ako v celej básni *Osudy* kladie dôraz na nesentimentálne tvarovanie témy. Posledný odsek autor štylizuje ako profesionálnu (lekársku) vecnú referenciu.

V texte 1944, rozdelenom hviezdíčkou na dve časti ako predchádzajúci text (v niektorých ďalších vydaniach *Dotykov* hviezdíčka vypadáva, čo zrejme spôsobilo rozhodnutie posilniť pásmový, montážny rozmer textu), tematizuje osud ženy, ktorá v Povstaní stratila štyroch blízkych a zomrela pri páde zo schodov pri zatýkaní. V druhej časti, ktorá je štylizovaná ako príhovor rodiča dieťaťu pred spaním, básnik kontrastne uvádza rozprávkový motív. Tvarovanie témy je znova programovo antisentimentálne: „*A to je koniec, / zakry sa, spi, / ináč ťa zakrútim až po bradu, / sem do perín tej starej zlej ženy, čo zomrela.*“

Texty označené dátumom 1943, 1944, teda prvá a druhá časť a takisto tretia a štvrtá sú spojené rýmom (od splavu – boľavú, rozhodov – pod vodou – zo schodov), čo signalizuje aj ich významovú spätosť. Básnik pracuje s nepravidelným rýmom a v texte 1944, najmä v jeho prvej časti, v rámci voľného verša funkčne využíva tonické variácie založené na alternácii jambickosti a trochejskosti.

Válek sníma tému protifašistického odboja a Slovenského národného povstania cez tragické ľudské osudy, jeho pohľad sa vyznačuje civilnosťou, niet v ňom rétoriky a je nielen nesentimentálny, ale antisentimentálny.

Báseň *Počasie* sa tiež vzťahuje na smrť jednotlivca, no nie násilnú vojnovú, ale prirodzenú. Daždívú jesennú pohrebnú symbolistickú atmosféru evokovanú veršom „*Padá dážď, pršia chryzantémy*“ autor narúša inými motívmi: „voyeurizmom pohrebu“ (postreh V. Mikulu), prehovorom účastníka pohrebu, ktorý vzápätí odhalí ako konvenčný, a básnikovou banalizáciou voľby pohrebnej témy odvolaním sa na škaredé počasie. Tieto motívy text situujú do blízkosti poézie všedného dňa, ktorá, ako som naznačil uvádzaním jej indikátorov, tvorí významný rozmer celej zbierky.

V prvej časti trojdielnej básne *Estetika*, tvoriacej záver *Nití*, Válek exponuje prostredie vojenčiny (autor ju zažil aj osobne, vojenskú službu absolvoval od jesene 1951 do jesene 1953). Nevyťažil z neho protizápadné, protikapitalistické či falošne optimistické výtvary, naopak, jeho verše sú otvorene deziluzívne (aby však na druhej strane nevzniklo nedorozumenie, treba dodať, že druhá časť *Dotykov* s názvom *Rovina* sa už zreteľne spája s „časom viery v renesanciu socialistického spoločenského ideálu a cesty k jeho dosiahnutiu“ – Bagin, 1971, s. 45). Váلكovi vojaci sú „*podivní*“, holdujú alkoholu, prepadajú splínu. Sú pravým opakom tzv. hrdých obrancov socialistickej vlasti, akými sa javili napríklad autorovmu generačnému druhovi Vojtechovi Mihálikovi v zbierke *Ozbrojená láska* z roku 1953. Válek pravdivo zachytil odvrátenú tvár vojenskej služby v konkrétnom priestore a čase. Odvážnosť takéhoto významového uchopenia témy je vystupňovaná záverom tejto časti *Estetiky* o odvahe a jej nedostatku v neslobodnej spoločnosti: „*A oddávna pletie sa nám v pomätenej mysli / smutná, malá násobilka odvahy: / Píšeme zotierame, / zotierame, / zotierame.*“ Prvá časť *Estetiky* však nie je iba básňou o vojakoch v päťdesiatych rokoch, ale aj o pocitoch a situácii v tomto období, pričom záverečný motív odvahy, resp. jej nedostatku sa vzťahuje aj na dávnejšie roky.

V texte sa zjavuje rad pomenovaní z arzenálu dekadencie („unavené dažde jesene“, melanchólia, spleen), na dekadentný kontext sa viaže atmosféra bohémy, zaznie kraskovské „*pozde*“ a „*márne*“. Zdrojom obraznosti je vojenské, krčmové, prírodné a školské prostredie a oblasť psychiky, ktoré sa do značnej miery prelínajú. Inovačne v obraznosti

pôsobí najmä vojenské a školské prostredie. Na vojenské prostredie sa viažu priame a obrazné pomenovania: vojaci, „*atak slnka*“ (slovo „atak“ má pôvod v ruskom „ataka“ – útok), „*Útočí na nás bubnová paľba melanchólie*“, „*tlačí nás k zemi slzotvorný spleen*“.

Pre metaforickú výstavbu tejto časti je príznačná básnická aktualizácia ustálených slovných spojení (Váľkovo „rozhýbavanie“ ustáleného v *Dotykoch* sa prejavuje aj v tomto preňho príznačnom výrazovom prostriedku). Obraz „*prevraciame nočnú oblohu / jak veľký čierny džbán*“ môžeme interpretovať ako básnickú aktualizáciu frázy „*prevraciam poháre*“. Básnickou aktualizáciou ustáleného spojenia „*bubnová paľba*“ (delostrelecká paľba, prenesene sústredená paľba) je metaforický verš „*Útočí na nás bubnová paľba melanchólie*“, ktorý má intratextový vzťah k metafore „*bubny dažďa*“ z básne *Dážď*, je jej novou, ešte markantnejšou verziou. Rovnako je básnickou aktualizáciou ustáleného spojenia – slzotvorný plyn – verš „*tlačí nás k zemi slzotvorný spleen*“, kde autor invenčne využil zvukovú podobnosť slov *plyn* a *spleen*.

Text nie je rýmovaný, Válek sa však „blyсне“ kalambúrom na začiatku troch susediacich veršov: „*A tak pozde / a tak márne / atak slnka začne sa.*“ Za implicitný skrytý rým možno označiť spleen – plyn.

Druhá časť *Estetiky* začínajúca sa veršom „*A potom ráno*“ nás vracia k predchádzajúcej časti, potvrdzujúc jej čítanie, podľa ktorého tam nejde iba o vojakov, ale aj o ľudí, ktorí sú v ich položení. V druhej časti Válek priamo tematizuje situáciu básnika v päťdesiatych rokoch, v období najsilnejšieho totalitarizmu. Je to situácia ohrozenia, nemožnosti slobodnej básnickej sebarealizácie, odsudzujúca básnika na trpkosť a mlčanie. Ohrozenie nie je anonymné, ale veľmi konkrétne, zosobnené v konkrétnom jednotlivcovi. V zbierke táto poloha Váľkovej poézie súvisí najmä s básňou *Strom*. Obraz povetria plného ekrazitu a detonujúcich oblakov (metafory odkazujú na vojenskú oblasť) konfrontuje túto časť s predchádzajúcou – naznačuje, že zdrojom napätia v človeku vlastne nebol západný svet, ale domáci totalitarizmus. Protitotalitný rozmer *Dotykov* doteraz kritika nereflektovala. (Prvé dve časti *Estetiky* interpretujem podstatne inak ako Šmatlák, 1971, s. 192.)

Na pozadí predchádzajúcej časti i poznania Váľkovej tvorivej biografie vstupné verše tretej časti *Estetiky* „*To som ja, / zafúľaný večný učeň múz*“ znejú trpkou. Zbierku *Dotyky* básnik vydal roku 1959 ako 32-ročný, debutoval teda relatívne neskoro (najmä oproti generačnému druhovi V. Mihálikovi, ktorého debut *Anjeli* vyšiel už roku 1947 a roku 1959 mal za sebou päť zbierok). Poéziu Válek publikoval od roku 1942, keď časopisecky uverejnil deväť básní (pre autorove začiatky je príznačné, že jedna z nich, *Básnik Paľo Oliva*, sa spája s menom predstaviteľa katolíckej spirituálnej poézie).

Obdobie päťdesiatych rokov Váľkovi prinieslo životnú skúsenosť, zakúsil „*horkú krv*“, horkosť života. Básnik však, ako to urobil už v básni *Nite* a nepriamo v rade ďalších básní, neostáva pri vlastnej horkosti, a „*vystupuje zo seba*“, prekonáva subjektívne trápenie etickým gestom. Aj o ňom v tomto bode jeho vývoja možno povedať estetica est etica. Táto časť má programový ráz rovnako ako *Nite*. Namiesto predstavy poézie ako vyjadrenia subjektívnych pocitov nastupuje jej predstava ako tvorby pre iných, tvorby krásy a všetkého potrebného pre ľudské šťastie, pričom táto predstava má až rozmer „úžitkovosti“. Válek tu rozvíja avantgardný, najmä poetisticko-konstruktivistický model

poézie, zo slovenskej básnickej tvorby nadväzuje najmä na Laca Novomeského. Predstava felicitnej funkcie poézie nestráca presvedčivosť, felicitnosť, na ktorú sa prirodzene viaže oslobodená fantazijnosť, imaginácia, je predsa len odlišná od dobového falošného iluzionizmu. Avantgardná predstava poézie ako výsostnej tvorby skutočnosti sa tu spája s novým básnickým sebedomím – básnik v sebe pocítil čarodejnú moc, stáva sa akýmsi nezvalovským „podivuhodným kouzelníkom“. Týmto rozmerom, ale aj rozmerom zdôraznenej vecnosti či predmetnosti a „úžitkovosti“ text súvisí s básňou *Ohýbači železa*, ktorá má tiež metapoetický charakter, a predstavou poézie ako tvorby imaginatívnej krásy nakoniec aj s básňou *Minútu pred usnutím*. Posledná časť *Estetiky* je preniknutá vierou v básnické slovo, slovo pre človeka, pre jeho reálne individuálne šťastie, pre jeho pocit domova.

Akú protihodnotu žiada básnik za svoje dary? Válek ju vyslovuje ako nesmelú prosbu: „*Ale keď raz / v studenom a hustom daždi / pocestujeme spolu do práce / a ukradomky dotýkať sa budem / vašich vlhkých plášťov, / usmejte sa na mňa / aspoň očami.*“ Táto prosba plynie z potreby prekonania pocitu osamotenosti a nehostinnosti existencie, z potreby medziľudského kontaktu. Tu sa ohľadá básnikovo existenciálne volanie po blízkosti iného človeka, ktoré naliehavo zaznie v neskorších veršoch. Záver *Estetiky* ukazuje, že Váلكovo smerovanie od seba k iným neznamená vylúčenie subjektívnej problematiky z poézie.

#### LITERATÚRA

- BAGIN, A.: Miroslav Válek dnes. In: Priestory textu. Bratislava, Smena 1971, s. 43 – 58.
- BAGIN, A.: Slovo Váلكovej poézie. In: Vitalita slovesnej tvorby. Bratislava, Tatran 1982, s. 219 – 240.
- BŽOCH, J.: Miroslav Válek: Dotyky. In: Kontakty. Výber statí o literatúre. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1970, s. 312 – 315.
- FELDEK, L.: Homo scribens. Bratislava, Smena 1982.
- GÁFRIK, M.: Dotyky poézie. Mladá tvorba, 5, 1960, č. 3, s. 114 – 116.
- MATEJOV, F.: Dotyky. Slovenská literatúra, 45, 1998, č. 4, s. 286 – 287.
- MAŤOVČÍK, A.: Miroslav Válek v personálnej typodokumentácii. Martin 1988.
- MLACEK, J.: K využitiu frazeológie v súčasnej slovenskej poézii. Romboid, 3, 1968, č. 3, s. 60 – 63.
- NADUBINSKÝ, M.: Básnik dvoch pólrov. In: Kritický zápisník. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1999, s. 24 – 31.
- ŠMATLÁK, S.: Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Váلكa. Bratislava, Smena 1971.
- ZAJAC, P.: Sonet zo žánrového hľadiska (Miroslav Válek: Myši sonet). In: Jazyk a literatúra. Interpretácie lyrických, epických a dramatických textov. Bratislava, KPÚ 1981, s. 89 – 99.
- ZAMBOR, J.: Báseň a ticho. O poézii slovenských, ruských a španielskych básnikov. Bratislava, NLC – DSL 1997.
- ZAMBOR, J.: K sémantike zvukovej organizácie poézie Ivana Krasku. In: Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. Ed. E. Maliti. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV 1999, s. 125 – 135.

## SUMMARY

The author is analyzing poems from the first part of Miroslav Válek's collection *Dotyky* (Contacts, 1959), titled as *Nite* (Threads). The main interpreting problems of Válek's poetry are in poet's play with word meanings. In the *Nite* subcollection, poems deal with tense problems of partner relation with a dimension of irrationality. J. Zambor attempts a relative complexity of interpretation – he sees to the important structural elements of the poem (especially theme, figures, rhythm, rhyme and euphony); through interrelation is their meaning analyzed, focusing on decryption of intertext relations. The subcollection is seen as a development of symbolic poem model with its motive-figurative and phonic instruments, an actualization of the poetic and constructivist poem model, as well as an attempt to depathetize and depoetize, characterized by motive and expressive civilness, concreteness, realness, colloquialness and prosaic tendency, related to poet's inclination towards common-day poetry. Válek's attempt to recreate poems is connected with composition discontinuity and juxtaposition of thematically various segments, resulting in montage.