Rovina
(Interpretácia druhej časti zbierky Miroslava Válka *Dotyky*)

VALÉR MIKULA, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Prvá časť zbierky *Dotyky* (1959) už svojím názvom *Nite* akoby signalizovala tendenciu k symbolizácii, k zvýznamňovaniu, k asymetrii medzi výrazom a významom v prospech toho druhého – materiálna nepatrnosť denotátu (nite) by inak len ťažko uniesla funkciu pomenovávať celý oddiel básnickej zbierky. Jedna časť rekvizitára tohto oddielu (okrem *nití* napr. *písmenko, koliesko z hodín, myš, vyšúchaný rukáv kožucha*) svedčí o autorovej tendencii vnášať do vysokej a usporiadanej literárnej tradície heterogénne prvky (Valcerová, 2000, s. 56), ktoré nútia literárny systém k preusporiadaniu.

Tradičná, vysoká forma v sebe nesie značný potenciál významovosti, „dôležitosti" a Válek túto vysokú básnickú konvenciu naozaj depoetizuje a depatetizuje (pozri predchádzajúci príspevok J. Zambora), no zároveň bdie nad tým, aby nedeštruoval artistnosť, ktorá je súčasťou tejto konvencie. Časť básní *Nití* sa totiž prihlasuje k básnickej virtuozite, predovšetkým symbolistickej proveniencie, no zároveň – či navyše – básnik je tu virtuóznejší „ako treba", čím dosahuje od tohto spôsobu básnenia jemný ironický odstup (porovnaj napr. krkolomný slovosled druhého verša básne *Počasie*: *„Padá dážď, pršia chryzantémy / a ľudia oči div že nevyočia si"*). Rafinovane tak naznačuje istú „vyprázdnenosť" či samoúčelnosť týchto básnických foriem.

Lež ani tradičné „obsahy" symbolistickej poézie neostávajú mimo jeho pozornosti – aj s nimi sa vyrovnáva s rovnakou prijímajúco-podvracajúcou ambivalentnosťou, keď na jednej strane počíta s ich závažnosťou pre účinok básne a na druhej strane ich banalizuje. Napríklad smútok, jedno z kľúčových slov slovenského symbolizmu, je v básni *Smutná ranná električka* toľkokrát rozličným spôsobom opakované, že namiesto kraskovskej evokácie stereotypnosti (k tomu Zambor, 1999, s. 127) sa nám vnukne pocit jednak jeho obsesívnosti, a jednak – a najmä – jeho „obohratosti". Dodajme, že Válkova báseň je už tu, v tejto fáze jeho tvorby viacplánová: básnik sa nevyrovnáva len s literárnou tradíciou, ale aj s tenzívnosťou vlastnej osobnej situácie, ktorej nápor znižuje už spomínanou banalizáciou, ale aj posunom k riekankovitosti: *„a ja v nej, a ja v nej, / už ma vezú..."* Reakcia na literárnu tradíciu je tu súčasťou „riešenia" problému – od tohto subtílneho spôsobu simultánnej viacplánovosti autor po *Nitiach* ustupuje v prospech „viditeľnejšej" – ak chceme, okázalejšej – viacplánovosti po sebe nasledujúcich konštruktivistických blokov.

Pravda, okrem tohto „virtuózneho rozkladu virtuozity" vie byť básnik i chcene „ťarbavý" a „brutálne" vniesť i naskrze netradičné témy, ktoré básnická tradícia ešte nestihla „skultivovať" – a to je druhá, modernistická zložka jeho prístupu k literárnej tradícii, s ktorou sa neskôr budeme poväčšine stretávať. V tejto chvíli však ešte treba dokončiť komentovanie básnikovej stratégie „znižovania".

Ak je forma „privysoká", „priveľká" na „nepatrný obsah", navodzuje sa tenzívny pocit disproporcie, ktorý sa znakovo môže riešiť dvojakým spôsobom: buď sa zníži (konvencionalizuje) forma, alebo povýšime („nafúkneme") „veci", t. j. skutočnosti, ktoré

tvoria tematickú náplň básne. Válek robí oboje a väčšinou súčasne: na jednej strane depatetizuje vysokú básnickú konvenciu (čo je sprevádzané ironickou modalitou), ale na druhej strane zvýznamňuje jej nové obsahy, „priznáva poetickú funkciu všednému životnému motívu" (Zajac, 1981, s. 94), čo zase implikuje (morálny) pátos rehabilitácie doteraz zaznávaných skutočností (neskôr u tohto básnika zvrhnutý do arogancie stvoriteľských gest).

Oscilácia medzi ironiou a pátosom je jednou zo zložiek, vytvárajúcich esteticky produktívny pocit napätia, naliehavosti a zároveň nedourčenosti *Nití*: poetologické splýva s existenciálnym, téma sa „rieši" reakciou na formu a formové problémy sa „riešia" napr. tematickou brutalizáciou. Ide o typické náhradné riešenia (typické pre umenie vôbec), keď „problém" sa rieši prekódovaním (k tomu Lotman, 1990, s. 48n.), prenesením do iného znakového radu.

V *Rovine* sme však svedkami tendencie k symetrickým, čiže z istého hľadiska didaktickým riešeniam: irónia a pátos sú prehľadne distribuované podľa ľahko uchopiteľného a neskrývaného kľúča. Na niektoré skutočnosti básnik uplatňuje ironický, na iné patetický kód – a hlavným triediacim kritériom je tu, ako sa pokúsim ukázať, oficiálna ideológia. Prechod od asymetrie *Nití* k symetrii *Roviny* vyvoláva dojem riešenia, usporiadania, harmónie, signalizuje sa dosiahnutie stavu, keď sú „*veci v poriadku*" a „*všetko na svojom mieste*" (báseň *Krídla*) – tak ako je to v utopickom modeli komunistickej spoločnosti.

Prejdime teda k druhej časti Válkovho debutu a zastavme sa hneď pri jeho nadpise *Rovina*. Videli sme, že orientácia *Nití* na každodennosť priniesla na jednej strane tematické scivilnenie poézie, ale na druhej strane viedla k zvýznamneniu všednosti, tzv. obyčajných vecí. Titul väčšiny básní *Nití* pomenúva veci nepatrné, ktorých dôležitosť sa dosahuje cestou metaforického presahu. Naproti tomu denotát titulu druhej časti zbierky (*rovina*) vôbec nie je nepatrný, implikuje rozľahlosť, široký horizont, a netreba ho teda metaforicky zvýznamňovať. Naopak, oproti tendencii k významovej rozptýlenosti, nedourčenosti predchádzajúcej časti sa tu možno stopovo ohláša frazeologizmus „povedať na rovinu", teda priamo, jednoznačne a bez okolkov. Ak teda *Nite* konotovali významovú mnohosť (sčasti až „zauzlenosť"), čiže i ťažšiu sledovateľnosť či kontrolovateľnosť, *Rovina* akoby ohlášala opačnú tendenciu: nič neskrývať, ďaleko dovidieť, oproti „manufaktúrnym" rozmerom *Nití* exponovať všetko vo veľkom pláne.

S touto tendenciou korešponduje aj „rozľahlosť" básní *Roviny*: všetky tri básne v nej obsiahnuté (*Dotyky, Zem pod nohami, Krídla*) možno charakterizovať ako „dlhšie", inklinujúce k typu básne-pásma. Ak sa prizrieme na možnú kompozičnú funkciu názvov jednotlivých básní, *Zem pod nohami* metonymicky súvisí s „rovinou", kým *Krídla* sú, naopak, akýmsi protipólom k „zemi", no zároveň možno i ďalším priestorom, osvojovaným básnikovou imagináciou a zúplňujúcim tak jeho záber. *Dotyky*, slovo s veľkou konotačnou potenciou, zasa akoby naznačovalo spôsob interakcie (alebo vôbec pristúpenie k interakcii) s vonkajším svetom: je to prvý krok od izolácie ku kontaktu. Zrejme nie náhodou sa stalo aj názvom pre celú knihu, čím sa naznačuje jej významové smerovanie: S. Šmatlák ho identifikoval ako „pohyb nad seba" (1971, s. 105).

Preto je možno trochu prekvapujúce, že prvé dve strofy *Dotykov* navodzujú ľúbostnú tému, čím sa zbierka akoby vracala až kamsi k básni *Minútu pred usnutím* z prvej časti, čiže k „citovým drámam jednotlivca," ktoré na ceste k „cieľu, ktorým je poznanie," treba „ponechať bokom" (Šmatlák, 1971, s. 106). Druhá časť zbierky teda nepokračuje tam, kde sa prvá končí, ako by sme mohli čakať (čakali by sme napríklad, že básnik začne pre nás zo slov robiť „*predmety nevyhnutné pre šťastie*"), ale začína opäť od začiatku, od subjektívnej ľúbostnej problematiky – tak, ako to je v prvej básni zbierky *Prehliadka*. Ba akoby na zvýraznenie istej súbežnosti aj *Dotyky* sa začínajú ránom: „*Od rána k vám chodia telegramy*". Tu sa však podobnosť s *Prehliadkou* končí. Kým tá sa začína stavovým slovesom *je* a aj v ďalších veršoch sa exponuje akési znehybnenie (isteže, nie bez latentnej hrozby), v *Dotykoch* akoby „*vetry*", ktoré v treťom verši *Prehliadky* „*spia*", rozpútali hotovú kalamitu: „*more listov zaplavuje dom / telefóny zazvonili v celej štvrti odrazu.*"

Našťastie, nejde tu o nijakú prírodnú, či – ešte horšie – spoločenskú pohromu, ponáhľa sa ubezpečiť lyrickú partnerku básnik, ide o čosi oveľa zanedbateľnejšie: „*To nič nie je, to nič nie je / to len ja ťa stále volám / nadväzujem prerušené spojenie.*" Naliehavosť túžby obnoviť „*prerušené spojenie*" je vyjadrená simultánnym využitím komunikačných prostriedkov s rozličným stupňom „rýchlosti": list, telegram, telefón. Lyrický subjekt skúša všetko a naraz a opakovane. V prvých troch veršoch teda ide o neskrývané preháňanie, o hyperbolu, básnickú figúru, ktorá má kvantitou impulzov znázorniť kvalitu citu. Miera, vlastne „nemiera" tohto preháňania je však podozrivá – signalizuje sa ňou zníženie étosu komunikácie. V nemiernom preháňaní sa totiž skrýva aj istý osteň výsmechu partnera, predpoklad jeho zníženej súdnosti. Vo sfére ľúbostných vzťahov, ľúbostného „prehovárania" takýmto preháňaním akoby si „zvodca" pripravoval pôdu na svoje odmietnutie. Na druhej strane znehodnoverňuje sa aj on sám ako pôvodca premštených výpovedí, ktoré nemožno brať vážne. Týmto postupom sa „znevážňujú" jednak obaja partneri, jednak samotný cit. Hravosť má tu blízko ku kríze, humor k výsmechu, príťažlivosť k odporu.

Pravdaže, takýto výklad nemožno korektne vyvodiť iba z vyššie citovaných veršov – anticipujem tu už skúsenosť s nasledujúcimi pasážami básne, kde si lyrický subjekt pochvaľuje, že mu „*uverili* (implikovaný predpoklad neuveriteľnosti!) *na pošte a v telefónnej centrále*". Čo mu uverili? Ani po tom, čo sme si povedali o znehodnoverňujúcej funkcii hyperboly, s preháňaním neprestal, ba naopak, ešte ho stupňuje: „*že ťa nechám miliónkrát pozdravovať, / miliónkrát že ťa prosím*". Nedostatok vrúcnosti (keby sme boli v *Nitiach*, povedali by sme: strach pred ňou), banalizovanie vzťahu je tu posilnené jednak narážkou na poloľudovú pieseň, v tých časoch v rozhlase (popri budovateľských piesňach) hojne vysielanú (*Zaleť sokol, biely vták, ku môjmu milému, pozdravuj ho nastokrát, povedz tíško jemu, aby prišiel večer k nám, že ho pekne prosím...*) a jednak nepriamou formou komunikácie – odkazom, opakovane uvádzaným spojkou „*že*", čo znižuje autentickosť správy. Napokon i sám obsah správy je podávaný vo forme banálnych, odosobnených floskúl, pripomínajúcich fragmenty z pomyselnej konverzačnej príručky hovorového jazyka: „*Nehnevaj sa, je to strašne dôležité, / som už z toho celý blázon, / som do teba hrozne zamilovaný, / nechaj všetko tak, ako je, / ... / a pricestuj prvým vlakom*".

Lyrická partnerka má pricestovať *„na širokú rovinu"* a privítanie, ktoré jej básnik sľubuje, nesie znaky rozprávkovosti, kontrastujúcej s civilizačným prvkom železničnej dopravy: *„Pri vlaku ťa bude čakať sedem čiernych koní, / každý s hviezdou na čele"*. Záver strofy, pokračujúcej v privítacom aranžmán, zároveň prvý raz hodnotovo konfrontuje mestsko-civilizačný svet s prírodno-vidieckym, pričom sa jasne dáva prednosť tomu druhému: *„bude kvitnúť jazmín, / z broskýň padať peľ, / jemnejší ako tvoj púder Soir de Paris."*

Nasledujúca strofa je celá venovaná rozvinutiu tohto kontrastu. Blížiaci sa večer je pre lyrického hovorcu dôvodom, aby partnerku posledný krát vyzval *„ponáhľaj sa"* a potom v rámci presviedčania predstavuje dvojaký obraz západu slnka: *„mestské slnko, škrekľavá, obohraná platňa zasúva sa za obzor, / ale naše, medená vyleštená rajnica krásne zapadá, / a keď sa dotkne Zeme, je to všetko čuť."*

Idyla ako žáner je neskrývaným prototextom týchto i predtým citovaných obrazov. Dokonca i v slovenskej literatúre môžeme nájsť idylu s podobnou východiskovou epickou konfiguráciou: je ňou Hollého selanka *Kráska*, v ktorej pastier Slavko vábi *„z mesta do hája"* titulnú *„pišnú Krásku"*, lebo veď *„jaková je tam úťecha pres leto v mesťe?"* Aby ju obmäkčil, sľubuje jej okrem príjemností života v prírode i rozličné dary: *hrdľički, srnku* a nakoniec i *medvedča*. Keďže bol v tom neúspešný, Válkov lyrický hrdina svoju partnerku, evidentne podliehajúcu zvodom západnej Európy (*Soir de Paris*), nepriamo láka (opakujúc tak účinnú antickú pascu) na „lyrickú" príťažlivosť býka! *„Čierny býk v družstevnej maštali / zamatovým basom dospieval svoje lyrické intermezzo"* – takto totiž pokračuje báseň, konkretizujúc zároveň avizovanú zvukomalebnosť dediny.

Opozícia mesto – dedina, ktorá sa v tejto chvíli ukazuje ako základný usporadujúci princíp básne *Dotyky*, nadväzuje teda na literárnou tradíciou posvätený jeden variant idyly, zároveň ho však aktualizuje: na jednej strane je táto opozícia extrapolovaná na širší kontext a na druhej konkretizovaná prostredníctvom aktuálnych synekdochických reprezentantov príslušných hodnotových pólov. Pokiaľ ide o to prvé, v nepríťažlivom slovenskom mestskom večere je prítomný aj parížsky večer (čo je preklad názvu púdru *Soir de Paris*), čím sa protiklad mesto – dedina rozširuje na opozíciu (zatiaľ iba s implicitným ideologickým kľúčom) Západ – Východ. Aj segmenty textu, ktoré sa doteraz dali považovať iba za sugerovanie naliehavosti situácie (ide o dva verše z druhej strofy, ktoré som predtým „vybodkoval": *„v kúpeľni nech horí voda, / v kuchyni nech tečie plyn"*), sa teraz zaraďujú do nových významových súvislostí: stelesňujú chaos mesta oproti poriadku dediny. Ten je naznačený *„slávnostným defilé"*, ku ktorému je pripodobňovaný dupot pri vyzúvaní roľníckych čižiem. Zaznamenajme ešte verš *„rovina padá na kolená a ukladá sa spať"*, konotujúci nielen únavu po práci, ale prostredníctvom modlitby aj istú sakrálnosť, posväcujúcu celodennú lopotu, a môžeme sumárne uviesť rad opozícií, konštituujúcich významovú os básne:

chaos – poriadok
profánne – sakrálne
zhon – idyla
Západ – Východ

mesto – dedina
púder Soir de Paris – peľ broskýň
hrací automat – rajnica
škrekot platne – bučanie býka

Takto usporiadaný systém protikladov ťažko môže byť presvedčivým argumentom pre používateľku púdru *Soir de Paris*, ba môže jej pripadať – najmä v posledných troch členoch – komický, básnik preto na ňu radšej na chvíľu zabudne a pokračuje v evokovaní lyriky dedinského večera, kde „*sú v každom dome chlapi ako železo*" a kde „*stačí vypnúť rádio / a môžeš počuť, čo sa komu sníva...*". Po týchto veršoch nasleduje stabilné číslo komunistického utopizmu: sen, ktorý by mal byť, ako sa naznačuje, spoločný alebo aspoň spoločne zdieľaný. Na naše prekvapenie, najkonkrétnejšia časť tohto sna je egoistická: básnik sníva o príchode milej („*sníva sa mi tvoja hlava na mojom ramene*"). No keď sa tento sen neuskutoční, milenecké „my" (ja + ty) sa nenápadne premieňa na nerozdielne „my" kolektívne: „*sníva sa nám, / sníva / a všetko je to ako v kúzelníckom klobúku.*"

Ako kúzlo pripadá básnikovi premena socialistickej dediny, jej modernizácia, ktorú stelesňujú „*prsty televíznych antén*", „*dvojstupy nových domov*" a „*miestny rozhlas*". Ten je, mimochodom, „*zachrípnutý*", čo by sme mohli považovať za obdobu škrekľavosti mestskej platne, nie je to však tak, keďže na družstevníkov apeluje hlasom prepeličky: „*Poďte žať, / poďte žať!*" Tento citát z detského folklóru tak popri modernom dynamizme udržiava v básni aj idylický kód, ktorý sa v tejto strofe ešte stupňuje: po rozhlasovej žatevnej mobilizácii je „*dedina prázdna ako vyfúknuté vajíčko*" a „*tučné klasy zamdlievajú úžasom*".

Tieto ornamentálne obrazy však nie sú podávané ako reminiscencia na idylický a z moderného pohľadu už aj trochu komický „zlatý vek", ale ako utopická projekcia, ba viac – ako uskutočnenie utópie. To je to „kúzlo", ktoré sa odohralo akoby z noci na ráno! „*Až teraz vidíš, aké sú sny hmatateľné*", prihovára sa básnik po presnívanej noci – komu? Neprítomnej lyrickej partnerke (to by bolo poslednýkrát v básni, keď sa na ňu obracia), pričom poukaz na uskutočnenie odvážnych spoločenských snov mu má nepriamo slúžiť ako súčasť presvedčovacej kampane – ako by potom nemal byť uskutočniteľný oveľa skromnejší, súkromný erotický sen? Alebo sa prihovára sebe, povzbudzujúc sa k zmene hodnotových preferencií, keď stavia do protikladu reálnosť nadosobného „sna" s efemérnosťou sna individualistického? Alebo napokon ide o oslovenie čitateľa, teda „nás všetkých", aké poznáme z rétorickej poézie päťdesiatych rokov?

Nazdávam sa, že báseň neponúka dostatok indícií pre výber iba jednej z týchto možností, naopak, zdá sa, že vedome ponecháva situáciu nerozhodnutou, alebo, čo je vhodnejší výraz, viacvýznamovou – pretože k rozhodnutiu už došlo! Básnik tu opakuje jedno z najviac aplaudovaných gest v slovenskej literárnej tradícii – gesto zrieknutia sa osobného v prospech nadosobného. Táto tradičná požiadavka bola formulovaná niekedy viac, inokedy menej imperatívne, raz s etickým, inokedy s ideologickým akcentom – to posledné bolo najdrastickejšie presadzované začiatkom päťdesiatych rokov po nástupe komunistickej totality. Odvtedy budú pokusy o jej preformulovanie či zmäkčenie takmer vždy limitované rámcami konformnosti voči tzv. socialistickej spoločnosti, konformnosti

garantovanej apogeom násilia v päťdesiatych rokoch, ktoré bude tvoriť trvalé pozadie tejto témy, či už ako spomienka na prežitú hrôzu alebo ako skrytá hrozba (a veľmi často ako oboje).

V tomto duchu v programovom článku z r. 1958 *Cesty poézie* Válek deklaruje, že „pieseň smutného srdca prerastie osobnú tragédiu svojho tvorcu", a to „v mene toho, čo je tu nového", a ďalej postuluje „nepoddávanie sa vlastnej bolesti", čo „predpokladá schopnosť vyspievať radosť ostatných a poznačí novú poéziu znakom každodenného civilného heroizmu" (Válek, 1979, s. 11). Vo vyústení prvej časti debutu, v tretej časti *Estetiky* (ale už aj v *Nitiach* a *Ohýbačoch železa*) toto predsavzatie s istými obmenami opakuje a v druhej časti zbierky pristupuje k jeho realizácii. Práve v priebehu básne *Dotyky* sa uskutočňuje tento vôľový akt, ktorý S. Šmatlák privítal ako „ďalší pohyb k novým životným métam" (1971, s. 107).

A tak v piatej, už citovanej strofe básne spomienka na symbolistickú noc a samotu pretrváva len v „*jedinej smutnej vrane na nebi*", ale aj tá je zapojená do verejnoprospešnej činnosti, keďže v dusnom dedinskom ráne sa osviežujúco „*krúti ako ventilátor*". V závere strofy, po evokácii blahobytnej, pracovitej a „maľovanej" (ako veľkonočné vajíčko) dediny sa objavuje nový motív (nový u Válka, nie však v tradícii slovenskej socialistickej poézie): „*Len stará mama sedí vo dverách a potichu si spieva: / ‚Osievala múčku / v deravom klobúčku...*' " Kúzelný klobúk „dneška" je konfrontovaný s deravým klobúkom včerajška, dnešný blahobyt s dakedajšou biedou, pričom minulosť dostáva jednoznačne negatívne hodnotové znamienko (i preto sa predtým musela idyla premiestniť z minulosti do realizovanej budúcnosti): je to doba utrpenia pracujúcich a triednej nespravodlivosti. Pritom takto explicitne tieto charakteristiky minulosti básnik nemusí uvádzať, dobová ideológia to už dostatočne autoritatívne vopred urobila; navyše je tu zrejmé nadviazanie na Mihálikovu *Kroniku* z *Plebejskej košele* (1950), na ono famózne „rozprávanie starej proletárskej ženy – matky početnej rodiny", v ktorom vraj „Mihálik vykreslením osudov proletárskej rodiny zobrazil osud celého slovenského proletariátu v časoch kapitalistického útlaku po sociálne oslobodenie" (Plutko, 1987, s. 32).

Nasledujúca strofa sa teda rozvíja ako pateticko-súcitná digresia do neradostnej minulosti starej mamy („*Stará mama, slepá, nebohá! / Chodievala dojiť kravy do Herzovho majera,*" atď.), aby sa v závere znovu, až s istým úľavne komickým preháňaním evokoval obraz uskutočnenej utópie: „*Na hody tu lietajú pečené husi, / ... / v jeseni... / ťažké kvapky sliviek klopú na ustatú zem.*"

Môžeme tu zároveň zaznamenať, že od času žatvy sa ročná doba medzitým posunula k jeseni a táto mýtizujúca cyklickosť roľníckeho roku pokračuje a dovršuje sa i v posledných dvoch strofách básne: „*Rovina vydala svoje plody, už nemá čo povedať, a mlčí. / Ospalá, / zalepená melasou a cukrom, oblieka si vatovaný kabát.*" V poslednom verši básne presne podľa pranostiky „*na Martina padá prvý sneh*", čo potvrdzuje bezchybné fungovanie „roviny" v rámci nadčasového mýticko-utopického systému...

Ako je možné, že básnik s takým vypestovaným cítením literárnej tradície ako Válek prijal rámce zjednodušujúcich modelov čierno-bieleho videnia sveta a dokázal túto tradíciu, napríklad tradíciu idyly, takpovediac v priebehu jednej básne postaviť z nôh minulosti na hlavu budúcnosti?

Väčšina Válkových básní má intertextový charakter, odkazuje na isté textové modely či konkrétne texty a vyrovnáva sa s nimi. Zdá sa pritom, že pre hodnotu Válkovej básne nie je nevýznamná estetická hodnota prototextu. V časti *Nite* sa autor vyrovnáva prevažne so symbolistickým estetickým modelom a ústi napokon k jeho odmietnutiu („*a teraz vystupujem zo seba...*"), v *Rovine* je to ideový model socialistického realizmu, ktorý vedome prijíma. Prečo?

Nazdávam sa, že pre nájdenie ako-tak uspokojujúcej hypotézy, odpovedajúcej na túto otázku, bude treba prekročiť čisto literárny horizont a podujať sa na interpretáciu osobnosti básnika, na čo v tejto chvíli nie je dostatok miesta a vari ani vhodná príležitosť. Ponúka sa však možnosť uveriť, že zjednodušený a neosobný svet oficiálnej ideológie predstavoval preňho svojho druhu azyl pred „mučivými a krvavými vnútornými stavmi, ktoré sú pohonnou hmotou jeho poézie" (Andraščík, 1966, s. 21). A v pragmatickej rovine išlo možno o gesto, ktoré sa po roku 1989 už celkom zbanalizovalo: o pokus „zlepšovať zvnútra" prostredie najskôr komunistickej ideológie a neskôr i komunistickej strany.

Ak M. Hamada pri charakterizovaní Válkovej poézie hovorí o úsilí „neignorovať ‚chaos' sveta, t. j. neignorovať mnohotvárnu skutočnosť, ale lyricky ju zjednotiť, premôcť ju a dať jej zmysel, organizmus a tvar" (1966, s. 109), k tomu dnes možno dodať, že práve texty poznačené týmto úspešne „premáhajúcim" úsilím tvoria menej (či niekedy takmer vôbec nie) hodnotnú časť Válkovej poézie, keďže onen „zmysel" je tu externe nachádzaný v dobovom ideologickom prefabrikáte a osobné existenciálne tenzie sú potlačené prechodom do kolektivistického registra „*človeka medzi ľuďmi*" (čo sú záverečné slová zbierky *Príťažlivosť*, 1961).

V *Príťažlivosti* však Válek len potvrdzuje postoje, ku ktorým sa prepracoval už v *Dotykoch*. Práve *Dotyky* sú knihou, v ktorej môžeme priam názorne sledovať tento zlom: pripravuje sa v časti *Nite* a uskutočňuje v *Rovine*. V tretej časti básne *Estetika*, teda v záverečných veršoch *Nití*, básnikov vzťah ku skutočnosti je vzťahom anticipácie, jej predbiehania v smere ideálu – tak, ako to prikazovala estetika socialistického realizmu. To, čo bolo snom i direktívou pokrokárskej socialistickej vedy – „rozkazovanie" hmotnému svetu, básnik uskutočňuje vo svojich textoch. „*Rozkážte, a budú kvitnúť stromy*" – s priam mičurinským sebavedomím sa obracia na publikum. Tak, ako vo sfére ovládania hmoty vládol slepý optimizmus, viera, že všetko je možné, a to už čoskoro či hneď, rovnako Válek v *Estetike* pristupuje k ovládnutiu slova: „*spravím vám z neho ... všetko, čo sa vám len zachce*". Tradícia však nedovoľuje, aby sme so slovami robili, čo sa nám zachce, resp. môžeme ich dostať, „kam chceme", len cestou zložitých a nuansovaných významových operácií (čo básnik prevažne robil v *Nitiach*). Tento postup je však zdĺhavý a pritradičný (poézia revolúcie si žiada aj revolúciu poézie, dixit Novomeský), preto Válek skoncúva aj s tradíciou, resp. obracia sa k tej čerstvej tradícii, ktorá tradíciu neuznáva – k socialistickému realizmu.

Ťažko možno teda súhlasiť s učebnicovo tradovaným tvrdením, že v *Dotykoch* Válek „definitívne prelomil vládu schematizmu v slovenskej poézii" (Jenčíková, 1997, s. 53) – skôr sa dá povedať, že reinštaloval schematizmus na vyššej poetologickej (postavantgardnej) úrovni, a práve vďaka modernistickému dizajnu vlastne predlžoval jeho

životnosť a nepriamo povzbudzoval k jeho pretrvávaniu i v prvých zbierkach k nemu sa hlásiacich konkretistov Ľ. Feldeka, J. Stacha i J. Mihalkoviča.

Na druhej strane sú u Válka i recidívy nezvládnuteľného chaosu, čo Hamada nazval básnikovým nihilizmom a kvôli čomu – nezjednodušujúc pritom odhaľujúcu hĺbku básnikovej dezilúzie – viedol koncepčný „spor s básnikom" (1969, s. 38 – 56). V tomto spore sa na stranu autora postavil S. Šmatlák, nepostulujúc pred básnika a poéziu nič okrem „odvahy premáhať svoje vlastné privátne ilúzie" a „vôle spresňovať svoju vlastnú ľudskú situáciu" (1971, s. 124). Pravda, pokiaľ ide o tohto kritika, on sám čoskoro nenájde ani štipku odvahy odhaľovať kolektívne (komunistické) ilúzie, ba pokúsi sa deziluzívny a katastrofický charakter *Milovania v husej koži*, ktorý v polemike s Hamadom tak bránil, prekryť „jasnou ideovou perspektívou" básne *Skaza Titanicu* (Šmatlák, 1983, s. 98). Existenciálny, deziluzívno-nihilistický rozmer *Milovania v husej koži* ocenil – v tichej polemike s Hamadom – i F. Andraščík, nazývajúc ho „veľkým objavením ničoho" (1966, s. 21).

Ukázalo sa však – najmä po roku 1968 –, že túto polohu nemožno nijako včleniť do konceptu socialistickej literatúry, a tak nie div, že po *Milovaní v husej koži* sa s ňou už u Válka, ktorý sa medzičasom stal mocenským predstaviteľom totalitného „medzičasu", nestretneme.

S jej menej radikálnou, do istej miery východiskovou, citovo-subjektívnou podobou sa nestretneme ani v ďalších dvoch básňach *Roviny* (ktoré tu už nebudem podrobne interpretovať, iba sa ich komentujúco dotknem, keďže iba pokračujú v smerovaní „prebojovanom" básňou *Dotyky*).

Báseň *Zem pod nohami* subjektívno-ľúbostný moment, ktorý sa z *Dotykov* nebadane vytratil, teda už vôbec neobsahuje. Retrospektívne sa v nej evokuje sociálny životopis detí roviny, od detstva poznačeného hladom, „*liehom v hlavách otcov*" a vyronenou matkinou slzou, až po víťazné aktuálne položenie „*poslednej škridly na strechu svojho domu*". Báseň je patetickým apelom na nezabúdanie „*bíreškej, zablatenej a ustatej*" minulosti roviny a hyperbolickou výzvou živlom či symbolickým elementom (*krvavý pot*) na odčinenie dejinnej nespravodlivosti i osobnej ujmy postihnutých tým, že „nasadia" akýsi spätný chod: „*Zľutujte sa, oceány, / vráťte svoju soľ slzám žien a matiek, ktoré klesli pod ťarchou života.*"

I keď báseň obsahuje niekoľko esteticky zaujímavých miest, ktoré sa vymykajú z plnej podriadenosti apriórnemu ideovému plánu a ktoré sa neskôr zúčastnia na budovaní neschematickej línie Válkovej poézie (ide v prvom rade o motív spätného pohybu, a najmä jeho využitie v súvislosti s motívom samovraždy: „*Kruhy na hladine, zužujte sa až po osudný pád samovrahovho tela*"), celkovo tu máme do činenia s typom básne, na ktorý môžeme bez obáv z neadekvátnosti uplatniť Červenkovu charakteristiku tvorby „květnovcov". (Ide o autorov okolo časopisu *Květen*, vychádzajúceho v rokoch 1955 – 1959, ktorí prišli s programom tzv. poézie všedného dňa a s ktorých tvorbou bol M. Válek dobre oboznámený. Pravda, na rozdiel od väčšiny z nich Válek za sebou nemal schematický debut; väčšina z nich však, na rozdiel od Válka, skutočne vedome smerovala k „prelomeniu vlády schematizmu".)

M. Červenka, sám jeden z „květnovcov", sa s odstupom času podujal roku 1965 na ich „druhé čítanie". Uvádza, že v jednom type tejto poézie, orientovanom na evokovanie mnohosti života, „mnohosť predstáv núti k hľadaniu zvrchovane jednoduchých triedia-

cich a hodnotiacich kritérií, pod tlakom ktorých sa motivický prúd znovu rozostupuje do dvoch síce prelínajúcich sa, ale pokiaľ ide o hodnotu ostro odlíšených skupín, v ktorých sa reprodukuje ideologický apriorizmus, jednoznačne pozitívnych a jednoznačne negatívnych javov". A tak umelecká hodnota básní „priamo závisí od toho, či v nich v danom prípade prevládol princíp mnohotvárneho významového zvratu alebo princíp apriórneho, lineárne dvojstranného triedenia" (Červenka, 1996, s. 336).

Práve báseň *Krídla*, posledná báseň *Roviny* i celej zbierky, sa až po svoju predposlednú strofu vari najvýraznejšie odohráva v rámcoch „poézie všedného dňa" – toto zameranie je v nej dokonca explicitne vyjadrené („*Podľa kalendára je 15. augusta, Márie, 16 hodín popoludní*"). V *Krídlach* sa vracia aj subjektívno-ľúbostný motív zo začiatku básne *Dotyky*, dokonca v tej istej podobe anaforického apelu na príchod lyrickej partnerky („*Príď v pravý čas, / príď za dunenia bubnov, /... / príď plná hnevu, / keď si smutná, aj keď sa ti chce smiať.*"). Ba i motív kúzelníctva sa tu na rozdiel od *Dotykov* používa na „súkromné účely" („*spravíme večer u vás v záhrade, / prstami lusknem, zapália sa marhule*") a obligátna reminiscenčná pasáž je tu venovaná intímnej spomienke na (pravdepodobne prvé) milovanie, po ktorom lyrickému subjektu narástli krídla, „*priezračné a ľahké*" – tie si však „*nikto nevšímal*". A práve túto nevšímavosť, „*slepotu dospelého veku*", moralisticky a generalizujúco pokračuje básnik, „*sme chytili*".

V tomto okamihu sa báseň prelamuje zo subjektívnej do sociálnej roviny, presnejšie, subjektívny aspekt je nahradený nadradeným aktuálne, až publicisticky akcentovaným celospoločenským aspektom. Nasleduje epizóda pri kupovaní lístkov na futbal, keď básnikovi „*istý Ábel*" povedal, „*že sme to dávno prehrali, / nemáme nijaké krídla, / a to je smutná vec*", čo ten vníma v rámci svojej vlastnej, „nefutbalovej" metaforiky letu, ľahkosti a mladosti. Stratu krídel teda berie konzekventne a vyvažuje ju (vzdorne?) príklonom k zemi: „*Som teda doma, držím sa zeme*". Namiesto krídel teraz metaforickú významovosť získava „zem", „*moja zem, / rovina maličkých ľudí / robotníkov z Kovosmaltu a z atómovej elektrárne, / ktorí šesť dní v týždni zastupujú boha*".

V tejto i nasledujúcej strofe – podobne ako v predchádzajúcej básni – autor rozohráva práve tie „obrazové metamorfózy", ktoré – ako uvádza F. Matejov – „väčšinou dokážu vtiahnuť do svojej skonkrétňujúcej hry aj triednu optiku minulosti, aj globálnu utópiu budúcnosti" (1998, s. 287). Z hľadiska toho posledného je výrazne exponovaná posledná strofa básne, v ktorej autor podáva pervertovaný obraz kresťanského raja ako toposu hnevu, zla a slepého ničenia, oproti ktorému stavia pravý raj, realizovanú utópiu („*toto miesto*"), ktorá sa nachádza tu a teraz: „*Ale my, odkedy sme poznali, / že hmota je len určitou formou energie, / ľahšie roztvárame svoje krídla, / pohybujeme sa rovnako dobre v priestore aj v čase / a vieme, že toto miesto je tu u nás, na zemi.*" Ako vidíme, navracajú sa „nám" i krídla, tentoraz však už nie krídla lásky či mladosti, ani nie futbalové krídla, ale krídla vedecko-technickej revolúcie.

F. Andraščík veľmi presne nazval ilúziou Válkove dejinno-optimistické, „z hľadiska premýšľavosti pochybné verše" (1966, s. 21), aké pravidelne nachádzame vo významovo exponovaných záveroch prvých troch Válkových zbierok, teda okrem *Dotykov* a *Príťažlivosti* i v *Nepokoji* (1963), no aké už nenájdeme v závere *Milovania v husej koži* (i keď v tom zas nájdeme *Skazu Titanicu* ako pozostatok schematizmu, no najmä – čo

vtedy asi nik netušil – ako avízo neoschematického *Slova,* 1976). Tento iluzionizmus niesol rozličné dobovo kódované označenia: viera, nádej, presvedčenie, poznanie, idea, optimizmus, spoločenská užitočnosť atď. – tie však len zakrývali a premenúvali fakt konformity s totalitnou mocou, ktorá mohla byť pre osobnosť vnútorne nekonfliktná len za cenu sebaklamu. Ku genéze funkcie klamstva (klamu či sebaklamu) vo Válkovej poézii možno v tejto chvíli poznamenať, že s prekódovaním lži na spoločensky ušľachtilú (sebaobetavú) činnosť sa stretávame už v básni *Nite* z prvej časti debutu – nie náhodou ide o jednu z mála básní avizujúcich dominanciu nadosobného aspektu *Roviny*. Ako na to upozornil B. Hochel (2001, s. 35 – 36), v tejto básni klamanie v citových vzťahoch, tzv. milosrdná lož („*Tým, čo ťa ľúbia, pre ich lásku luhaj*") sa stáva súčasťou deklarovaného „vysokého", nadosobného poslania poézie („*Na nebi smutných vyjdi ako dúha*").

Pokiaľ ide o Válkovu osobnosť, podľa všetkého zmietanú protichodnými pnutiami, jeho do istej miery sebazáchovné úteky pred vlastným silným vnímaním iracionality a prázdnoty ľudského bytia k nadosobným „istotám" sú opakovane striedané nutkaniami k sebadeštrukcii. V rámci tejto „dialektiky hnusu a príťažlivosti" (Andraščík, 1966, s. 24) môžeme básnikove pre zdravý rozum neuveriteľné ódy na „rovinu" vnímať ako projekciu jeho sebadeštrukčných tendencií: klamať znamená likvidovať sa, znižovať svoju hodnotu vo vlastných i cudzích očiach. Sebadeštrukčná tendencia, táto hádam najsilnejšia a esteticky určite najproduktívnejšia vrstva básnikovej osobnosti, sa buď vracia ako hĺbková téma jeho poézie (najlepšie básne *Milovania v husej koži*), alebo je mediatívne umenšená (splynutie s kolektívom je umenšením individuálneho zániku). Paralelne s tým pokračuje aj neznaková, morálna podoba „sebalikvidácie": najprv pritakanie komunistickému klamstvu, neskôr aktívne šírenie klamstva totalitného.

Jeho *Slovo* tak nie je „lyrickou reflexiou o moci a bezmoci slova", ako sa nazdával V. Kochol (1979, s. 378), ale skôr chef d'oeuvrom totality, v ktorom Válek „ako marxista chce svet nielen poznávať, ale ho i v duchu svojho ideálu meniť" (Winczer, 1982, s. 32). Podstatu tejto skladby však oveľa odhaľujúcejšie ako jej početní glosátori či ospevovatelia (K. Rosenbaum, S. Šmatlák, Ľ. Feldek, D. Okáli, V. Šabík, V. Marčok, A. Bagin, J. Števček a i.) vystihol – hovoriac o inom – V. Havel v eseji *Moc bezmocných*, napísanej dva roky po vyjdení *Slova*, keď podáva rad charakteristík znakovej stratégie totalitnej moci, spočívajúcej na falšovaní a predstieraní, a tento rad završuje konštatovaním, ktoré je určite doteraz najtrefnejšie i vo vzťahu k *Slovu*: „Predstiera, že nič nepredstiera" (Havel, 1990, s. 63).

Ako som už uviedol, v poslednej strofe *Krídel* sa na jednej strane stretávame s pervertovaným obrazom raja ako prostredia nespútanej zloby a ničivosti a na druhej strane so „svetom socializmu" – svetom usporiadanej hmoty, ktorý má tú zásadnú „prednosť", že drží všetky vášne a extrémy na uzde. A keďže „*my ... sme poznali,*" hovorí básnik, „*že hmota je len určitou formou energie*", ovládnutím hmotného sveta dostávame pod kontrolu aj svoju energiu.

Čo to bola za energia, ktorú básnik potreboval zveriť pod spoločenskú kontrolu? O jej ničivosti nám zanechal jedny z najsilnejších estetických svedectiev v modernej slovenskej literatúre, no tam, kde predvádza jej skrotenie, ostáva len trápne svedectvo básnického klamu a ľudského krachu.

LITERATÚRA

ANDRAŠČÍK, F.: Lesk a bieda poézie. Slovenské pohľady, 82, 1966, č. 4, s. 21 – 24.
ČERVENKA, M.: Obléhání zevnitř. Praha, Torst 1996.
HAMADA, M.: V hľadaní významu a tvaru. Bratislava, Smena 1966.
HAMADA, M.: Básnická transcendencia. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1969.
HAVEL, V.: O lidskou identitu. Praha, Rozmluvy 1990.
HOCHEL, Braňo, „Interpretačné čítanie básne (M. Válek: Nite)". Slovenské pohľady, IV.+117, 2001, č. 6, s. 33 – 36.
HOLLÝ, J.: Selanki. Dielo Jána Hollého, zv. VI. Trnava, Spolok sv. Vojtecha 1950.
JENČÍKOVÁ, E.: Miroslav Válek. In Kol.: Čítame slovenskú literatúru II. Bratislava, Ústav slovenskej literatúry SAV 1997.
LOTMAN, J. M.: Štruktúra umeleckého textu. Bratislava, Tatran 1990.
MATEJOV, F.: Dotyky. Slovenská literatúra, 45, 1998, č. 4, s. 286 – 287.
ŠMATLÁK, S.: Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka. Bratislava, Smena 1971.
ŠMATLÁK, S.: V siločiarach básne. Bratislava, Smena 1983.
PLUTKO, P.: Slovenská literatúra po roku 1945. In Kol.: Dejiny slovenskej literatúry 4. Bratislava, SPN 1987, s. 7 – 61.
VALCEROVÁ, H.: Text ako inšpirácia. Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2000.
WINCZER, P.: Slovo vo Válkovom Slove. Romboid, 17, 1982, č. 4, s. 30 – 40.
ZAJAC, P.: Sonet zo žánrového hľadiska (Miroslav Válek: Myší sonet). In: Jazyk a literatúra. Interpretácie lyrických, epických a dramatických textov. Bratislava, KPÚ 1981, s. 89 – 99.
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 study offers an interpretation of the second part of Miroslav Válek ´s collection Dotyky (Contacts, 1959). While the first part is a respond (sometimes ironical) to the poetics and to the themes of symbolism, the second one *The Plain* brings a significantly different poetics, themes and also the author's attitudes. This part contains three extent poems of a loose poetic structure, written in verse libre; the author uses neo-avant-gard techniques of montage, sharp iuxtapositions, motivated by associative leaps. He follows avant-gard poetics from the first half of the 20th century (Apollinaire, Czech poetism, partly construtivism, surrealism). An ideological message of those poems differs each other parts of the collection; *Rovina* (The Plain) is conform to the official contemporary ideology; to voluntarist overcoming of individual problems and tending to so called positive collective values. On contrary to that the first part *Nite* (Threads) shows melancholic-decadent spirits provoked by individual love problems. In ideological-thematic plan *Rovina* (The Plain) returns to doctrine of schematicity (socialist realism) in spite of the fact that it brings post-avant-gard techniques which had not been permissible according to the doctrine. Válek reinstalled schematicity of higher poetic level and he made its lifelike nature longer in Slovak poetry.