

Človek, zviera, Boh, stroj Subverzia tela a telesnosti vo Váľkovom *Milovaní v husej koži*

Ján Gavura

GAVURA, J.: Human, animal, God, machine. On the subversion of body and corporeality in Miroslav Válek's *Milovanie v husej koži* (Love making in a goose skin)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 71, 2024, no. 3, pp. 291-310

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2024.71.3.7>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6662-9931>

Key words: twentieth-century Slovak poetry, Miroslav Válek, subversion, body and corporeality

In the context of Slovak poetry, Miroslav Válek's collection *Milovanie v husej koži* ([Love making in a goose skin] 1965) represents an example of an extreme confrontation of man with the pressing questions of his own mortality. The author derives his doubts about the meaning of the world and of man from strictly material and rational observations, from which he excludes the presence and action of a transcendent force or being (God), and instead presents the world as a confluence of coincidences, a mechanical action at the level of physical objects and bodies, whose movement is machine-like and whose life, often reduced to the level of animals, remains enclosed in an impoverishing animal finality. The publication of the book was followed by a literary polemic which largely influenced the perception and evaluation of Válek's human attitude and the applied philosophical concepts. However, the thematisation of the negation of the immanent transcendent principle and its replacement by a fatalistic materialistic structure of the world does not in itself degrade the artistic achievement, and in retrospect, Válek's radical and absolute gesture expressed in the book can be understood as part of his autonomous lyric journey.

**Kľúčové slová: slovenská poézia
20. storočia, Miroslav Válek,
subverzia, telo a telesnosť**

Slovenský čitateľ v 21. storočí má k dispozícii takmer kompletne dielo Miroslava Válka: od katolícky orientovaných juvenilných básní z obdobia 1942–1948 (knižne v zbierke z roku 2018 *Domáca úloha*, zostavil Peter Tollarovič) po autorov záverečný „epitaf“ *Michelangelova modlitba* napísaný krátko pred básnikovou smrťou v roku 1991, zverejnený vo filmovom dokumente režiséra Patrika Lančariča *Válek* (2018). Autorov „úspech u kritiky aj u širokej čitateľskej verejnosti“ (Andraščík 2006: 36) urobil z M. Válka ústrednú básnickú osobnosť, pre ktorej tvorbu paradoxne platilo, že sa „nezaslúžene stala módou, a tým viac je obdivovaná, čím menej sa jej rozumie“ (Andraščík 2006: 36). Rozsiahla laická a vedecká reflexia dáva tomuto tvrdeniu za pravdu a svojou vnútornou protirečivosťou ukazuje M. Válka ako básnika obľúbeného, recitovaného a zároveň s pre-dispozíciou vyvolávať spory.

Spory s básnikom, spory v kritike

Spomedzi Váľkových básnických kníh sa najdiskutovanejšou stala štvrtá zbierka *Milovanie v husej koži* (1965), vydaná v období priaznivom pre umelecký názorový dialóg. Výnimočnosť tejto časovej okolnosti dobre vidieť v kontraste s normalizačnou situáciou, do akej vstúpila ďalšia básnikova kontroverzná kniha *Slovo* (1976), ku ktorej stratilo možnosť verejne sa vyjadriť viacero ústredných aktérov polemik z predchádzajúceho desaťročia. Zbierka *Milovanie v husej koži* v priebehu polstoročia od vydania zaznamenala nadštandardnú kontextovú a interpretačnú reflexiu, ktorej vnútorný charakter má rozsah od polemickej reakcie (Milan Hamada) a reakcie konfrontačnej (Valér Mikula) až po reflexiu konformnú (Pavol Števec), obrannú (Stanislav Šmatlák) a axiologickú (František Andraščík, Július Noge, Albín Bagin, Fedor Matejov, Ján Zambor, Peter Zajac a ďalší). Váľkova zbierka slúžila tiež ako zástupný podnet „textového chiazmu kritiky a poézie“ (Matejov 2013: 386) pre pokračujúce nadstavbové spory a reakcie, bezprostredne ešte v šesťdesiatych rokoch (Miroslav Červenka a Michal Nadubinský), po roku 1989 (F. Matejov, Miroslav Zelinský, P. Zajac a J. Zambor), v ktorých sa súbežne prehodnocovala Váľkova básnická tvorba aj jej polemická reflexia. Osobitná pozornosť v tejto súvislosti bola venovaná osobnosti a stanoviskám M. Hamada a nový metodický prístup k textu dotovaný z poznatkov postštrukturalizmu, hermeneutiky a fenomenológie (predovšetkým u F. Matejova a P. Zajaca).

Literárnokritické hodnotenie zbierky *Milovanie v husej koži* ovplyvnila už v zárodku bezprostredná polemická reakcia M. Hamada *Spor s básnikom* (*Kultúrny život* 5/1966). Generačný kritik po pozitívnych hodnoteniach prvých troch zbierok v recenzii vytyka Váľkovmu dielu „gesto ničovania“, ktoré „vytvára základný básnikov postoj. Namiesto zložitého mechanizmu pohybu – i vzostupu, nastupuje mechanika pohybu ako pádu. [...] Pád, ničota a tma“ (Hamada 1969: 38). Kritik odmieta estetické a noetické „zjednostrannenie“, ktoré sa udialo „demonštráciou istých myšlienok, a nie pokusom o hlbšiu analýzu ľudskej situácie“ (Hamada 1969: 41), a s tým súvisiaci príklon autora k nihilistickému odstráneniu ilúzie, ktorý „na jej miesto nedosadil nič, ba predsa niečo; akési voluntárne gesto, ktoré dosť nahlas manifestuje existenciu ničoho“ (Hamada 1969: 39). Vyčíta mu nesplnenie si povinnosti básnika priepasti nielen otvárať, „ale aj chrániť pred nimi človeka“ (Hamada 1969: 42). Do črtajúcej sa polemiky sa najprv stručne zapojil M. Nadubinský (*Kultúrny život* 6/1966), potom vehementne S. Šmatlák

(*Kultúrny život* 8/1966 a 11/1966) a z väčšieho časového odstupu P. Števček (*Kultúrny život* 8/1966), odmietajúc Hamadove argumenty ako nevhodne smerované, „akoby na Váلكov účet“ (Števček 1967: 218), ako „kriticko-negativistickú schválnosť“ (Števček 1967: 219). F. Andraščík (*Slovenské pohľady* 4/1966), J. Noge (*Mladá tvorba* 11/1966) a M. Červenka (*Literárni noviny* 12/1966) zaujali menej spoločensko-koncepcné a viac estetické stanoviská, ale aj v ich odpovediach boli voči Hamadovmu hodnoteniu viaceré výhrady; dráždivo pôsobila predovšetkým Hamadova požiadavka básnikovho „moralizmu, básnikových povinností“, ktoré podľa M. Červenku „dovádí Hamadu [...] k ťažko pochopiteľné rozluce medzi noetikou pravdivého básnického poznání a pragmatikou osvobodivého pôsobení poezie. Váلكova absolutizace negativní stránky života se přijímá jako pravda pravdoucí a vzniká tedy potřeba ‚doplnit‘ takto chápanou pravdivost ještě něčím jiným“ (Červenka [1966] 2006: 73).

Mimo základnej konfrontácie Hamada – Šmatlák vystupuje s empatickým čítaním zbierky F. Andraščík v nedocenennej eseji *Lesk a bieda poézie* (*Slovenské pohľady* 4/1966), časovo jednej z prvých reflexii zbierky *Milovanie v husej koži*. V Andraščíkovom zamyslení sa prejavuje, že sám mal intenzívnu skúsenosť básnickej tvorby a s M. Váلكom ho spájalo nielen osobné priateľstvo a vzájomný rešpekt, ale tiež genetická básnická príbuznosť. Pre F. Andraščíka sa práve táto Váلكova zbierka stala konečne prvou knihou zbavenou ilúzií, ktoré deformujú skutočný stav vecí túžbou po nádeji, i keď na ňu nie sú objektívne predpoklady. Po odstránení iluzórnych sebaklamov Váلكove „veľké oči, ktoré nemajú ohraničenie, oči metodické, čo pri svojom pozorovaní nepoznajú chaos, postupujú po vytýčenej trase: od širšieho k užšiemu alebo opačne, a práve preto, že sú metodické, objavia chaos našej existencie. Vlastne nie. Dá sa to nazvať chaosom? Sotva. Skôr je to usporiadané nič, zúfalosť, nedostatok pevného bodu. Toto veľké objavenie ničoho platí predovšetkým pre Váلكovu zbierku básní *Milovanie v husej koži*“ (Andraščík [1966] 2006: 38). „Objavenie ničoho“ ako radikálne oslobodzujúce gesto sa odrazu môže stať „status quo všetkého“ (Andraščík [1966] 2006: 39), počiatočný bod „dokonalejšej samoty“, z ktorej sa „rodí túžba po nesamote, po dotyku“ (Andraščík [1966] 2006: 39). Z bezprostredných reakcií knihy v čase jej vydania sa Andraščíkova analýza aj z odstupu času javí ako jedna z najpresnejších.

Chronológiu a podstatu „sporu s básnikom“ rozpracoval do detailov F. Matejov v štúdiu *Spor o Milovanie v husej koži M. Váلكa* (2013); prehľad recenzií a publikačných ohlasov knihy do roku 1988 podáva bibliografia *Miroslav Válek v personálnej typodokumentácii* (uvádza sa v nej 17 recenzií, ktoré boli publikované v roku 1966; Maťovčík 1988: 25) a do ponovembrového rozkrývania Váلكovej tvorby v novej spoločenskej situácii prispeli F. Matejov v zhustenej podobe piatich hesiel (*Dotyky, Príťažlivosť, Nepokoj, Milovanie v husej koži a Slovo*) v *Slovníku diel slovenskej literatúry 20. storočia* (2006), V. Míkula v „zúčtujúcej“ reflexii *Démoni súhlasu a nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)* (2010) a poetologicky J. Zambor v interpretačnej monografii *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách* (2010), čiastočne tiež v publikáciách *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia* (2005) a *Stavebnosť básne* (2018), v ktorej stať *V ako Válek* sumarizuje a koriguje nedôsledne a selektívne pôsobiace echá a implikácie sporu o Váلكovu poéziu.

Príčiny polarizovaného vnímania Váľkovej zbierky *Milovanie v husej koži* vychádzajú často z vonkajších okolností. Niektoré z nich pomenúva F. Matejov: gestorstvo a úloha kritikov a kritiky; dielo sa tiež stalo „chiazmom kritiky a poézie, štrukturalizmom inšpirovaného rozboru a výkladu básnického diela a jeho radikalizujúceho domyslenia“ (Matejov 2013: 387). Paralelné jestvovanie interpretácií Váľkovej zbierky a jej metatextov, predovšetkým však Hamadovho iniciačného výpadu *Spor s básnikom z Kultúrneho života*, rozvíjajú dve postupne sa vzdalujúce línie. V tej prvej ostáva primárnym zdrojom Váľkova básnická kniha, v tej druhej preberá ústredné miesto niektorá z implikácií M. Hamadu, S. Šmatláka, F. Andraščíka, prípadne M. Červenku. Pre myslenie o literatúre sú obe línie prínosom, pri tej druhej však dochádza k dištancii od umeleckého textu a k opomenutiu a samovoľnej redukcii efektu Váľkovej sugestívnej výpovede, ktorá bola hnačím prvkom živelnej Hamadovej reakcie a ktorú zažíva čitateľ rovnako aj 60 rokov od napísania knihy.

Napriek tomu, že *Milovanie v husej koži* patrí k podrobne analyzovaným dielam, je podnetné sa k nemu vracat' z viacerých dôvodov. Jedným z nich je nemožnosť rozsúdiť s definitívnou platnosťou jednotlivé tézy sporu (najmä nemarxistických účastníkov polemiky): „Spor o *Milovanie v husej koži* sa bude teda pri interpretačných návratoch ku konkrétnym Váľkovým textom ‚rozhodovať‘, ak nejde náhodou o spor bez definitívnej ‚spravodlivosti‘, konsenzu, zrejme v rovine amorfnosti – umelecká štrukturovanosť“ (Matejov 2010: 28). Ďalším dôvodom môže byť jedinečný spôsob, akým sa zbierka vyjadruje k téme človeka, tela a telesnosti, keď svojou absolútnosťou (metodickou aj tematickou) nadobúda metafyzické rozmery. V neposlednom rade sa núka preskúmať rozsah a spôsob subverzívnej dekonštrukcie kresťanskej metafyziky, ktorá bola v úzadí čiastočne pre jej ostrakizáciu v období socializmu. Váľkovo *Milovanie v husej koži* sa oplatí opakovane interpretovať pre autorovu nevyčerpatelnú otvorenú obrazotvornosť, mnohoznačnosť jeho výpovede, ktoré nadobúdajú nové významy na pozadí posunov vo vedeckých poznatkoch filozofie, antropológie či estetiky.

Semiopoetické poznámky

Milovanie v husej koži je na pomedzí zbierky individuálne odlišených básní a básnickej skladby. Jednotlivé motívy knihy prechádzajú z básne do básne, ich význam a výklad je kompaktný a autorské postoje konzistentné: básne pracujú v prospech celku, nie naopak. Sú súčasťou Váľkovej štruktúrovanej rekonštrukcie sveta, ktorá je postupným rozširovaním filozofického a tematického rámca, postupujúceho od súkromno-individuálnych *Dotykov* (1959) cez spoločenský, historický a aktuálny diskurz zbierok *Pritážlivosť* (1961) a *Nepokoj* (1963), po ktorých nasleduje *Milovanie v husej koži* ako „logické vyústenie“ (Bagin 1971: 53) a ďalšie otváranie percepčného rámca človeka a sveta o optiku ich podstaty a prvopočiatku princípov a zákonitostí. Podiel na dojme skladobnosti knihy má oslabená logická výstavba básnických textov a uvoľnené, „halucinačnorozzovité, fragmentárne“ (Hamada 1969: 39) radenie obrazov básní, v ktorých sa odráža kríza rozumovosti demonštrovaná autorom na významovej rovine diela. Básne majú len malú gradáciu, ktorá zaniká v tom, že každý text má hneď niekoľko vrcholov, takže pointa stráca svoj exkluzívny účinok. Posilnené je parataktické usporadúvanie segmentov textu na úkor hypotaxy, čo v semiopoetike štandardne býva znakom oslabovania

príčinno-kauzálneho princípu a tiež znakom toho, že autor častejšie zachytáva stav vecí než príčiny, ktoré k danému stavu vedú alebo ho spôsobili. Pre kompozíciu je príznačnejší pohyb v kruhu než lineárny pohyb, čo sa znásobuje aj na motivickej úrovni a početnými referenciami ku kruhu, kolobehu a rôznymi podobami cyklického opakovania.

M. Válek vytvoril v zbierke *Milovanie v husej koži* dynamickú štruktúru, pôsobiacu ako „trvalá aktivita ryze fantazijného a zároveň konštruktívneho typu“, ktorá „způsobila, že predmetný svet Válkovy poezie byl sémanticky uzavřený a noeticky otevřený zároveň, byl prostoupen volními a racionálními prvky a tak byl s to navazovat mnohostranné kontakty s neklidným, hledajícím subjektem, odrážet jeho oscilace, stát se vodivým prostředím, v němž se děje onen pohyb mezi zoufalstvím a triumfem“ (Červenka [1966] 2006: 70). Pre tento typ dynamickej štruktúry však vo viacerých ohľadoch platí iritujúca nejednoznačnosť. Východiskovú stavebnú jednotku predstavuje básnický obraz s rozsahom strofy či niekoľkých veršov, sledujúci a saturujúci primárne emotívnosť výrazu, z ktorej sa nepriamo odvíja tonalita textu a odvodzuje sa tiež postoj lyrického subjektu. Dôraz sa kladie na sugestívnosť a zmyslovú nasýtenosť, miestami sa opiera o hlbinný psychologický záber a bizarný, nonsensový a surreálny charakter obraznosti, vedúci k tomu, že „nižší samostatnost a významová aktivita motivu nebo metafory se nyní kompenzuje ozvláštňením jazykové gestikulace“ (Červenka [1966] 2006: 72). Referenčnosť básnického obrazu nesmeruje, ako to býva v poézii zvyčajné, na mimeticky vybrané aspekty z ľudskej reality, a ak sa aj niektoré referencie použijú, nesleduje sa pri nich faktická platnosť, akou sa ukotvuje príliš široký a individuálny svet predstáv autora s konkrétnym priestorom príjemcu.

Nejednoznačná nie je len obrazotvornosť, ale už elementárna súvzťažnosť medzi pomenovaniami a slovami básne. Autor frekventovane zneisťuje príjemcu v tom, o akej veci sa hovorí, ku ktorému javu sa vzťahuje výpoveď. Lyrický subjekt oslovuje osoby a živé bytosti (zvieratá, stromy), rovnako sa však prihovára a personalizuje aj veci neživotné (napríklad krásu, storočie, lásku, leto a ďalšie). Nejasná je tiež adresnosť vnútorného monológu, predstavujúceho kvantitatívne aj kvalitatívne dôležitý prvok diela. Okrem nepravidelného striedania gramatickej prvej a druhej osoby singuláru sú do korpusu básní zapájané fragmenty hlasov odpočutých a odsledovaných z externého priestoru, často v doslovej, ale tiež v modifikovanej podobe (už ako reakcia na tieto hlasy). Druhá osoba je použitá v rovnakej miere na oslovenie iných účastníkov v monológu a dialógu, má však tiež charakter sebaoslovenia. Kniha si zachováva introspektívny charakter, čo však nie je prekážkou v tom, aby sa ako správa z ľudského vnútra predostrela pred čitateľa ako umelecký artefakt a, povedané slovami Milana Rúfusa, zásadný podnet o „rozporupnej dobe“ (citované podľa Šmatlák 1971: 236).

Významová nejednoznačnosť má niekoľkonásobné dôsledky a súvislosti. Tou azda najhlavnejšou je dôsledný antiracionálny a antireligiózny charakter knihy, spochybnenie rozumového a odstránenie duchovného princípu v súvislosti s pôvodom a chodom sveta. Kniha sa negatívne stavia k svetu, ktorý by mohol byť „celkem hmotných věcí podle imanentního řádu, dobře uspořádaný a soběstačný“, alebo že „je to společensko-kulturní výsledek obdivuhodné každodenní příčinnivosti člověka, aby udělal svět příznivým a pohodlným prostředím“ (Goffi 1999: 961). M. Válek je kritický nielen voči optimisticky pôsobiacim častiam takýchto

296 definícií, ale tiež voči tvrdeniu, že svet má vôbec nejaký poriadok a ak ho aj má, určite nie taký, ktorý by vyplýval zo samej podstaty veci: „Aktivita beztvareho živlu je na postupe, sily entropie sa zvyšujú a zrýchľujú. V človeku i vo svete“ (Hamada 1969: 38). Svoju kampaň proti zžitým predstavám o fungovaní sveta vedie až po metafyzickú úroveň, spochybňujúc filozofické, sociálne a s veľkou vehemenciou tiež teologické koncepty týkajúce sa svetonázoru o človeku, ľudskom a partnerskom spolunažívaní, prírode a svete vrátane kozmu. Metafyzické predstavuje svojím spôsobom „konečnosť“ javov, či už sa referuje k úplnému začiatku alebo koncu, a redukuje tým možnosť priestoru, v ktorom sa dá produktívne pohybovať. Aj preto u M. Válka filozofické východiská prechádzajú k teologickým a splyvajú s nimi, hoci ako ich odvrátená, negovaná podoba. Relativizácia a dialektika ustupujú dogmatike materializmu.

M. Válek sa po svojom a subverzívne vyrovnáva so zaužívanými predstavami o svete, najmä tými, ktoré človeku umožňujú pohodlne a bez námahy „byť“ vo svete bez neustáleho úsilia o hľadanie pravdy a zmyslu človeka ako jednotlivca, spoločnosti, ich dejín a perspektívy, ako aj sveta ako univerzálnej prírodnej a kozmickej jednoty. Svet podľa *Milovania v husej koži* je nehostinným miestom, v ktorom človek nenachádza uspokojenie svojich potrieb ani vyšších aspirácií. V knihe dochádza k sérii odhalení: Boha niet, jestvujú len mechanické pohyby vesmírnych telies, láska je ilúzia a odsúdená na bolesť, človek ako jednotlivec je nepodstatný a nie je isté, či je vôbec podstatné ľudstvo. Keď básnik hovorí o telesnosti, volí obraz rozkladu (hypertrofia postmortálnych motívov telesných pozostatkov); „kultúru lásky tu vystriedala pudovosť sexu“ (Bagin 1971: 56). Celkovú tonalitu knihy ovplyvňuje pocit sklúčenosti, ktoré sa ako slovo, emócia a zároveň názov najdlhšieho básnického textu hodí do radu „kľúčových slov-názvov“ (Matejov 2013: 388) Válkových kníh: „Dotyky – Príťažlivosť – Nepokoj – Sklúčenosť, sled týchto podstatných mien vskutku zahrnuje v sebe náznak deja už preto, že postupne označuje rozličné stavy človeka, rozličné jeho vnútorné rozpoloženia, ktoré však môžu nejako vzájomne súvisieť“ (Šmatlák 1971: 135).

M. Válek v zbierke *Milovanie v husej koži* upiera svetu rozumové či „príčinné“ (Červenka [1966] 2006: 70) usporiadanie, účinkovanie či jestvovanie transcendentnej sily alebo bytosti. Namiesto toho predstavuje svet ako súhru náhod, mechanické pôsobenie materiálnych objektov a telies, ktorých pohyb je strojový, a všetko živé je určené svojou „konečnosťou zvierat“, ktoré môže svoje potreby uspokojiť pomocou svojho sveta, lebo aj sám jeho svet je konečný“ (Plessner 2015: 92).

Starý svet, Válkov svet a nový svet

Vysvetlenie Válkovej systematickej negácie podáva M. Zelinský, čítajúci v dvojoptike M. Válka a M. Hamadu, ako ohrozenie etiky „samotného Válkova básnického postoje, pretože intelektuálna analýza starého sveta bola vyčerpaná a nový svet zatiaľ stvorený nebol“ (Zelinský 1993: 286). Implikácie tohto medzistavu sú viditeľné v zbierke v podobe absencie perspektívy nového sveta, ktorú strieda dekonštrukcia až deštrukcia starého sveta, realizovaná s „konštruktivistickým“ zaničením (Hamada 1969: 39). „Nedostatok pevného bodu“, „usporiadané nič“ alebo „chaos našej existencie“, ako pomenúva kozmogóniu *Milovania v husej koži* F. Andraščík (2006: 39), nenachádza odpoveď ani v tejto zbierke, ani v nasledujúcej

skladbe *Slovo* o desaťročie neskôr. Ak sa podľa F. Andraščíka M. Válek v prvých troch „knihách nepokoja“ utiekal k ilúziám ako k aktivizovaniu nádeje, potrebnej pre vieru v budúcnosť seba a spoločnosti („Človek je večný!“; Válek 2005: 164), ešte priehľadnejšiu formu sebaklamu skúša v *Slove* (smerodajná je už dedikácia skladby „Komunistickej strane, ktorá ma učí stať sa človekom“, Válek 2005: 211). Avšak „sekulárna mystika“ (Zajac 2020: 134) *Slova* zďaleka nestačí na skonštruovanie plnohodnotnej náhrady za starý svet, v ktorom sú plne rozvinuté prírodné, kultúrne, sociálne danosti človeka a ich filozoficko-teologické uchopenie. V konečnom dôsledku pre obe diela platí, že čím menej presvedčivé sú analýzy a argumenty, tým expresívnejšie a exaltovanejšie v nich pôsobí Válek výraz.

Znaky „vyčerpanosti“ a nahrádzanie intelektuálnej analýzy tézovitými vyhláseniami sú viditeľné už v zbierke *Nepokoj*, najzreteľnejšie v záverečnej básni *Bubnovanie na opačnú stranu*, ktorá tvorí priame motivické premostenie s *Milovaním v husej koži* a polarizovaním sveta sa stáva tiež predobrazom skladby *Slovo*. Subjekt v básni, v dialógu s koženým bubnom, hovorí: chcem sa „z tvojej kože, bubon, [...] raz prerezať, / prepáliť ju, vyletieť“ (Válek 2005: 161), vyjadrujúc nespokojnosť so životom, aký mu je ponúknutý na pozadí veľkých dejín (hrozba atómovej vojny, geopolitická rozpínanosť Ameriky) a aký je schopný dosiahnuť vlastným pričinením. Trpkosť, z ktorej sa stáva zatrpknutosť, a sarkazmus so sebaíroniou značne zasahujú do zdanlivo bezproblémového prijatia výdobytkov a úspechov ľudstva v poslednej strofe básne *Bubnovanie na opačnú stranu*: „zázračné perpetuum mobile, / výmena energie, delenie buniek, nekonečnosť človeka, / jeho krv, jeho sláva. / Objavili sme nesmrteľnosť života“ (Válek 2005: 163). Zvolanie v pointe – „Človek je večný!“ (Válek 2005: 164) – má byť potvrdením historického pokračovania ľudstva, jeho evolúcie. Má to však aj háčik, pretože v tomto víťazstve druhu nad jednotlivcom je zároveň existenciálne popretie jedinečnosti jednotlivca, a tomu sa človek, ak mu to okolnosti dovoľujú, bráni.

Filozofický antropológ Helmuth Plessner kladie pozíciu človeka „medzi zviera a Boha, zviera, ktoré žije v prostredí zodpovedajúcom jeho funkciám, vo sfére čistej významovosti, vo vzťahu k prebývaniu, a Boha ako vôľu a oko, ktorému je otvorené nekonečno a samotná ustavične aktuálna skutočnosť“ (Plessner 2015: 92). Človek v čase a priestore medzi zanikajúcim starým svetom a ešte nevzniknutým novým sa voči tomuto východiskovému trojuholníku vzťahov k bohu/Bohu a prírode/zvieratám ocitá v neistej situácii (strata zvyčajného miesta, chaos, sklúčenosť), ktorú ovplyvňuje a znásobuje narušená pozícia Boha ako vôle a ako všemohúcej a transcendentnej sily či bytosti. V zbierke *Milovanie v husej koži* vystavuje M. Válek človeka dvom extrémnym procesom, pričom nie je jednoznačne naznačené, či ide o pokračovanie degradácie alebo začiatok nového evolučného stupňa. V oboch procesoch dochádza aj k metamorfóze tela človeka, i keď zásah smeruje nepochybne do celej ľudskej integrity. V jednej motivickej línii sa človek porovnáva so zvieratám: podľa M. Hamadu (1969: 39) sa človek na zviera mení, podľa F. Andraščíka sa skôr zdôrazňuje biologická prirodzenosť človeka, pretože „je čosi zvieracie v nás, že zomierame, a je čosi zvieracie v nás, že žijeme“ (Andraščík 2006: 43). V druhej motivickej línii sa človek v niektorých ohľadoch mení na stroj. Obidva prístupy sú príkladmi odludštenia, avizujúcimi možnú budúcnosť človeka či subjektu, ktorý momentálne uviazol v „objavenej ničote“ (Andraščík 2006: 38).

Bubnovanie na opačnú stranu (posledná báseň zbierky *Nepokoj*) pokračuje v básni *Óda na večnosť* (prvej básni *Milovania v husej koži*) v skúmaní charakteru večnosti. Kým v epilógu zbierky *Nepokoj* sa ešte pracuje s ilúziou možnej večnosti ľudstva, v prológu k zbierke *Milovanie v husej koži* M. Válek túto predstavu zavrhuje a večnosť podmieňuje premenou človeka: „Je čosi viac než iba hudba vo veciach, / ak okridlení muži / vyletujú z dielni. / Vstúp do nej, / budeš nesmrteľný!“ (Válek 2005: 167). Z človeka sa stáva hybrid, „zdokonalený“ o novú schopnosť lietať. Vnútna logika strofy pracuje s predpokladom, že na získanie večnosti je potrebné nechať sa prerobiť na novú, dokonalejšiu bytosť. Zároveň je v tejto skutočnosti obsiahnutá abdikácia na aktuálny stav, ktorý podľa všetkého už na dosiahnutie nesmrteľnosti ako najvyššieho cieľa nestačí. Ide o prvý zo série obrazov metamorfózy tela človeka pretvorením, zmenou smerom k zvieratám alebo strojom, ktorá je v *Óde na večnosť* zastúpená schopnosťou lietať. Dosiahnutie tohto stavu je však iba hypotetické, prakticky neuskutočiteľné, a obraz plní väčšmi funkciu poukázania na deficitnosť aktuálneho stavu človeka a sveta.

V básni dochádza k dôležitému odstráneniu protikladu slov večný – nesmrteľný, medzi ktorými M. Válek v zbierke *Nepokoj* ešte robí rozdiel. V básni *Bubnovanie na opačnú stranu* v predposlednej strofe čítame najprv: „Človek je vlastne vždy tesne pred smrťou, / človek je smrteľný, / človek je vlastne vždy jednou nohou v hrobe“ (Válek 2005: 163), no v závere už prichádza tvrdenie: „Človek je večný!“ (Válek 2005: 164). Významnou súvislosťou, na ktorú upozorňuje väčšina recenzentov a účastníkov sporu, je výmena večnosti za „súciť, za láskavé slovo, za hocikakú tvár“ (Válek 2005: 167), ktorú je síce ochotný urobiť „strom“, keď „cúva do jesene. / Opustený. Sám“ (Válek 2005: 167), ale v básni bez výraznejšej ľudskej účasti je aj toto pomerne presvedčivý odkaz, že večnosť¹ nie je najvyššia méta a väčšiu hodnotu majú súciť a láskavosť.

Pokračovanie a jeden z vrcholov telesnej metamorfózy sú prítomné v ďalšej z „ódičkých“ básní, v *Óde na lásku*, v ktorej M. Válek predkladá svet prevráteného poriadku vo „chvíli vecí horeznak“, s náznakmi ženskej nevery a mužského zúfalstva, kde je „tma a tma, až do nahoty kostí, / až takmer biela...“ (Válek 2005: 192) a kde sa konfrontuje láska ako vznešený, posvätný cit s nízkym erotizmom, i keď šifrovaným do prírodného rámca (tma „najčernejšia v rozkroku“, noc, „vlhká ako po súloží / hviezd“, Válek 2005: 192). V tomto starom svete plnom „otrasov“ predstavuje človek zlyhanie stvorenia a po výpočte nedostatkov sveta sa Boh rozhodne poskladať „nový stroj / zo súčiastok tela“ (Válek 2005: 193). Láska v názve a korpuse básne, ktorá potvrdzuje jej antiódičský charakter, sa nevzťahuje iba na človeka, ale, ako napovedá vzájomná súvislosť boha/Boha, lásky a stvorenia, básnický text má aj metafyzický a teologický presah, v ktorom sa dá čítať autorova reakcia na dogmatické tézy typu: „Boh stvoril svet z lásky s človekom v strede ako vrcholom“ (Sekulárne... 2013: 189). M. Válek dogme neprotirečí, narúša ju iným

1 Večnosť ako príznak vysokého, vznešeného, spájaného s Bohom sa stáva pre M. Válku užitočným prostriedkom subverzie: „večnosť“ sa „uží [...] v oku boha“ (Válek 2005: 175). V básni *Štvornožci* lyrický subjekt večnosť vyplúva ako čosi nepríjemné a nepatričné: „Pľujem ťa, večnosť! / Dusíš ma jak krv!“ (Válek 2005: 176); večnosť je hranica a jej opakom je „nikde“ (Válek 2005: 202); večná je „sláva zvierat“ (Válek 2005: 182), pre ktorú subjekt metaforicky zatýka Boha; aj „krása večná“ je, i keď iba „na pohľad“ (Válek 2005: 205).

spôsobom, keď predkladá básnickú víziu novej genézy sveta, z ktorej akosi automaticky vyplýva zlyhanie toho starého.

V kozmogónii *Milovania v husej koži* je svet zbavený vyššieho účelu, ktorý nahrádza princíp náhody a fatalizmu. Obe bytosti schopné vôle (boh/Boh a človek) ju neuplatňujú, pretože je im vôľa odňatá alebo sa jej vzdávajú a na jej miesto sa dostáva zvieracia, do seba uzavretá funkčnosť (pudov a inštinktov) a konečnosť (nevedomosť o vlastnom živote a smrti) alebo strojové „mechané“ ako bezduché, bezvedomé a neemotívne napodobňovanie ľudských činností a stavov. Zelinského anamnéza Váľkovho ustrnutia medzi rozpadajúcim sa starým a ešte nejestvujúcim novým svetom neponúka dôvody veriť v neutrálnu a mierne optimistickú predpoved' pre človeka, ktorý by profitoval zo svojho predurčenia „libovolně transformovat v přírodě se vyskytující okolnosti tak, aby si umožnil, ulehčil či vylepšil život, a jeho tělesná schránka je pouze další z přirozených daností, nad kterými díky novým vynálezům získává moc“ (Kadlecová 2017: 100). Váľkovmu zobrazovaniu nie je blízky transhumanizmus s víziou evolúcie človeka, ktorý si technicky nahradí, posilní a oslobodí svoje orgány v predpokladoch antropológov ako Arnold Gehlen (*Človek v dobe techniky*, 1980), ale skôr pesimisticky ladený starší koncept posthumanizmu, v ktorom nie je možné zbaviť sa hrôzy z toho, že dochádza k redukcii a strate ľudských vlastností, a k zníženiu sa na úroveň jednoduchých strojov.

Na technologické úspechy ľudstva sa v knihe nazerá s iróniou napríklad v básni *Skaza Titanicu*:

„Sláva!
 Dokončili atómovú archu Noema
 a Golema,
 kybernetické dieťa človeka.
 Sláva Golemovi!
 Aj stvoriteľovi sláva!

Stvoriteľa bolí hlava.
 Obrovský urýchľovač času mu v nej hučí. Opačne!
 A dejiny krútia sa v ňom. Opačne!“ (Válek 2005: 187)

V básni, v ktorej je jedným z leitmotívov tematizovaný čas ako subverzia dejín sveta, uvádza básnik postavu Golema. Pri jeho modelovaní obrazu sveta znovu uprednostňuje historické mytologické a biblické súvislosti pred dobovou ponukou moderných vízií „kozmickeho veku“, ako na šesťdesiate roky 20. storočia nazerali súčasníci (Bourke 1965). Golem, „kybernetické dieťa človeka“ (Válek 2005: 187), ktoré sa v budúcom jazyku bude nazývať „kyborg“, predstavuje spolu s Noemovou archou na „atómový“ pohon vrchol ľudskej techniky. Golem, postava zo stredovekej židovskej mystiky, pôvodne ochranca židovskej komunity pred kresťanskými prenasledovateľmi, stvorený z hliny, „odkazuje na biblický príbeh o stvorení prvého človeka, Adama, predtým než dostal dušu“ (Gelbin 2011: 7 [online]). Už v dobe vzniku legendy o Golemovi bol vnímaný ako maximum ľudských schopností, dosahujúc len o jednu úroveň nižšie ako Boh. Hoci Golem dotvára možnosti porovnávania na osi človek – stroj, odlišuje sa od ostatných prípadov

300 tejto dichotómie tým, že je priznaným produktom ľudí, a nie (možným) článkom v reťazci evolúcie.

Na deficitnosť citového prežívania na úrovni stroja sa upriamuje časť básne *Štvornožci*, v ktorej je okrem subverzie ľudskej lásky prostredníctvom strojovej metaforiky rozvinutá tiež subverzia Boha. Báseň má v hrubých obrysoch naznačený epický rámec: mužský lyrický subjekt je zavretý doma vo svojom byte a mučivo sa zožiera predstavami toho, čo robí jeho ženská partnerka počas svojej neprítomnosti („Som doma sám, čakám ťa a prší. / [...] Kde si tak dlho? / A aká si?“, Válek 2005: 179). V halucinačných predstavách sa konfrontuje s očakávanou či prebiehajúcou apokalypsou, ktorá má podobu zmoženého sveta a ktorej paralelou je vnútorný rozklad jednoty a integrity muža. Pocit úzkosti je znásobený rastúcou tenziou blížiacej sa novej smrti, ktorá prilieha na „neviditeľných krídlach“, a v kontraste so štvornojou symbolikou, v symptomatickej „bežnohej“ podobe: „Ó, neviditeľné krídla / bežnohej smrti!“ (Válek 2005: 180).

Strojová metaforika je v básni primárne spojená s mužmi, vrátane subjektu, hoci aj pri ženskej aktérke si subjekt všimne: „pod dotykom kovu blikala ti koža“ (Válek 2005: 178). Omnoho rozvinutejšia je však mužská línia, ktorá je v prejavoch lásky aktívnejšia a iniciatívnejšia. Napriek emotívnemu prejavu (plač a vášeň), vnútorný mechanizmus je strojový: citová reakcia akoby nebola prejavom vlastnej vôle či ľudskej prirodzenosti, ale automatizovanou robotickou reakciou, dokonca transakciou, za ktorú sa platí „správnu mincou“ (Válek 2005: 178): „Vo vzduchu, kde sochy hrajú hazardne / o zvieratko tvojich bokov, / svieti moje elektrické oko. / Vhod správnu mincu, usmej sa a stlač, / vypadne zo mňa oranžový plač“ (Válek 2005: 178). V segmente tejto strofy a tiež nasledujúcich piatich strof sa všeobecný opis situácie mení na adresný dialóg so ženou, ktorej autor dáva symbolické meno Júlia, asociované primárne s archetypálnou postavou nevinnej milenky zo shakespearovskej tragédie. Bez ohľadu na jej vinu či nevinu vyvoláva žena žiadostivosť u všetkých mužov, v ich „hlavách automatov“, ktorí ako „univerzálni milenci na rohu / navrhujú ti každé ráno / štyridsiatu štvrtú polohu / čistej lásky s príležitostným tulipánom“ (Válek 2005: 178). Strojová metaforika pokračuje ďalej a po dramatickom, explozívnom a lascívnom obraze požiaru, „ktorého jazyky ťa oblizovali“ (Válek 2005: 178), lyrický subjekt reaguje úžasom a pri vyjadrení svojho postoja si pomáha biblickou Sodomou, mestom zničeným Bohom za nemravný život jeho obyvateľov (Gn 19, 24-25): „Čo robíš s tebou ten stroj! / Ó, ohne, / ó, planúce stĺpy Sodomy! / Si už len číra rozkoš, / v jeho exaktnom vedomí“ (Válek 2005: 179).

Báseň *Štvornožci* je eruptívnym záznamom sklúčeného muža, ktorý vo svojej samote a osamelosti podlieha zúfalstvu. Zároveň je tento stav spúšťačom série „psychoanalýz“ vyprovokovaných úzkostným prežívaním seba vo svete:

„A v božom oku sa zmráka.
V jeho sklenenom oku všesvémrna únava.
Storočie,
tvoja absolútna hlava
zlyháva!

Tvoj prázdny rukáv nad zástupmi,
 tvoja zástava,
 ó, tvoja neviditeľná a tajná ruka,
 tá desi, tá zviera ako lis.

Dupocú vo mne neuveriteľné kone tvojich psychoanalýz“ (Válek 2005: 174-175).

Pre M. Hamadu je táto báseň dôkazom „samočinne pracujúcej metódy“ s „presnosťou stroja“: „Stačí upozorniť na kompozíciu Štvornožcov. Vízia premeny človeka na zviera (Válek je touto predstavou priam posadnutý) je v nich vypracovaná až s automatizovanou presnosťou, s presnosťou hodnou chvály veľkého konštruktéra“ (Hamada 1969: 39). Toto tvrdenie by bolo opodstatnené, ak by báseň mala charakter objektivizovanej správy o svete. V básni je však zreteľná interiorizácia lyrickým subjektom a aspekt prežívanej „vnímanej reality“, ktorý si nenárokuje hovoriť za iných okrem seba. V snahe prekonať úzkostnú situáciu lyrický subjekt všetko vo svojom vedomí transponuje do fantazijných projekcií, ktoré človek používa ako obranný mechanizmus (Freud 2016).² Hamadovo pozorovanie je zvláštne posunuté: používa slová z poézie M. Válka, ale platné pre iné texty a situácie. Kritik preceňuje aspekt zvieracích motívov v básni, ktoré tvoria iba zlomok v porovnaní s motívmi apokalypsy a osobného rozvratu a sú využité iba ako tertium comparationis, nie ako plnohodnotné objekty, na ktoré sa človek premieňa. Zvieracie prejavy („Erdžím ti lásku“, „Som črieda“, Válek 2005: 175; „Svet je štvornohý“, Válek 2005: 177) v básni nie sú dostatočným dôkazom premeny človeka na zviera, lebo zdvojené a štvorité videnie je plošné a týka sa všetkého: vesmíru („štyri oblohy. / A štyri lundy! / A štyri západy slnka!“, Válek 2005: 177), vecí na zemi aj samotného subjektu („Zdvihnúť plece, / prinútiť nohu, čo sa zdráha, / utekať k oknu / a svoje štyri tváre na sklo pritísnuť, nech horia / ako štyri sviece v dome samovraha“, Válek 2005: 176). Presnejšie by bolo povedať, že človek sa dostáva na úroveň zvierat, uzatvárajúc sa do zvieracej konečnosti, prichádzajúc o podstatnú časť duchovného a celý transcendentný náboženský rozmer.

V básni *Štvornožci* sú zosilnené prejavy „erotickej skepsy“ (Hamada 1969: 40-45) ako súčasť komplexnej osobnej krízy a detailnejšia interpretácia strojových prvkov umožňuje uvažovať o tom, že sploštenie citov na úroveň stroja nie je „len“ alebo „vôbec“ odkazom k posthumanizmu a môže referovať k obrazu rodovej polarizácie medzi podriadeným mužom a dominantnou ženou. V básni *Štvornožci* na vzťahu záleží viac mužovi (je však možné, že je to len dôsledok toho, že čitateľovi je sprostredkovaný iba pohľad muža), ktorý po žene túži, čo ho pred ňou robí bezmocným a slabým.³ V situácii, keď muž čaká ženu, ale ona neprichádza,

2 Váلكove sekvencie v básni *Štvornožci* pôsobia, akoby mali psychoanalytický základ, podobný metóde „voľnej asociácie“ (Freud 2016: 16-17), na ktorú sa až v druhom kroku navrstvujú zámerne vybrané prvky. Systematická konštruktivistická kompozícia je prítomná napríklad v básňach *Sklúčenosť*, v sérii štyroch „ód“, v častiach *Z absolútneho denníka*. Báseň *Štvornožci* je typologicky podobná poézii Jána Ondruša, napríklad skladbe *V stave žľče* (1968), s identickými znakmi: protiklad interiér - exteriér, vnútorná rozdrobenosť subjektu, úzkosť zo straty integrity a smrti, tragikomická tonalita, terapeutický a noetický základ predstáv a asociácií a ďalšie.

3 Rovnaká asymetria frustrovaného muža a dominantnej ženy je prítomná v básni *Len tak*. Podrobnú interpretáciu podáva J. Zambor (2013: 135-146).

302 je to práve žena, ktorá má muža v moci a ktorá vie, že sa môže spoľahnúť na to, že na svoju erotickú ponuku dostane od mužov automaticky kladnú odpoveď.⁴ M. Válek tu, rovnako ako na iných miestach knihy, zaznamenáva narušenie lásky ako romantického citu, ako partnerského puta, spojeného spoločenskými a náboženskými konvenciami a očakávaniami. Miera a podoba subverzie čerpá z viacerých protirečení, ktorých kontrast vytvára autorom pravdepodobne zamýšľaný tragikomický efekt. Základom komplexného obrazu je erotické iskrenie medzi ženou a mužom, či dokonca mužmi, ktorých reakcie majú strojové črty. Žena má v zbierke *Milovanie v husej koži* zvyčajne kontradiktórnu podobu „madony na predaj“ (v básni *Skaza Titanicu*, Válek 2005: 187), spájajúc v sebe navonok zdanlivú svätosť, no charakterovú predajnosť (napríklad v básňach *Óda na lásku*, *Óda na Angeliku* a inde).

Erotizmus a telesné pozostatky ako nástroj subverzie

Metaforika založená na semiotizovaní tela a jeho súčastí sa ukazuje ako účinná pri subverzii, keďže s telom sa spája množstvo tabu. „Každá kultúra [se] vypořádala s telesnými funkciami tak, že niektoré z nich lidé pokládají za nebezpečné či nečisté, jiné za dobré či čisté“ (Soukup 2018: 575), konštatuje americká štrukturalistická antropologička Mary Douglasová, ktorá telu pripisuje vstupovanie do podstatne väčších a početnejších interakcií. Telo samo je polom, „na němž zpětnovazebně dochází k interakcím“, telo je „dostupné jako nástroj interakcí, jež utvářejí sociální situaci“, a do tretice telo „zprostředkovává sociální strukturu a samo se stává jejím obrazem“ (Soukup 2018: 575). M. Válek v extenzívnom zapájaní tela a telesných úkonov počíta s názornosťou (v mene sugestívnosti a emotívnosti) aj so svetonázorovými dôsledkami, keďže antropomorfizačnú metaforiku využíva aj pri charakteristike vesmíru, prírody, civilizácie a poézie. V nich naďalej prevláda zastúpenie subverzívne nízkych telesných prejavov, spojených s vylučovacími alebo pohlavnými orgánmi: „Noc v nízkom drepe močí nad mestom“ (Válek 2005: 207); „Ale svet / ďalej vrhá semená, / svet / miluje sa za vrzgania protéz“ (Válek 2005: 176); „Množenie vecí. / Narážanie ľadov. / Nežnosti, čo Zemou otrasú. / Milovanie v husej koži / úžasu. // Noc, vlhká ako po súloží / hviezd. / Láska ako nebo. / A Mesiac ako päst“ (Válek 2005: 192). Nízkym erotizmom básnik dekanonizuje nielen ľudské telo, ale jeho „nebezpečnými a nečistými“ telesnými funkciami devaluje tiež básnickú tvorbu: „a nikto nevie, čo je poézia. // Niektorí ju definujú / ako prijatý návrh na ukončenie panenstva / a iní / ako prerušovanú súlož citu s rozumom“ (Válek 2005: 170). I keď subjekt svoje predbežné uvažovanie o poézii uzatvára popretím názorov „iných“ slovami „to je fatálny omyl!“ (Válek 2005: 170), vypovedaný obscénny obsah už nejde odmyslieť. V závere lyrický

4 K degradácii lásky intímnej dvojice iba na fyzický milostný akt prispieva asymetria jednej ženy a viacerých mužov, jedinečnosť sa nahrádza „univerzálnymi milencami“ a v jednej vete sa objavujú slová, ktoré vo svojom kontraste ústia do tragikomickej tonality: „polohu“ (aj so symbolickým číslom 44 ako návodou na sexuálnu techniku), asociácie s prostitúciou prostredníctvom lásky „na rohu“ a návrh polohy s „príležitostným“ „tulipánom“ (v ktorom sa kalambúrne ozývajú dve echá – „túliť“ a „pán“). Výraz „čistá láska“ (s „príležitostným pánom“) v takomto kontexte vyznieva primárne sarkasticky. Menej skryto a viac válkovsky pôsobí strofa, v ktorej sa alúziou privoláva biblická epizóda horiacej Sodomy, ktorú postihol Boží trest. Z hľadiska strojovej metaforiky sa zdôrazňuje pomenovanie milostného partnera ako „stroja“ s príznačným „exaktným vedomím“, ktorému žena spôsobuje „čiru rozkoš“ alebo ktorý ju v žene vyvoláva, vytvárajúc priame dopovedanie toho, čo mohlo byť myslené pod „čistou láskou“ v jednej z predchádzajúcich strof.

subjekt básnika (či už v osobnej referencii, alebo nadosobnej role) označuje za „podvodníka“, čo „čitateľom predkladá iluzívny obraz skutočnosti a obviňuje sa zo zatajania“ (Zambor 2013: 133) maličkosti, ktorá napokon rozhoduje nielen o pravde a nepravde básne, ale aj o tom, že „ostáva otvorené aj autorovo definovanie poézie“ (Zambor 2013: 133).

Zatiaľ čo obrazy nízkeho erotizmu vyvolávajú čitateľské znechutenie a odporivosť, deštruujúci ideál krásy a lásky, podobnú reakciu dosahuje tematizovanie ľudských pozostatkov, najmä kostí vo všetkých ich formách (kostry, zuby, hrudný kôš a ďalšie), ktoré najviac zviditeľňujú mizantropické a nihilistické súvislosti Váľkovej poézie. Pri ich zapájaní do básnických segmentov sa takmer vždy uplatňuje komická tonalita, groteskná nevyhnutnosť bez katarzie, znevažujúca ľudský život jeho prílišným redukovaním na to, čo z človeka po smrti ostáva:

„Mohla byť z teba krásna mŕtvola,
mohol si ležať v tráve, pozeráť svetu pod sukne,
mať v uchu cvrčka,
žltnúť pri hudbe,
mohol si byť citovaný,
mohli po tebe pomenovať cukráreň...

- A čo si?

Nula. Trocha kostí. V najlepšom prípade
vec občas potrebná na hodinách anatómie.
Už sa rozpadáte,
ty a ten starý dáždňik, čo sa zabúda,
nič, púhe kostry v tmavom kabinete...

Pod твоjím hrudným košom
hrať s lunou basketbal!“ (Válek 2005: 167)

Záverečné dvojveršie si vyberá F. Matejov ako príklad kontrastu medzi M. Váľkom a M. Rúfusom, poukazujúc na proces znesvätenia, keď má básnik chuť „s niekdajšou poetickou lunou, travestovanou na loptu, športovo, exhibujúco sa hrať. Relikt, čo zostáva z človeka, tu nie je povýšený na relikviu, ako u komentovaného M. Rúfusa, ale dekanonizovaný na rekvizitu; je to znevľudnený poetizmus vyvracajúci naruby“ (Matejov 2015: 19). Frekventovanosť motívu kostí a telesných pozostatkov dotvára obraz sveta, ktorý ak aj nie je videný ako svet v rozklade, pri najmenšom anticipuje to, ako človek a akékoľvek telo skončí.

Motív porušenia mŕtvych a neistoty už raz pochovaných kostí je použitý pri systematickej detronizácii Boha, vyjadrením jeho absencie vo svete napriek očakávaniam, že by tam mal byť. Pochybnosť o existencii Boha vyjadruje M. Válek prostredníctvom zúfalstva človeka aj fiktívnym dialógom so zvieratami. V básni *Sklúčenosť* (časť III) uvádza postavu vdovy, ktorej z cintorína odniesli kostrové pozostatky jej zosnulého manžela. Neprehliadnuteľné je využitie semiopoetickej ponášky na ľudovú baladu, vrátane jej dominantného trochejského rytmu, gramatického rýmu či mravného ponaučenia: „Pri zastávke trolejbusu číslo osemnásť / za ohradou cintorína / stará žena kosti hľadala, / pri zastávke trolejbusu číslo osemnásť / stará žena / do čiernej sukne usedavo plakala“ (Válek 2005: 200).

304 Vdova sa po krátkom intermezze vracia na scénu a jej ústami básnik kladie here-tickú otázku o jestvovaní Boha:

„Kde je tá žena, ktorú okradli?
Tá žena v čiernej sukni, ktorá chodí
jak číra rosa cestičkami vody
za každou rakvou sveta, v každom sprievode,
už taká priezračná,
že viacej podobá sa nevide,
už skoro rosa rosy, púhe nič.
A nosí v sebe práskajúci bič
a krokom – len čo by tráva upažila –
ba ešte o trávičku kratším,
peši celú večnosť prechodí,
ten slepý kruh si točiac na prste jak kľúčik,
zamyká svet, otvára si nebo,
v samote života svojho boha mučí:

Bože, nevstal si z mŕtvych.

Bože, teba už niet.

Bože, ty si nebol?!“ (Válek 2005: 202-203)

Virtuálny charakter reči, monológu alebo dialógu, posúva význam slov do subjektívnejšej roviny. Tvrdenie o nejestvovaní Boha nie je štylizované ako básnikovo priame vyhlásenie, ale je „zaobalené“ do menej nápadného pásma po-stavy, hoci informácia o tom, že Boh „nebol?!“, zaznieva otvorene. O strofu neskôr sa pridáva hlas lyrického subjektu, ktorý v prvej osobe singuláru dopĺňa: „Dnes v noci, nahý, krvavý / som z ohňa vyšľahol a vzlietol: // Boh medzi hviezdami bol iba namaľovaný“ (Válek 2005: 203).

Telo a orgány (a paralelne k nim stroj a súčiastky) sú využitú pri charak-teristike boha/Boha, ktorý predstavuje základný transcendentný a metafyzický princíp a svojou pozíciou na vrchole osi sakrálne (vznešené) – profánne vytvá-ra ideálny objekt pre subverziu. V zbierke *Milovanie v husej koži* sa motív boha/Boha prepája s motívmi vesmíru ako s predpokladom božieho/Božieho (s)tvorenia sveta a na vertikále vzťahov sú boh/Boh a nebo umiestnené, podľa očakávania, hore, „medzi hviezdami“ (Válek 2005: 203). Desakralizácia sa uskutočňuje pro-fanovaním vysokého v kontraste s nízkym, napríklad parodickým zosmiešnením kresťanskej modlitby („Otče náš, / ktorý si / na nebesiach, / napime sa!“; Válek 2005: 177) či vykreslením stvorenia sveta ako prejavu zábavy a kratochvile trans-cendentnej bytosti: „Planéta? / Nejaký žart / nejakého boha!“ (Válek 2005: 194). Stvorený vesmír sa neriadi nijakým vyšším inteligentným princípom, ostáva na úrovni mechanického modelu, ktorého jednotlivé prvky sú ako kolieska pohyb-livého stroja: „Ozubený Mesiak sa točí“ (Válek 2005: 207).

Z dvoch možností, ako dať do súvisu boha/Boha, vesmír a Zem, vysúva M. Válek do popredia okolnosť, že väčšina vesmíru je bez života, ponurá, hro-zivá a príklad Zeme je svojou existenciou absurdným výsledkom súhry náhod. Boh dokáže tvoriť vesmírne telesá, nie však ako akt lásky a z „číro dobrotivého

rozhodnutia“, aby dal človeku „účasť na svojom blaženom živote“ (Katechizmus... 1999: 7). Prostredníctvom jedného z najexponovanejších motívov – hlavy – pripodobňuje Zem pomocou (nevyhnutne) mŕtveho objektu, hlavy oddelenej od trupu, hodenú do čohosi približného, „čomu tak zhruba hovorí sa vesmír“ (Válek 2005: 197). Toto „prapôvodné gesto“ sa – síce v podobe otázky, ale sugestívne – dostáva aj do genotypu človeka: „Teda meče na hrdle, / násilenstvá, krv / a všetky tie úkladné vraždy / sú iba napodobovaním / onoho prapôvodného gesta?“ (Válek 2005: 197), ktoré básnik prepája s udalosťami dvoch vrážd:

„Pred Vianocami,
v tisícdeväťstošesťdesiatom štvrtom
Holofernesova hlava cestovala vo vlaku
tak krásne sfatá,
že okolo nej krúžil malý kolotoč,
plný dobrých ľudí.

[...]

Niekedy sa mi zdá, že aj Zem je hlava,
oddelená od obrovského trupu a hodená
do niečoho, čomu tak zhruba hovorí sa vesmír“ (Válek 2005: 197).

M. Válek spája dobovú kriminálnu správu o brutálnej vražde z decembra 1964, ktorú spáchala Irena Čubírková,⁵ a podrobnosti z mediálne známeho rozsudku transformuje do básnického segmentu so sarkastickou tonalitou. Z konkrétnej udalosti robí kazuistiku pre formulovanie neskorších tragických záverov o láske, ako aj o bohu/Bohu, a zároveň ju intertextuálne prepája s podobným príbehom v starozákonnej knihe *Judita*. V ňom židovská vdova Judita zvedie a zabije opitého Holofernesa, vrchného veliteľa Asýrčanov, a zachráni Izraelitov pred vojenskou porážkou.⁶ Podobnosť príkladov biblického príbehu, súčasť dlhodobého Božieho plánu a príbehu patologickej lásky dvojnásobnej vrahyne, mu umožňuje aj bez polozenia explicitných otázok zrelativizovať „autoritu“ *Biblie* ako knihy zjavenia a rovnako rozbiť mýtus lásky ďalším dokladom o jej stroskotaní. Otázkou k biblickej vražde mečom spochybňuje legitímnosť a dvojitvárnosť násilia v čase *Starého zákona* a v súčasnosti.

5 I. Čubírková „usmrtila svojho druhu [...] tak, že tohto v kuchyni na dlážke v opilosti nevládne ležiaceho, viackrát udrela sekerou do záhlavia, čím mu spôsobila zlomenie klenby a spodiny lebečnej, s krvácaním do mozgu. Potom so sekerou a sekáčom na mäso oddelila hlavu od tela. Telo spálila v peci v dňoch 8. a 9. 12. 1964, popol a nespálené zbytky kostí rozhádzala v okolí domu. Oddelenú hlavu dňa 9. 12. 1964 odložila do WC kabíny osobného vlaku číslo 819 stojaceho na Železničnej stanici v Trnave“ (Šamko 2021 [online]).

6 „I pristúpila k stĺpu pri lôžku konča Holofernesovej hlavy, sňala z neho jeho meč, podišla k lôžku, chytila za vlasy jeho hlavu a zaprosila. ‚Posilni ma, Pane, Bože Izraela, v tento deň!‘ Potom mu celou silou dvakrát zafala do šije a odtála mu hlavu. Jeho telo zvalila z lôžka, strhla zo stĺpa záclonu a o chvíľu vyšla von. Holofernesovu hlavu odovzdala slúžke, ktorá ju vopchala do kapsy na jedlo. Obe vyšli spolu ako obyčajne, akoby šli na modlitbu“ (Jdt 13, 6-10).

306 Boh stroj a človek vo svete zvierat

V dokazovaní jestvovania boha/Boha prechádza Válekova subverzia do perfidnosti. V básni *Óda na boha zvierat* lyrický subjekt v rozhovore so zvieratami rieši to, či boh/Boh jestvuje a kde sa nachádza. Po expozícii v básni a určujúcim zistení, že „vesmír je prázdny!“ (Válek 2005: 181), sa pred človekom otvárajú nové možnosti a nová morálka: „Čo urobíme? / Koho zavraždíme? / Kam ukryjeme kosti?“ (Válek 2005: 181). V odpovedi („Do seba, / zvieratá, / do seba ukryjeme / aj všetko ostatné / – ťažší o zvieru, / o človeka ľahší“, Válek 2005: 181) sa črtajú náznaky vzdania sa ľudskosti a prijatie plnej zvieracej identity, jej konečnosti, ktorá do seba pojme všetko pozemské a telesné. Absencia boha prevracia vertikálu vysokého a nízkeho a uvoľnené miesto na póle vznešenosti preberajú zvieratá, ku ktorým sa človek utieka slovami modlitieb a litánií:⁷ „Milosť, zvieratá, / pripomínam vám / nesmrteľnosť chrústov! / Vznešená ropucha, / neopúšťaj nás, / modli sa, slimák, / oroduj za nás, / prechovávač kostolného striebra“ (Válek 2005: 181-182). Kontrast je o to väčší, o čo menej vznešene pôsobia tematizované zvieratá: „ropucha“, „slimák“, neskoršie „dúhové muchy“, „cyklámenová voš“ či chrústy a ich nesmrteľnosť zachytená vo frazeológii ako rozmyšľanie o hlúpostiach a zbytočnostiach.

Zvyšok básne „inscenuje“ M. Válek ako hľadanie boha na spôsob detektívky a jeho nájdenie ukončuje triumfálnym zatknutím. Súčasťou procesu je určenie zodpovednosti a viny, ktorú však básnik blasfemicky obracia: „Nech predstúpi boh, / odpúšťajú sa mu viny naše!“ (Válek 2005: 182). Lyrický subjekt predvádza úporné hľadanie, za každú cenu chce potvrdiť, že boh jestvuje:

„Kde je boh?
Tranzistorový boh,
elektrónkový boh?
Nech predstúpi boh,
odpúšťajú sa mu viny naše!

Jazvece, supy, lišky,
priznajte sa:
musí byť nejaký boh,
hluchonemý,
slepý,
zodpovedný boh!“ (Válek 2005: 182)

Perfidnosť Válekovej hry na hľadanie boha spočíva v dialektike jeho nájdenia, pretože sa tým potvrdí, že boh jestvuje, ale zďaleka nie ako všemohúca bytosť. Tento boh nehovorí, nepočuje, nevidí a podobá sa stroju, naďalej je ho však možné brať na zodpovednosť.

V zbierke *Milovanie v husej koži* má boh/Boh inteligenciu na úrovni výkonného stroja, ale bez transcencie, bez vôle pôsobiť vo svete aktívne, bez schopnosti poskytovať človeku perspektívu večnosti a spasenia. Svojimi vlastnosťami

7 Podrobnú typológiu modlitbových a litanických foriem v poézii podáva Jana Juhásová a predmetné Válekove verše charakterizuje ako „modlitbové fragmenty so zvieracími motívmi v dystopickom kontexte“ (Juhásová 2018: 60).

pripomína televízor, ktorý umožňuje divákovi sledovať dianie života, ale celý proces percepcie prebieha virtuálne, dištančne, iluzórne, len jednosmerne, cez sklo obrazovky. Božie oko je „sklené“ (Válek 2005: 174) a sám boh je „hluchonemý, / slepý“ (Válek 2005: 182), neschopný akejkoľvek interakcie. Pri bohu sa priamo alebo metonymicky ako pri duchovnom a transcendentnom rozmere sveta kladie podmienka, ktorej jedna cesta vedie k získaniu „všetkého“ v podobe všemohúceho, vyššieho princípu presahujúceho možnosti človeka. Alternatívou je nič, presnejšie nič viac, než sme schopní ako ľudia vo svojom stave „animal rationale“ použiť pre seba a svoje zachovanie.

M. Válek sa v básnických projekciách fyziky a metafyziky sveta zahráva s dualitou ľudského a zvieracieho tela a podľa M. Hamada ju azda aj ruší. Čitateľovi názorne predvádza Heideggerovu fenomenologickú analýzu „zvíreckosti, ktorá je zároveň analýzou zvířecí tělesnosti“, začínajúcu otázkou, „jaké je to mít zvířecí tělo“ (Trnka 2011: 24). Básnik nesleduje fenomenologické ciele, sústreďuje sa na zhody a rozdiely, keď sa dualita medzi zvieratím a človekom stráca. Jeho „milovanie v husej koži / úžasu“ (Válek 2005: 192) je presne tým jazykovým vyjadrením zvieracej fascinácie, spojenej s milostným aktom, podčiarknutej navyše napätím vo význame, v ktorom je súčasne aktívna denotácia aj konotácia slovného spojenia. V procese ponárania sa človeka do zvierat, ktorý sa občas obracia („Blíží sa doba ľadová, / epocha sťahovania zvierat do ľudí, / automatizovaná / až po poslednú gombičku na kožuchu šialenstva“, Válek 2005: 186), je demonštrovaný chýbajúci „odstup, možnosť nechat jsoucí být a k tomuto příslušná scéna – otevřenost, volnost. Zvíře je charakterizováno svou bezodstupovou fascinací, sebraností (*Benommenheit*) v níž se se jsoucími nikdy opravdově nesetká“ (Trnka 2011: 25). Ochudobnenie o ľudské možnosti, na ktoré je človek takto odsúdený, je zámerne a má prispieť k tomu, aby sa čitateľ na základe vlastnej skúsenosti rozhodol, či na otázku položenú týmito básnickými obrazmi odpovie tragicky a kladne, alebo odporujúc a s argumentmi v prospech plnohodnotnej ľudskosti.

Epilóg

Jedným z paradoxov zbierky *Milovanie v husej koži* je racionálne hľadanie v oblasti metafyzických prvkov, ktoré ústi do stavu iracionality a spochybnenia nielen metódy, ale tiež pozorovanej matérie. To dáva možnosť zamyslieť sa nad tým, či pri skúmaní „základní metafyzické otázky“, „Jak vesmíru rozumět?“ (Tresmontant [1977] 2004: 97) alebo „Kde je boh?“ (Válek 2005: 182), použil básnik adekvátny postup, keďže vo výsledku sa vracia naprázdno. Z neschopnosti nájsť znaky imanentného transcendentného princípu, sily či boha/Boha usudzuje, že forma vyššej inteligencie nejestvuje: „Niekedy sa mi zdá, že aj Zem je hlava, / oddelená od obrovského trupu a hodená / do niečoho, čomu tak zhruba hovorí sa vesmír“ (Válek 2005: 197), pričom „aj“ v tomto citáte je prítomný odkaz na vraždy mužov zo zvrátenej podoby lásky.

Svet v zbierke *Milovanie v husej koži* je ateistický a materialistický, boh/Boh je pomenovaním newtonovských fyzikálnych zákonov pohybu a síl medzi telesami, stáva sa rekvizitou a rečovým zvratom, pretože sa o ňom ešte hovorí, ale takmer nič už neznamená. Úžas, ktorý človek zvyčajne prežíva, keď ho zasiahne čosi, čo ho násobne prevyšuje, je väčší z objavu ničoho a musí naň reagovať. Básnikova cesta hľadania sa orientuje na aktuálny stav, ale rovnaký, ak nie väčší

308 priestor má skúmanie koreňov a príčin tejto situácie. Ak sa od M. Válka očakávalo vyslovenie sa k tomu, čo môže priniesť budúcnosť, potom na základe toho, čo už tu je a čo tu bolo.

Veľkosť redukcie sveta na nihilistické minimum, až na kosť, je priamoúmerná veľkosti ilúzií, ktorými si ľudstvo opriadlo svoju existenciu. Po obmedzení duchovného rozmeru a odstránení náboženskej transcencie sa účelovým, ale tiež účelným prostriedkom stáva fyzické telo, pri ktorom autor využíva, že „predstavuje mikrokosmos, v němž se zrcadlí společnost jako celek“ (Soukup 2018: 575). Nápadnou subverziou tela, telesných úkonov a telesných pozostatkov zachytáva básnik deštrukciu vznešenosti, krásy a trvácnosti „starého sveta“ (Zelinský 1993: 286) až na metafyzickú úroveň. A predsa sa pri všetkej obscénnosti dá vystopovať aj neprekročenie určitých hraníc: fyzické prejavy ľudského milovania (dokonca aj nevery a konania „na úrovni dravcov“, Bagin 1971: 56) sú povedané obrazne, náznakom (*Óda na lásku*, *Óda na Angeliku* a iné), zatiaľ čo hrubým jazykom nízkeho erotizmu sú charakterizované mnohé iné entity, vrátane poézie.

Tematizovanie negácie imanentného transcendentného princípu a jeho nahradenie fatalistickým materialistickým usporiadaním sveta samo osebe nedegraduje umelecký výkon, ako na to koniec koncov poukazujú už v šesťdesiatych rokoch M. Nadubinský, F. Andraščík, J. Noge a ďalší. Po utíšení sporiacich sa hlasov pribúda vecnejšia a zmierlivejšia interpretácia Váľkovho gesta a výrazu. Začína sa vnímať ako syntéza dopovedajúca predošlé „knihy nepokoja“, pričom ostáva „syntézou vnútorne protirečivou, pretože téma i výraz inklinujú k rozpadu; dotyk s hranicou sa premietol i do básnikovho postoja: cítiť ho v neistote, v závratí“ (Bagin 1971: 58). Posunúc sa v čase o ďalšie tri desaťročia pribúda príkladov, že metafyzické otázky ostávali trvalou súčasťou Váľkovho diela, niekedy v úzadí ako rámec, v ktorom sa odohrávali individuálne a ľudské dejiny, inokedy v konjunkture celého sveta a času. Metafyzický presah je symbolicky zachytený v autorovej poslednej známej básni *Michelangelova modlitba*, napísanej tesne pred smrťou. Pre túto báseň si M. Válek do názvu vybral meno umelca, ktorý celé svoje dielo obetoval Bohu, a báseň je prakticky rozhovorom s Bohom: „Bože, ja som len tvoja byľ / a obetoval si ma pre dav, / bože, čo som ti len urobil, / čo som ti, bože, nespravil?“ (citované podľa Lančarič 2018 [online]). Bez toho, aby sa neúmerne zveličoval význam tejto básne, faktom ostáva, že M. Válek sa lúči príznačne, existencialistickými otázkami, ktorými sa s Michelangelom delí o osobne-nadosobné svedectvo neistoty svojho ľudského rozpoloženia.

Pramene

- VÁLEK, Miroslav, 1965. *Milovanie v husej koži*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. ISBN 13-72-074-65.
- VÁLEK, Miroslav, 2005. *Básnické dielo*. Výber zostavil, doslov, kalendárium, komentáre a vysvetlivky napísal Valér Mikula. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 80-7149-795-9.
- VÁLEK, Miroslav, 2018. *Domáca úloha*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania. ISBN 978-80-89763-33-7.

Literatúra

- ANDRAŠČÍK, František, 2006. *Eseje*. Levoča: Modrý Peter. Vybral, zostavil, predslov a edičnú poznámku napísal Ján Zambor. ISBN 80-85515-73-3.
- BAGIN, Albín, 1971. *Priestory textu*. Bratislava: Smena.
- BAGIN, Albín, 2010. *Krása približnosti*. Zostavili Dana Hučková a Oľga Vaneková. Bratislava: Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-89283-39-2.
- BOB, Jozef – NADUBINSKÝ, Michal, ed., 1967. *Kritika 66*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- BOURKE, Vernon J., 1965. Človek v kozmickom veku. In BODNÁR, Ján, ed. *Človek, kto si?* Bratislava: Obzor, s. 163-170.
- ČERVENKA, Miroslav, [1966] 2006. Spor s básnikom. *Slovenská literatúra*, roč. 53, č. 1, s. 70-74. ISSN 0037-6973. [Reprint textu Spor s básnikom. *Literárni noviny* 12/1966.]
- FREUD, Anna, 2005. *Já a obranné mechanizmy*. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-084-4.
- GEHLEN, Arnold, 1980. *Man in the Age of Technology*. New York: Columbia University Press. ISBN 9780231048521.
- GOFFI, Tullo, 1999. Eschatologie. In FIORES, Stefano de – GOFFI, Tullo, ed. *Slovník spirituality*. Kostelní Vydří: Karmelitánske nakladateľství, s. 227-239. ISBN 80-7192-338-9.
- HAMADA, Milan, 1969. *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HERIBAN, Jozef, 1998. *Príručný lexikón biblických vied*. Tretie, opravené a doplnené vydanie. Bratislava: Vydavateľstvo Don Bosco. ISBN 80-88933-07-2.
- JUHÁSOVÁ, Jana, 2018. *Litanická forma od avantgardy po súčasnosť*. Ružomberok: Verbum. ISBN 978-80-561-0562-7.
- JUHÁSOVÁ, Jana, 2021. Spirituálna poézia. In GAVURA, Ján, ed. *Lexikón slovenskej literárnej kultúry po roku 1989*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, s. 75-79. ISBN 978-80-89763-80-1.
- KADLECOVÁ, Jana, 2017. Body-hacking na české scéně. Politika těla nositelů čipových implantátů. In SOUKUP, Martin, ed. *Tělo 2.0. Hranice těla a podoby bolesti*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 99-124. ISBN 978-80-7465-288-2.
- KATECHIZMUS katolíckej cirkvi, 1999. Druhé vydanie. Trnava: Spolok svätého Vojtecha. ISBN 80-7162-259-1.
- MATEJOV, Fedor, 2006. Milovanie v husej koži. In CHMEL, Rudolf, ed. *Slovník děl slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 490-493. ISBN 80-7149-795-9.
- MATEJOV, Fedor, 2013. Spor o Milovanie v husej koži M. Válka. *Slovenská literatúra*, roč. 60, č. 5, s. 386-396. ISSN 0037-6973.
- MATEJOV, Fedor, 2015. *Meandre. Poézia / Próza / Kritika*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-88746-31-7.
- MAŤOVČÍK, Augustín, 1988. *Miroslav Válek v personálnej typodokumentácii*. Martin: Matica slovenská.
- MIKULA, Valér, 2010. *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Domínik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 978-80-85508-98-7.
- PLESSNER, Helmuth, 2015. *Moc a ľudská povaha. Emancipácia moci*. Bratislava: Hronka. ISBN 978-80-971743-3-0.
- SEKULÁRNE inštitúty. *Normatívne pramene a magistérium*, 2013. Trnava: Spolok svätého Vojtecha. ISBN 978-80-8161-026-4.
- SOUKUP, Martin, ed., 2017. *Tělo 2.0. Hranice těla a podoby bolesti*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. ISBN 978-80-7465-288-2.
- SOUKUP, Martin, 2018. *Antropologie. Teorie, koncepty, osobnosti*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. ISBN 978-80-7465-355-1.
- STEINER, Rudolf, [1977] 2021. *Teozofia. Úvod do nadzmyslového poznania sveta a predurčenie človeka*. Sabinov: Danica Jančárová. ISBN 978-80570-3167-3.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1971. *Pozvanie do básne*. Bratislava: Smena.

- 310 ŠMATLÁK, Stanislav, 1983. *V siločiarach básne*. Bratislava: Smena.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1988. Čas básne, čas básnika (Šesť chvílok s poéziou M. Válka). In MAŤOVČÍK, Augustín. *Miroslav Válek v personálnej typodokumentácii*. Martin: Matica slovenská, s. 139-145.
- ŠTEVČEK, Pavol, 1967. Človek vo sfére poézie. In BOB, Jozef – NADUBINSKÝ, Michal, ed. *Kritika 66*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 214-227.
- TRESMONTANT, Claude, [1977] 2004. *Otázky našej doby. Filozoficko-teologický slovník*. Brno: Barrister & Principal. ISBN 80-86598-94-2.
- TRNKA, Jaroslav, 2011. Jak se tvoří zvířecí a lidské tělo? In URBAN, Petr, ed. *Filozofický časopis – mimořádné číslo 2011/7*. Praha: Filosofía, s. 23-46. ISBN 978-80-7007-350-6.
- VYDROVÁ, Jaroslava, 2019. *Výraz – dielo – telesnosť. Fenomenologické eseje*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. ISBN 978-80-7465-381-0.
- ZAJAC, Peter, 2020. *Od estetiky k poetike chvenia*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1846-1.
- ZAMBOR, Ján, 2005. *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska. ISBN 80-969442-6-6.
- ZAMBOR, Ján, 2013. *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-075-9.
- ZAMBOR, Ján, 2018. *Stavebnosť básne*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-115-2.
- ZELINSKÝ, Miroslav, 1993. Oldřich Mikulášek a Miroslav Válek: dva básnické světy (konfrontační interpretace). *Slovenská literatúra*, roč. 40, č. 4, s. 285-291. ISSN 0037-6973.

Elektronické zdroje

- GELBIN, Cathy S., 2011. *Golem Returns: From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808 – 2008*. The University of Michigan Press. Dostupné z: <https://press.umich.edu/titleDetailDesc.do?id=1734730>
- LANČARIČ, Patrik, 2018. *Válek*. Slovenský filmový ústav. Štúdio sedmička. V koprodukcii Rozhlasu a televízie Slovenska. Video je dostupné z: <https://vimeo.com/>
- SVÄTÉ Písmo. Dostupné z: <https://www.mojabiblia.sk/svatepismo/68/kniha-judita-kapitola-13/katolicky-preklad/>
- ŠAMKO, Peter, 2021. *Trest smrti pre Irenu Čubírkovú – uplynulo 55 rokov od vyhlásenia rozsudku*. Dostupné z: <https://www.pravnelisty.sk/rozhodnutia/a954-trest-smrti-pre-irenu-cubirkovu-uplynulo-55-rokov-od-vyhlasenia-rozsudku>

Doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD.
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity
Ulica 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
E-mail: jan.gavura@unipo.sk