

Koniec básne a jej pokračovania

Peter Michalovič – Marian Zervan

MICHALOVIČ, P. – ZERVAN, M.: The end of the poem and its continuations

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 72, 2025, no. 3, pp. 179-191

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2025.72.3.2>

ORCID ID Peter Michalovič: <https://orcid.org/0009-0007-0936-028X>

ORCID ID Marian Zervan: <https://orcid.org/0000-0002-4902-1852>

Key words: end of the poem, continuation of the poem, scriptibility, polycentric structure, rhizomatic relationships, intersemioticity, inter-iconicity

The paper addresses the problem of the boundaries of the poem, both at the textual level – considering the poem as a definitive formation and the author's repeated return to a single poem – and in terms of its transgression toward both literary and non-literary texts. It focuses on broad borderlands or intermedial and intersemiotic fields, where poetic language and imagery extend beyond their own limits toward other art forms such as music and visual art. In these encounters, poetry enters into resonances, interpenetrations, harmonies, and contradictions with its own imagery. This process gives rise to new forms of intertextuality, intermediality, and inter-iconicity within the arts. Poetic writing may also engage in diverse osmoses and interferences with non-literary discourses – such as philosophical writing – and not exclusively in interpretation, but also via mutually enriching oscillations. Examples of this dynamic can be found in the texts of such authors as Friedrich Nietzsche or Martin Heidegger. The study takes as its methodological starting point the rhizomatic ontology of the artwork, understood as a condition for its scriptibility (Gilles Deleuze, Roland Barthes).

Kľúčové slová: koniec básne, pokračovanie básne, pisateľnosť, polycentrická štruktúra, rizomatické vzťahy, intersemiotickosť, interikonicitá

Jedným z mnohých fascinujúcich „zhustených“ výkladov poézie, ktoré neopakovateľným spôsobom prepájajú básnickú reč a interpretačné písanie, je text Fedora Matejova *Tri úvahy nad Jánom Ondrušom (Sonet, Kvapka sna, Z nemocnice)* (Matejov 2015: 50-68). Nemožno v ňom celkom dobre pokračovať, lebo si spomíname na Matejovove slová o tom, kam až môže viesť a zvädzať významová intenzita básne. Sám preto považoval za vhodnejšie skončiť výklad básne, pričom si pri zdôvodnení svojho počínania pomohol záverečným päťverším Ondrušovej básne *Civenie do ohňa*, kde básnik píše o konci básne, konci rozprávania či konci nádeje a beznádeje. Aj my sme presvedčení, že nech by bolo akokoľvek vábivé podstúpiť dobrodružstvo podobné Matejovovým interpretáciám, predsa len treba prikročiť k mlčaniu vtedy, keď človek cíti, že k zvolenému problému a jeho významovej intenzite nič nepridáva alebo už nemá čo pridať a problém rozvinúť. Keď sa v úvode vraciame k Ondrušovmu päťveršiu – nie ako literárni vedci, ale z filozoficko-estetického a umelecko-historického pohľadu –, robíme tak z iných dôvodov, než aby sme pokračovali v nevyčerpatelných interpretáciách intertextových a intersemiotických súvislostí, ktoré spájame na Slovensku práve s menom F. Matejova.

Východiskom našej úvahy sú spomínané záverečné verše básne J. Ondruša *Civenie do ohňa* zo zbierky *Šialený mesiac*:

„a to je koniec básne, koniec rozprávania,
koniec nádeje a beznádeje. Vypnite
rádióvu vlnu vrásky, na ktorej
hovorím nahlas a som odpočúvaný,
ale neodpovedá sa mi“ (Ondruš 1965: 64; 2013: 64).

Možno je trúfalé pýtať sa – podobne ako F. Matejov považoval za trúfalé písať *Tri úvahy*... ako alúziu na Ondrušov text *Tri vyznania nad Žárým* (Matejov 2015: 50, poznámka s hviezdikou) –, o akom konci básne to J. Ondruš hovorí. Je to báseň o konci básne vôbec, báseň o tom, že každá báseň v sebe nesie čosi ako existenciálny koniec v zmysle katarzie či koniec ako neprekonateľnú prekážku pre lyrický subjekt, alebo J. Ondruš píše iba o konci jednej jeho básne *Civenie do ohňa*? Ale o ktorej podobe tejto básne píše? Mimo kontextu zbierky *Šialený mesiac* sa báseň *Civenie do ohňa* nachádza aj vo vydani básnikovho diela z roku 2011, ibaže tam neobsahuje spomínané päťveršie (Ondruš 2011: 24-28). Je to teda tá istá báseň s pozmeneným koncom? Alebo je to celkom iná báseň s tým istým názvom, keďže z hľadiska štruktúry oboch básní by mohla prichádzať do úvahy aj táto alternatíva? Oproti dvadsiatim trom slohám prvej básne má druhá báseň iba štyri slohy. No na rozdiel od prvej básne, ktorej rytmus určuje striedanie viacveršových a jednoveršových slôh, v druhej básni jednoveršové slohy úplne vymiznú a sú akoby vstrebané do štyroch viacveršových útvarov. Ale také jednoduché to zasa nie je. Dá sa povedať, že obe básne majú charakteristickú topológiu všetkého „zaležaného“ na jednom mieste a sú im vlastné aj dva protoarchitektonické vektory: spočívania a putovania, centrality a longitudinality. Okrem „zaležanosti“ a posedávania, popri vzletoch a klesaniach, činoch a trpnosti spája obe básne

nielen línia živlov, ale aj biblická vrstva – niekde len naznačená, inde explicitná: raz vyjadrená iba jablkom a inokedy jablkom spolu so stromom poznania. Nevdojak sa teda natískajú otázky, či sú to dve básne alebo iba jedna prepracovaná báseň, či dokonca len jedna nikdy nekončiaca báseň. Je to báseň s koncom alebo báseň s pokračovaním? A ak je to druhá z týchto možností, tak s akým pokračovaním? Je to apropríacia básne básňou alebo báseň monológ či báseň rozdvojená do dialógu samej so sebou? Alebo ešte inak: je to báseň, ktorá okrem protoarchitektonickosti obsahuje aj hudobnosť, maliarskosť či dokonca filozofickosť, a je teda vo svojej povahe intermediálna a autointertextová, pričom sa môže stále obnovovať inými dielami a druhmi umenia a utvárať sa aj v externo-intertextových súvzťažnostiach?¹ Nech je to tak či onak, J. Ondruš nás spolu s F. Matejovom nesporne priviedli k problému konca básne či poézie, k problému jej pohyblivých hraníc, liminálnych situácií a polí možných pokračovaní i prekračovaní poézie a básne, ba dokonca básnického spôsobu života, teda toho, z čoho báseň vyviera a do čoho sa ako do svojho domova alebo bezdomovia navracia (Heidegger 1993: 77-104). Vzhľadom na podoby týchto hraníc by sme mohli hovoriť nielen o pokračovaní básne v hudbe, vo výtvarnom umení, v architektúre, ale aj o územiach, na ktoré by sme potrebovali novotvary ako predbásne, súbásne, medzibásne i pobásne, ako pokusy pomenovať a premyslieť otváranie možností tvorivých postupov a úvah o intertextualite a intersemiotickosti. V tejto chvíli nás preto nezaujímajú jednoduché ani jednosmerné inšpirácie, ale pokúsime sa upriamiť pozornosť na také súvislosti, ktoré umožňujú neustále prechody od toho, čo Roland Barthes nazval „lisible“ (čitateľnosť), k niečomu, čo pomenoval slovom „scriptible“ (pisateľnosť, pisateľný text) (Barthes 2007: 12-14).²

Báseň ako polycentrická štruktúra medzibásní a súbásní

V úvahe o konci básne je implicitne obsiahnutý aj problém hraníc básne, presnejšie to, že báseň má tak absolútnu, ako aj relatívnu hranicu. O absolútnej hranici môžeme hovoriť vtedy, keď ju považujeme za formálne a tematicky uzavretý autonómny celok, ktorý má začiatok, koniec a rozvíja sa v čase. Báseň možno po vertikálnej osi rozčleniť napríklad na fonetickú, fonologickú, syntaktickú a prozodickú rovinu, pričom každá z týchto rovín pozostáva z jednotiek a vzťahov medzi nimi. V horizontálnom smere možno v básni vyčleniť sémantickú a tematickú rovinu, navyše, všetky roviny sa rôznou mierou podieľajú na kompozičnej, čiže významovej výstavbe básne ako štruktúrovaného celku s dominantnou estetickou funkciou.

Báseň je teda zložitý kompozičný a architektonický celok (v bachtinovskom vymedzení architektoniky) a prístupy k tomuto celku si vyžadujú porozumenie a interpretáciu v obidvoch jej modalitách, teda vyžadujú analýzu i exegézu. Interpretácia básne predpokladá subtilnú znalosť poetiky, širokú erudíciu a v neposlednom rade veľkú dávku trpezlivosti. Sme si vedomí, že v oblasti li-

1 Rôzne formy intersemiotických vzťahov evidujú názvy hesiel v *Hyperlexikóne literárnovedných pojmov*. Mnohé heslá ešte nie sú napísané, širším intersemiotickým vzťahom sa zatiaľ venuje obsiahle heslo Jána Jambora *Intertextualita* <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit///intertextualita>

2 Roland Barthes tu uvažuje o rozlíšení diel, ktoré možno považovať za ukončené (a už len predložené na čítanie), a diel, ktoré sú otvorené pokračovaniom rôzneho typu (a teda rôznym podobám modifikácií, transformácií, amplifikácií v širokom slova zmysle, dopisovaniu a prepisovaniu).

182 roč. 72, 2025, č. 3 terárnej vedy a kritiky nedisponujeme výbavou tohto druhu, preto radi čítame diela literárnych vedcov ako F. Matejov, ktorého možno bez pochybností zaradiť medzi takých priekopníkov intertextuálneho a intersemiotického bádania, ako sú v českom prostredí Jan Mukařovský, Zdeněk Mathauser, Miroslav Červenka a v slovenskom prostredí František Miko.

Báseň ako spomínané usporiadanie má však aj relatívnu hranicu, to znamená, že ju síce môžeme považovať za celok, avšak celok otvorený voči tomu, čo leží za jeho hranicami, respektíve v jeho pohraničí. Teda celok v rozmanitej miere otvorený napríklad voči iným básňam. Mnohé vydania básní sú napríklad súčasťou básnickej zbierky. Jeden typ zbierok môže zhromažďovať básne napísané v konkrétnom čase a signované jednou a tou istou autorskou signatúrou. V tomto prípade sa jedna báseň ocitne v jednom celku a môže sa otvárať – a spravidla sa aj otvára – iným básňam, napríklad tak, že niektoré básne odkazujú na konkrétne básnické formy, ktoré medzi sebou vedú dialóg, alebo na príbuzné témy či afektívne kolorovanie zmyslu a podobne.

Druhý typ zbierok sa odlišuje od prvého typu tým, že jedna báseň programovo odkazuje na iné básne, vďaka čomu medzi básňami vznikajú vzťahy opozície, rezonancie alebo asociácie. V tomto prípade básnická zbierka predstavuje celok vyššieho rádu, než sú jednotlivé básne; tento celok je rizomatický, prípadne je to sieť. Každú báseň možno považovať za uzlík spojený s ostatnými uzlíkmi neviditeľnými nitkami utvárajúcimi polycentrickú konfiguráciu. V momente, keď čitateľ číta konkrétnu báseň, táto plní funkciu akéhosi organizačného centra, hoci v skutočnosti centrom nie je a ani principiálne byť nemôže, pretože len čo čitateľ začne čítať ďalšiu báseň, predchádzajúca stráca funkciu organizačného centra a prenecháva ju aktuálne čítanej básni. Vzorovým príkladom tohto typu otvorenosti alebo sieťovitého usporiadania môže byť básnická zbierka Edgara Lee Mastersa *Spoonriverská antológia* (Masters 1957).

Je to vskutku zvláštna básnická zbierka, okrem iného i preto, že názvy prevažnej väčšiny básní tvoria mená a priezviská obyvateľov fiktívneho mesta Spoon River. Nositelia mien sú mŕtvi, ležia na miestnom cintoríne a zo záhrobia hovoria to, čo sa z rôznych príčin neodvážili alebo čo nechceli povedať počas svojho života. Jeden muž sa napríklad vyznáva, ako bol zamilovaný do jednej ženy a nikdy nenabral odvahy povedať jej to. Ona zase hovorí, ako čakala, že ju tento sympatický muž osloví a preskočí medzi nimi iskra schopná zažat' oheň lásky. Keďže sa to nikdy nestalo, vydala sa za iného a ich životné cesty sa nepretli.

Niektoré mená sú spomenuté iba raz, väčšinou v názve básne alebo v básni, ktorá predstavuje de facto svedčenie človeka, ktorého meno poslúžilo ako titul. Iné mená sa vyskytujú okrem titulu aj v iných básňach, vari najfrekvencovanejšie sú Thomas Rhodes a Ralph Rhodes. Postupne sa čitateľ z rôznych básnických svedčení dozvedá, že Thomas Rhodes vlastnil banku, prostredníctvom svojho právnik prijímal dlžobné úpisy a uzatváral zmluvy na hypotéky, raz cestoval ranným vlakom do blízkeho mestečka Peoria, vládol banke, obchodu a miestnej cirkvi. Dozvie sa aj to, že jeho syn Ralph Rhodes zničil otcovu banku neuvážanými špekulatívnymi nákupmi pšenice a priviedol mnohých klientov na mizinu. Za krach banky klienti obviňovali syna, avšak podľa svedčenia Ralpha svoj podiel na krachu mal aj jeho otec, pretože špekulatívne nákupy robil i pre neho. Samo-

zrejme, básnické spovede otca a syna hovoria niečo iné než spovede niektorých občanov, takto čitateľ dostáva informácie o tejto dvojici z viacerých zdrojov, čo mu umožňuje vytvoriť si plastickejšiu predstavu o tom, akými v skutočnosti boli Thomas a Ralph Rhodesovci.

Na tomto rizomatickom pôdoryse sa odohrávajú špecifické súbásne, teda polia prepájajúce jednotlivé básne s prelínajúcimi sa takmer epickými príbehmi postáv nebožtíkov pochovaných na tom istom cintoríne, ale miestami aj s rôznymi pohľadmi na tú istú udalosť v jedinom celku zbierky či antológie, hoci tieto básne pôvodne vychádzali samostatne. Súčasne vznikajú aj medzibásne rôznorodých lyrických foriem viazaného alebo voľného verša alebo konfigurácií s opakujúcimi sa refrénmi, ako napríklad v úvode antológie v protiklade s vloženou básňou spooniady so zvýrazneným koncom. Toto usporiadanie a jeho oscilujúca premenlivosť sú tým, čo podľa nás otvára nové možnosti uchopenia intertextových a intersemiotických prístupov.

Toky a sýtoky básne a hudby a ich transformatívne sily v oscilujúcich poliach predbásní, medzibásní a pobásní

Jedným z najrozšírenejších spôsobov pokračovania básne je jej zhudobnenie, čiže prípad, keď sa báseň stane textom hudobnej skladby. Tento spôsob pokračovania básne nás zaujíma predovšetkým preto, že hudba dokáže zvýrazniť nielen rým, ale aj to, čo J. Mukařovský označuje termínom „vetná melódia“, skrátka to, čo by sme mohli voľne nazvať mnohoaspektovou hudobnosťou básne a básnickosťou hudby.

Začneme najskôr rýmom. Podľa J. Mukařovského rým nie je iba jednoduchá ozdoba, ornamentálne zvýraznenie literárnosti textu, ale

„může se stát příznakem zásadní změny v pojmání skutečnosti. Kdo je jeho původcem? Odpověď se zdá jednoduchá: básník. Avšak pravý stav věci je složitější: nejdříve musel být hláskový souzvuk, jenž po staletí čekal přichystán v slovníkové zásobě jazyka, pak musela být – do jisté míry alespoň – předjata možnost nebývalého spojení významů slov k rýmu předurčených i věcí jimi míněných. Předjaly ji síly rázu společenského, vývoj světového názoru nebo i vědeckého poznání. I tyto síly musely však dříve vykonat vliv na jazykové povědomí národního celku než bylo lze básníku, i geniálnímu, vytvořit jediným gestem nebývalý souzvuk objevného rýmu“ (Mukařovský 1971: 176).

V súvislosti s básňou a hudbou si popri rýme treba všímať aj vetnú melódiu.

„V odborné literatuře bývá uváděn výrok velkého francouzského romanopisce Flauberta: Jsem s románem hotov, zbývá mi napsat jen několik desítek stránek, ale mám už v mysli spád všech vět. V básníkově vědomí byla tedy dřív větná melodie, záležitost čistě jazyková, než obsah vět. A kdo jí vytvořil? Jistě básník, ale tak, že využil možností daných stálými vlastnostmi francouzštiny (např. okolností, že francouzština nezdůrazňuje přízvukem každé slovo, nýbrž jen větších úseků) i historickým vývojem francouzské věty. Jazyk tvořil s básníkem – jen proto byl ‚spád vět‘ hotov dříve než jejich obsah. Ale spád předurčil do značné míry i plynutí obsahu, vyzdvížení některých jeho momentů a odsunutí jiných

do pozadí. A to šlo o dílo prozaické, nikoli o lyrickou báseň, která sama svou podstatou souvisí s jazykem mnohem úže než próza“ (Mukařovský 1971: 177).

Thomas Stearns Eliot v texte *Hudobnosť poézie* ide ešte ďalej a otvorene hovorí o tom, v čom môže hudba poučiť básnika:

„Domnívam se, že básník může mnoho získat studiem hudby. Kolik technických možností je třeba mít o hudebních formách, to nevím, protože tyto znalosti nemám. Jsem však přesvědčen, že básník se nejvíc hudbě blíží smyslem pro rytmus a smyslem pro strukturu. Může se stát, že básník bude s hudebními analogiemi pracovat až příliš doslovně: výsledkem by mohla být vyumělkovanost. Ale vím, že báseň či úryvek básně se obvykle realizuje jako určitý rytmus a teprve potom dostává slovní výraz, a že tento rytmus může vést ke zrodu myšlenky a obrazu – nemyslím, že mluvím jen na základě své osobní zkušenosti. Použití opakujících se témat je stejně přirozené pro poezii jako pro hudbu. Verš má možnosti, které jsou analogické rozvíjení tématu různými skupinami hudebních nástrojů, v básni existují možnosti modulací srovnatelné s různými větami symfonie nebo kvartetu, nabízí se také možnost ztvárnit určité téma prostřednictvím kontrastu“ (Eliot 1991: 51-52).

Niž tak presvedčivo nedokazuje Mukařovského a Eliotove slová ako báseň Friedricha Schillera *An die Freude* (Na radosť). Báseň napísal v lete 1785 a geniálne ju zhudobnil Ludwig van Beethoven vo štvrtjej časti *Symfónie číslo 9 in D mol, Op. č. 125 Óda na radosť*, ktorá mala premiéru v roku 1824. Zhudobnenie je de facto pokračovanie básne inými prostriedkami, ktoré umožnili vznik esteticky mimoriadne účinného vokálno-inštrumentálneho celku, kde sa verbálna a hudobná časť vety nielen komplementárne dopĺňajú, ale aj vzájomne amplifikujú. Je zaujímavé, že L. van Beethoven v hudobnej inštrumentácii básne dokázal zvýrazniť tie kvality básne, ktoré sú predmetom estetického vnímania, čiže rým, melódiu a rytmus. Zhudobnením Schillerovej ódy dokázal potlačiť pátos východiskovej básne a zároveň zvýraznil jej melodiku a rytmus, čím zmysel básne obohatil o novú dimenziu významov, a tak otvoril cestu nielen súvzťažnosti umeleckých druhov a dialógu rozličných znakových systémov, ale aj novým útvarom súbásní a pobásní, ktoré spätne obohacujú Schillerovu báseň aj Beethovenovu symfóniu a súčasne generujú ich nový nečakaný zmysel.

Rovnako pozoruhodné je prepájanie poézie a hudby v diele hudobného skladateľa Ilju Zeljenku, hudobného experimentátora známeho znalcom. Potvrďuje to okrem iného i jeho kantáta pre miešaný zbor, dvoch recitátorov a veľký orchester nazvaná *Osvienčim* z roku 1960. Podnetom pre skomponovanie kantáty bola rovnomenná báseň Mikuláša Kováča. Mimoriadne zaujímavé na Zeljenkovej skladbe je nielen to, že medzi ňou a básňou nastali intenzívne rezonancie, ktoré I. Zeljenka popisoval ako literárne presvedčivý spôsob stvárnenia (Zeljenka 2018: 9). Skladateľ si v procese komponovania uvedomil, že žiaden z jemu známych tradičných spôsobov prepájania textu či poézie a hudby zrazu nebol dostačujúci ani vhodný. V speve zanikali slová a pri zdôrazňovaní textovej zrozumiteľnosti sa zasa, naopak, potláčala hudba, ktorá text len prvoplánovo ilustrovala. Takéto súvzťažnosti by nevyžadovali otváranie možností nových prí-

stupov k intertextualite a intersemiotickosti, a preto I. Zeljenka bez toho, aby sa zmenil na literárneho či hudobného vedca, v kantáte predostrel celú škálu možností vzájomných prienikov od priameho vstupu recitátorov, ktorí však recitovali tak, že ich reč bola špecificky rytmizovateľná dĺžkou hlások, až po zbor, ktorý niekedy rozvíjal hudobnosť básne a inokedy báseň rozkladal na hlásky, strácajúce svoju hláskovosť a meniace sa na tóny. Napokon zbor vystupoval nielen ako skupina spevákov, ale aj skupina recitátorov, ktorí intervenovali do kantáty už nie priamo, ale zo záznamu z magnetofónového pásu, ktorý sa stal súčasťou zhudobnenia. I. Zeljenka teda sám hľadal netradičné interferencie Kováčovej básne a vlastnej hudby v rámci možností dobovej záznamovej techniky, aby nepoprel básnickú presvedčivosť a vyrovnal sa jej hudobnou presvedčivosťou v medzistavoch ich vzájomných výmen.

Iný spôsob prepojenia hudby a poézie nachádzame v Zeljenkovej skladbe *Sonety Orfeovi* pre ženský zbor z roku 2000, ktorá vychádzala z básní Rainera Mariu Rilkeho z roku 1920 s názvom *Sonety Orfeovi* (Rilke 2013). Orfeus ako protipól Prométea, považovaný za stelesnenie poézie a hudby, inšpiroval už Ovídia v jeho diele *Premeny* (Ovidius 1974: 269-274), na ktoré sa R. M. Rilke odvoláva a súčasne pracuje s meniacimi sa podobami básnickej formy. Zo Zeljenkovej partitúry skladby *Sonety Orfeovi* (Zeljenka 2005) vyplýva, že pokračuje v rozvíjaní hudobných transformácií básní a hudby. Tento proces prebieha tak, že skladateľ nadväzuje na pôvodnú transformáciu ovidiovských básnických foriem do Rilkeho sonetov a tá sa stáva východiskom rozbíjania a rozpisovania básne do polyfonickej štvorvrstvovej skladby, pričom každá jej hudobná línia je prepájaná s fragmentami Rilkeho veršov tak, aby sa posilnili niektoré významotvorné sily básne, ktoré zasa spätne prostredníctvom rozbíjania slov na slabiky a hlásky obohacovali jej nový hudobný zvuk.

Z oblasti mimo vážnej hudby uvidíme dva prekvapivé príklady pokračovania básne v hudbe, ktoré spätne ovplyvňujú rovnako hudbu i poéziu a otvárajú možnosti nanovo skúmať oscilácie vnútornej intertextuality a rozmanitých foriem jej externých podôb, vrátane vzťahu medzi básňou a spoločensko-kultúrnym kontextom.

Prvým príkladom je pokračovanie básne *Smutná ranná električka* od Miroslava Válka z jeho básnickej zbierky *Dotyky* (Válek 2005: 71). Báseň s menšími úpravami zhudobnil rockový hudobník, hráč na klávesové nástroje Marián Varga; rovnomenná skladba sa nachádza na štúdiovom albume Pavla Hammela a M. Vargu *Zelená pošta* (1972). Spojenie Válek – Varga bolo a dodnes je neobvyklé. Obidvaja sa síce v čase vzniku piesne nachádzali v tom istom priestore umenia, avšak M. Válek ako vynikajúci slovenský básnik a zároveň normalizačný minister kultúry stál na jednej strane, kým rockový rebel M. Varga na strane protihlahlej. Válkova báseň je smutná, extrémne ponurá, dokonca možno povedať až depresívna. Ako prvé zaujme čitateľa variovanie významových odtieňov slova „smútok“. Ranná električka je prirovnaná k sklenej rakve, cestujúci v nej sa vyznáva, že v nej plače ako na pohrebe a smúti preukrutne. Okrem električky sú smutné zvonce, deň, pohrebný sprievod, ba čo viac, smutné sú pláž a napokon celé mesto. Smútok je niečo, čo zaplavuje tak mesto a jeho okolie, ako aj psyché cestujúceho. Nevedno, či privátny smútok pasažiera v električke rezonuje so smútkom okolitého sveta, alebo či sa smútok šíri zo sveta do jeho psyché,

186 v každom prípade je isté, že smútok zaplavil celý svet a všetko sa dostalo do jeho područia.

Hoci báseň bola publikovaná v básnickej zbierke *Dotyky* už v roku 1959, pre širšie publikum sa stala známou až vtedy, keď ju zhudobnil M. Varga a vyšla v roku 1972 na platni. M. Vargu báseň oslovila na prvé čítanie, podnet zložiť hudbu k nej opísal nasledovne:

„Listoval som si vo Váľkovej zbierke *Dotyky* a hneď mi bolo jasné, že toto by som chcel urobiť. Nielen pre obsah, hoci ten existencialistický tón mi bol bytostne blízky... tá báseň sa sama núkala na zhudobnenie, jej rytmus bol dopredu daný, stačilo ju nahlas čítať. Ale keď som už mal hotovú aj melódiu, potreboval som niektoré slová viackrát zopakovať, natiahnuť verš. A to som si netrúfol bez Váľkovho súhlasu nielen preto, že bol minister, už len z takej principiálnej úcty k nemu ako k básnikovi. Tak som šiel za ním a najskôr som sa opýtal, či ju môžem zhudobniť, na čo mi odpovedal, že mu bude ctou. Keď som mu na papier začal kresliť, ako si to predstavujem, veľmi taktne mi naznačil, nech si s tou básňou robím, čo chcem, hlavne nech ho nezdržujem“ (Uličný 2004: 63).

M. Varga, hoci samozrejme bez toho, aby o tom čo i len tušil, potvrdzuje Mukařovského slová o melódii básne, potvrdzuje, že ako pre spisovateľa Gustava Flauberta je spád viet oveľa dôležitejší než ich obsah, tak aj pre neho je dôležitý vopred daný rytmus, melodický spád viet, ktoré zvyrazňujú existenciálny tón básne. Na to, aby z básne mohla vzniknúť plnohodnotná hudobná skladba, bolo nevyhnutné – ako to M. Varga vtipne povedal – „natiahnuť verš“, čo dosiahol opakovaním niektorých slov. Keď vyšiel Hammelov a Vargov album, milovníci rockovej hudby v Československu sa nestačili čudovať, že uzrel svetlo sveta, pretože nič tak výstižne a presvedčivo nevystihovalo dusivú atmosféru začínajúcej sa normalizácie, ako práve skladba *Smutná ranná električka*. Album sa mohol dostať k poslucháčom zrejme aj preto, lebo nikto z radov cenzorov nenašiel odvahu zakázať M. Váľka, významného komunistického funkcionára.

Druhým príkladom sugestívneho pokračovania básne je spoločný album britskej speváčky Marianne Faithfullovej a austrálskeho multiinštrumentalistu Warrena Ellisa s názvom *She Walks in Beauty* (vydavateľ BMG, 2021). Jeho základ tvoria básne anglických autorov (George Gordon Byron, Thomas Hood, John Keats, Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, Alfred Tennyson), ktoré M. Faithfull recituje, pričom jej recitáciu dopĺňa Ellisova hudba. Nie je to však hudobný sprievod v pravom zmysle slova, pretože verbálny prejav recitátorky týmto kompozíciám dominuje, čo však neznižuje estetickú ani umeleckú hodnotu hudby. No nemožno ani tvrdiť, že hudba vytvára tradičné hudobné pozadie pre recitáciu, naopak, verbálny text a hudobná zložka sú dva toky, ktoré raz tečú paralelne, inokedy sa zlievajú do jedného a potom sa znova rozdeľujú do dvoch tokov. Zdá sa, že verbálna recitácia a hudba sú v podobnom vzťahu ako čiara a farba: čiara načrtáva kontúry, farba ich vyplňa, a tým vlastne dodáva kontúram afektívne zafarbenie. Výsledkom tejto netradičnej kooperácie sú deleuzovsko-guattariové novoobjavujúce sa afekty (Deleuze – Guattari 2001: 142-174).

V dejinách poézie a vizuálnych umení nájdeme mnohoraké podoby prienikov a transformácií básnickej a vizuálnej obraznosti, ktoré sa stali vďačným poľom skúmania intertextovo a intersemioticky orientovaných bádateľov. Pripomeňme len tie najznámejšie, ako sú piktogramatické formy písma, tematické podoby ekfráz zaoberajúce sa maľbou či architektúrou, ikonografické prieniky písma do obrazov v Byzancii, maliarske transformácie biblických a mystických textov do výtvarných útvarov, emblematické, kaligramatické a lettristické formy, surrealistické prieniky poézie, maľby a filmu či fotografie alebo konceptuálne premeny slov na protoobrazy. Je vôbec možné v tejto bohatej zmesi mnohotvárnosti intertextových a intermediálnych foriem nájsť ešte niečo, čo by otváralo cestu k novým prístupom a možnostiam ich interpretácií?

Chceli by sme v tejto súvislosti poukázať na také podoby prienikov, ktoré síce možno zaradiť do práve vymenovaných intermediálnych foriem, no ktoré zároveň poukazujú aj na nové možnosti rozvíjania intertextového a intersemiotického uvažovania. Pracovne by ich bolo možné popísať ako interferencie procesov predbásní, súbásní a medzibásní, ktoré by mohli mať podoby potenciálit a atypických prelínaní básne, kresby či prečiarknutí textu, ďalej aj medzivzťahov maliarskych, grafických, básnických a typografických postupov a napokon podoby hľadania ekvivalentnosti poetickej a maliarskej obraznosti v relatívne nezávislých formách básne a obrazu.

Príkladom prvej súvzťažnosti by mohli byť menej známe kresby Vladimíra Holana z jeho denníkov (Holan 1988, dokumentárna príloha, obrázky kresieb číslo 6 – 23 a prvopisy básní a kresby číslo 106 – 113). Vidíme celú škálu prechodov od náznakov začínajúcej básne alebo verša až po špecifickú formu kresby, ako je to v diele *Sláva hymnizmu*, kde rukopisné grafémy verša „viděla štíhlá těla a spívající prsty, viděla celou záplavu nekonečnosti“ s ich výraznou vertikálnou, rytmom a esovitou pokračujú v kresbe kmeňov stromov a kontrastoch vertikálnych šrafúr pozadia aj organických tvarov oblakov. Inak je to tam, kde vo výstavbe kresbomaliieb nazvaných *Západ*, *Nesmysl*, *Slunce* a *Síla* abstraktné pradiavá čiernych škvŕn obsahujú v sebe možné zárodky písma aj tvaroslovia obrazu. V prvopisoch básní *Noci s Ofélií* a *Tvé dětství* sa do hry dostávajú i prečiarknutia v textoch a strojopisné vety spolu s autorskými značkami, ktoré sa spoločne a takmer rovnocenne podieľajú na utváraní zmyslu obrazov i básní súčasne.

Druhým príkladom sú procesy prenikania a rezonancií v podobe súbásní, medzibásní, básní a maľby. Sú charakteristickým postupom básnika, maliara a grafika Williama Blakea (1757 – 1827). Jeho maliarsku a básnickú tvorbu možno v niektorých obdobiach tvorby chápať ako paralelné alebo dokonca autonómne aktivity, hoci intenzívne prežívame ich možné súvislosti. V iných prípadoch je Blakeova tvorba zasa neoddeliteľne dvojdomá či mnohodomá, ako to dokladajú autorské vydania maľbo-básní *Piesne nevinnosti a skúsenosti* z rokov 1789 – 1794 (*Songs of Innocence and of Experience*, 1794). W. Blake je v nich tak básnik, maliar, iluminátor a typograf, ako aj vynálezca novej techniky grafickej tlače, ktorá mala optimalizovať spôsoby prepojenia maľby a poézie v podobe singularit pozoruhodných intertextualít a interikonicit, hoci ich popis v týchto prípadoch naráža na ťažkosti uchopiť takúto komplexnosť. Na prvý pohľad by

188 sa dalo na tieto autorsky jedinečné knihy nazerať aj tak, že ide o ilustrácie básní, ktoré tvorivo využívajú postupy stredovekých iluminátorov. Problém je však v tom, že v prípade týchto Blakeových diel nemožno rozhodnúť, čo bolo skôr, či báseň alebo obraz, a naopak, nakoľko vznikali spoločne tak, že autor vždy a pri každej malbo-básni nanovo objavoval, ako ich spojiť a vytlačiť, aby boli jedinečným a neopakovateľným intermediálnym artefaktom.

Tretí problém, ktorý označujeme ako hľadanie ekvivalentu malby a poézie, skúsime vyložiť na procesoch ilustrovania v širokom slova zmysle, aj vzhľadom na etymológiu tohto slova. Obrazy a básne sa navzájom osvetľujú veľmi rôznorodo: najfrekvencovanejšie sú ilustrácie kníh vrátane básnických zbierok na jednej strane a ekfrázické opisy obrazov alebo dokonca básne nahradzujúce popisy predmetných alebo nepredmetných obrazov na druhej strane. V týchto situáciách sú básnici a maliari zväčša dvoma samostatnými bytosťami, ktoré hľadajú – prostredníctvom neopakovateľnej obrazotvornosti – súvzťažnosti básne a malby. Nemusia to byť nevyhnutne intersemiotické preklady, ako o nich začal uvažovať Roman Jakobson v texte *On Linguistic Aspects of Translation* (Brower 1959: 233).

Dá sa to urobiť aj iným spôsobom, ako to napríklad urobili Ľudovít Hološka alebo Rastislav Podhorský na jednej strane a Charles Baudelaire na strane druhej. Ľ. Hološka, ktorý permanentne žije v dvoch svetoch, vizuálnom a literárnom, vždy premýšľal, ako netriviálne a neopisne prepojiť poetickosť básne s výtvarnosťou ilustrácie. Na toto prepojenie používal slovné spojenie „hľadanie ekvivalentu“. Čítaním básní sa pokúšal rekonštruovať básnickosť alebo poetickosť a následne či paralelne premýšľal nad výtvarnosťou ako ekvivalentom, ktorý nachádzal v procese maľovania. Pri hľadaní poetickosti to však nemusela byť len úzko chápaná básnická obraznosť. Napríklad keď dostal ponuku ilustrovať básne Milana Rúfusa, rozhodol sa hľadať podnety na tých miestach, kde M. Rúfus žil, býval a písal básne. Vizuálne podnety prostredia stimulujúce básnickú obrazotvornosť potom spracovával v transformovanej podobe – začleňoval ich do vlastného maľovania maliarsko-básnického ekvivalentu.

Inak postupuje maliar, kresliar a esejista R. Podhorský, ktorý sa vo svojich textoch a malbách inšpiroval básňami J. Ondruša so silnou vizualitou. Ondrušove básne neilustroval, ale pri utváraní figuratívnych obrazov ľudí v neobvyklých situáciách a polohách maliarsky premyslel Ondrušových povrazolezcov, respektíve jeho figúry v kotrmelcoch zo zbierky *Korenie*, špeciálne z básne *Chodiec po povraze* (Ondruš 2011: 249-255), tak aby v procese maľovania umožňovali vybudovať špecifickú poetickosť.

Naopak, v Baudelaireovej básni *Majáky* zo zbierky *Kvety zla* z roku 1855 sa hľadá poetický ekvivalent maliarskosti (Baudelaire 2023: 19-20). V každej strofe básne približuje Ch. Baudelaire tvorbu maliarov od renesancie po jeho súčasnosť. Neopisuje však ich obrazy ako ekfrastická literatúra a poézia, ale usiluje sa nachádzať slová, ktoré by vždy nanovo v každom jednotlivom prípade dokázali básnický pomenovať premeny maliarskosti ním vybraných maliarov, ktorých dielo sa usiluje charakterizovať.

Ako epilóg k rôznym formám pokračovania básne nemožno zabudnúť na pokračovanie básne v mimoumeleckých súvislostiach. Zvolili sme si filozofiu preto, že si uvedomujeme, že táto súvislosť má svoje špecifiká. Doposiaľ sme uvažovali o vzájomných vzťahoch básní medzi sebou a vzťahoch básní s inými umeleckými druhmi, predovšetkým s hudbou a vizuálnym umením. Filozofia voči poézii a poézia voči filozofii vystupujú však v špecifickej trojrodinnej funkcii. Po prvé, filozofia sa v niektorých filozofických školách zaraďuje medzi umelecké spôsoby písania. Je to vypuklé v určitých vývinových fázach analytickej filozofie, keď sa básnické a umelecké texty považovali (vzhľadom na ich reálnu či potenciálnu neoveriteľnosť) za takzvané pseudovety, ktoré sa síce svojou formou podobajú na oznamovacie vety a výroky, ale ich významy sa nedajú potvrdzovať ani vyvracať. Alebo sa filozofia charakterizovala ako tvorba nových pojmov, prípadne neologizmov či originálne vykladaných etymologizmov a pripodobňovala sa k poetickému vyjadrovaniu. Inokedy sa zasa paralely filozofie a poézie nachádzali v procesoch fragmentarizácie filozofického jazyka a v priklone k aforistickému vyjadrovaniu. Po druhé, filozofia sa chápe ako špecifický spôsob uvažovania, odlišný od špeciálnych vied aj od umenia, vrátane poézie. V rámci tohto spôsobu uvažovania filozofia hľadá a nachádza iné spôsoby ich výkladu a interpretácie, ale robí to prostredníctvom vynachádzania nových pojmov a pojmového výkladu. Po tretie, filozofia nie vždy, ale pomerne často chápe umenie a poéziu osobitne ako významný zdroj jej interpretačných a explanačných postupov a zahŕňa ich do svojho výkladu, dokonca môžeme poukázať aj na niektorých filozofov, ktorí poéziu do svojich postupov nielen zahŕňajú, ale stali sa aj tvorcami špecifickej poézie. Pristavme sa pri dvoch z nich, Friedrichovi Nietzsche a Martinovi Heideggerovi. V roku 2018 vyšla v českom preklade kniha Nietzscheho dityrambov *Dionýské dithyramby a jiné básně*, v roku 2024 kniha Heideggerových básní *Myslet veršem*. Sám Heidegger nepovažoval svoje lyrické texty za poetické básne ani za básne náučné, ale skôr za spleť mysleného, premysleného, domýšľajúceho, blízkeho výrokom raných gréckych filozofov (Heidegger 2024, úvod Autorova náповěda, nepaginované). V podobnom zmysle sa F. Nietzsche obrátil k dityrambickej forme spevu, hudby a tanca, z ktorej odvodzoval zrod gréckej tragédie (tragoédie – spev capov), aby v nej objavil zmes k pravde prenikajúceho a súčasne orgiastického vyjadrenia. Postupne však začal dityramby zaraďovať do svojich filozofických textov. V knihe *Tak vravel Zarathustra*, písanej v rokoch 1883 až 1885, spieva v dityrambickej forme nielen Zarathustra, ale takisto iné postavy (pútnik a kúzelník). Táto trojitá modifikácia pôvodnej dityrambickej formy generuje základné myšlienky Nietzscheho vitalistickej filozofie v texte, ktorý má nielen inovatívnu filozofickú formu, ale je aj piesňovou formou s opakujúcim sa refrénom (Nietzsche 2019).

M. Heideggera možno považovať za osobitý prípad nebásnického básnika, ktorý sa, podobne ako v Nietzscheho *Zarathustrovi*, ozýval z priestoru medzi bláznom a básnikom, kúzelníkom a pútnikom. V mnohom sa obracal k Nietzschemu, ale rovnako sa neustále vracal k svojim obľúbeným básnikom: R. M. Rilkemu, Georgovi Traklovi a predovšetkým k „prorockému“ Friedrichovi Hölderlinovi. Tieto obraty neboli len epizodickým smerovaním ku kratším filozofickým textom o umení a poézii a neboli ani výkladmi umenia a básní v tra-

190 roč. 72, 2025, č. 3

dičnom slova zmysle. Boli zapojené do výkladu špecifických aspektov poézie a spôsobu života vôbec. Možno to sledovať napríklad na filozofickom texte *Reč* (Heidegger 1993: 42-75), kde je Traklova báseň *Zimný večer* v prvej a druhej verzii vykladaná ako celok a postupne v dvojveršiach aj preto, aby sme jej porozumeli iným, netriviálnym spôsobom, predovšetkým však preto, aby sme porozumeli tomu, čo je reč a ako súvisí s básnictvom, čo je hlavná téma štúdie. I druhý Heideggerov text *Básnický býva človek* (Heidegger 1993: 76-104) vychádza z poézie, konkrétne z neskorej Hölderlinovej básne s incipitom *V roztomilej modrej kvitne kovovou strechou veža...* M. Heidegger nám, samozrejme v rámci logiky svojho uvažovania, vykladá kľúčový verš básne, ktorý znie: „Naplnený zásluhami, ale predsa básnický býva človek na tejto zemi.“ Robí to preto, aby zbližil básnictvo ako spôsob bytia, ako prebývanie človeka vo svete a poéziu ako umeleckú činnosť, ktorá spoluutvára básnický spôsob života a súčasne prispieva k jeho porozumeniu. M. Heidegger takto nielen obohatil vlastný variant fenomenológie ľudských konaní oproti Husserlovej fenomenológii činnosti vedomia, ale originálnym spôsobom tiež prepojil reč, básnictvo a filozofiu.

Záver

Pokúsili sme sa – inšpirovaní aj Ondrušovou básňou *Civenie do ohňa* – poukázať na to, že báseň nie je niečo do seba uzavreté, ukončené v zmysle dielovosti ako bytostnej podoby každého diela. Koniec koncov aj F. Matejov vo svojich interpretáciách básní majstrovsky dokazuje, že vie báseň ako singularitu bravúrne otvárať mnohostranným súvislostiam životných situácií, veršom slovenských a svetových básnikov a myšlienkam jemu blízkych filozofov. Aj my sme sa pokúsili naznačiť, že báseň má popri poetickom inštrumentáriu aj svoje vnútorné, presnejšie virtuálne hudobné, vizuálne a filozofické možnosti, ktoré sa často stávajú predpokladom nadväzovania na konkrétne hudobné, výtvarné alebo filozofické diela a takisto dokážu iniciovať rozvíjanie v konkrétnych hudobných skladbách, vo výtvarných a filmových dielach a filozofických textoch. Tieto súvislosti a potencie sme pomenovali aj ako rizomatické alebo ako svety pisateľnosti a predbásní, pobásní a súbásní či medzibásní, alebo skrátka pokračovanie básne či pokračovania básňou. Na vybraných dielach sme sa pokúsili pomenovať nové možnosti utvárania samotných umeleckých diel v procesoch hľadania netriviálnych vnútorných a vonkajších súvislostí.

Pramene

- BAUDELAIRE, Charles, 2023. *Kvety zla*. Preložil Ján Švantner. Bratislava: Ikar. ISBN 978-80-551-8409-8.
- HOLAN, Vladimír, 1988. *Sebrané spisy XI. Bagately*. Praha: Odeon.
- ONDRUŠ, Ján, 1965. *Šialený mesiac*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- ONDRUŠ, Ján, 2011. *Básnické dielo*. Edične pripravil Milan Hamada. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-88746-31-7.
- OVIDIUS, Publius, Naso, 1974. *Proměny/Metamorphoses*. Preložil Ivan Bureš. Praha: Svoboda.
- RILKE, Rainer Maria, 2013. *Sonety Orfeovi/Sonetten an Orpheus*. Preložil Aleš Misař. Praha: Literární salon. ISBN 978-80-87811-00-9.
- VÁLEK, Miroslav, 2005. *Básnické dielo*. Edične pripravil Valér Mikula. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 80-7149-795-9.

Literatúra

- BARTHES, Roland, 2007. *S/Z*. Preložil Josef Fulka. Praha: Garamond. ISBN 978-80-8695-573-5.
- BROWER, Reuben Arthur, 1959. *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix, 2001. *Co je filosofie?* Preložil Miroslav Petříček. Praha: Oikymenh. ISBN 80-7298-030-0.
- ELIOT, Thomas Stearns, 1991. Hudebnost poezie. In HILSKÝ, Martin, ed. *O básnictví a básnicích*. Praha: Odeon, s. 38-52. ISBN 80-207-0286-5.
- HEIDEGGER, Martin, 1993. *Básnický bydlí člověk*. Preložil Ivan Chvatík. Praha: Oikymenh. ISBN 80-85241-40-4.
- HEIDEGGER, Martin, 2024. *Myslet veršem*. Preložila Věra Koubová. Praha: Dybbuk. ISBN 978-80-7690-105-6.
- MASTERS, Edgar Lee, 1957. *Spoonriverská antologie*. Preložili Jiří Kolář, Zdeněk Urbánek, Emanuel Frynta. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- MATEJOV, Fedor, 2015. *Meandre. Poézia/Próza/Kritika*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-88746-31-7.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1971. Jazyk, který básní. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Ed. Květoslav Chvatík, Bohumil Svozil. Praha: Československý spisovatel, s. 175-182.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2018. *Dionýské dithyramby a jiné básně*. Preložila Věra Koubová. Praha: Oikymenh. ISBN 978-80-7298-350-6.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2019. *Tak pravil Zarathustra*. Preložil Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad. ISBN 978-80-7601-109-0.
- ULIČNÝ, Peter, 2004. *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart. ISBN 80-7145-849-X.
- ZELJENKA, Ilja, 2005. *Sonety Orfeovi*. Bratislava: Hudobný fond. ISBN 80-8051-365-1.
- ZELJENKA, Ilja, 2018. *Rozhovory a texty I. Rozhovory*. Editor Vladimír Godár. Bratislava: Hudobné centrum. ISBN 978-80-89427-30-7.

Diskografia

- FAITHFULL, Marianne – ELLIS, Warren. *She Walks in Beauty* (BMG).
- HAMMEL, Pavol – VARGA, Marian. *Zelená pošta* (Opus).

prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.
Katedra estetiky
Filozofická fakulta Univerzity Komenského
Gondova 2
811 02 Bratislava 1
Slovenská republika
E-mail: peter.michalovic@uniba.sk

prof. PhDr. Marian Zervan, PhD.
Katedra teórie a dejín umenia
Vysoká školaýtvarných umení
Hviezdoslavovo nám. 18
814 37 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: marian.zervan@gmail.com