

Váľkov Havran. Báseň Miroslava Váľka Večer ako subverzia tradičného symbolistického modelu lyriky

Matúš Mikšík

MIKŠÍK, M.: Váľek's Raven. The poem of Miroslav Váľek "Večer [Evening]" as a subversion of traditional symbolist model of the lyric
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 69, 2022, no. 5, pp. 515-524

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2022.69.5.6>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0043-0652>

Key words: Miroslav Váľek, Ivan Krasko, Edgar Allan Poe, "The Raven", symbolism, tradition, subversion, deconstruction, elegy

The article reads Miroslav Váľek's (1927 – 1991) poem "Večer [Evening]" published in the poet's first collection of verse *Dotyky* ([Touches], 1959) as a deconstructive subversion of lyric tradition – of Ivan Krasko's (1876 – 1958) symbolist model of the lyric and Edgar Allan Poe's (1809 – 1849) "The Raven" (1845). The author argues that Váľek subverts the tradition by the specific way he tackles the motifs of the night, rain, and raven known in the Slovak poetry mainly from the writing of Ivan Krasko and by the way the poet updates the lyric situation of Poe's notoriously well-known poem and its central motif. Another aspect that gets subverted is the tragic-elegiac melancholic modality of the poem. The analysis notices the first line of the poem where the night setting is outlined, then moves on to the key image of rain "without melancholy" and the updated motif of the raven. Finally, it discusses the detachment of the speaker from what goes on in the poem – the speaker in the poem is different from the subject affected by emotions and moods modelled in the lines. The reading grasps Váľek's poem and sophisticated subversive deconstruction of the traditional model of symbolic poem concerned with romantic love.

Kľúčové slová: Miroslav Váľek, Ivan Krasko, Edgar Allan Poe, Havran, symbolizmus, tradícia, subverzia, dekonštrukcia, elégia

Jedným z tematických okruhov debutovej zbierky Miroslava Válka *Dotyky* (1959) je nerealizovanosť/nerealizovateľnosť ľúbostného vzťahu. V básňach často figuruje mladý muž v situácii vychádzajúcej zo sklamaní, zo sklúčenosti a z melancholického životného pocitu a ústiacej do ironickej, sarkastickej či cynickej sebatýrny. Z mladíka v afektívnej fáze ľúbostného vzťahu sa u M. Válka v priebehu niekoľkých veršov stáva zatrpknutý a nevrlý človek, čo sa dá odčítať zo sebaironického a z cynického kódovania takýchto textov. Zranenia spôsobené ľúbostným citom mladík prestáva pociťovať ako slastné (také sa zdajú byť iba spočiatku) a prienik ostňa interpretuje ako hrdzavú či otrávenú dýku lásky. Ide o básne charakteristické možnosťou vážneho až sentimentálne-patetického čítania, ako sú napríklad *Smutná ranná električka*, *Myši sonet*, *S hlavou v ohni*, *Nepochopiteľné veci...*, v ktorých aj ironia či sarkazmus len podčiarkujú melancholickú bezvýchodiskovosť situácie lyrického subjektu a jeho uviaznutie v afektívnom stave.

M. Válek v básňach debutu, najmä v oddiele *Nite*, tvorivo nadväzuje na lyrickú tradíciu. Výstižne to opisuje Valér Mikula: „Válkove básne sa vždy vzťahujú na dve referenčné polia: na literárnu tradíciu a na skutočnosť“ (Mikula 2010: 89); „Väčšina Válkových básní má intertextový charakter, odkazuje na isté textové modely či konkrétne texty a vyrovnáva sa s nimi. Zdá sa pritom, že pre hodnotu Válkovej básne nie je nevýznamná estetická hodnota prototextu. V časti *Nite* sa autor vyrovnáva prevažne so symbolistickým estetickým modelom“ (Mikula 2010: 118). V rovnakom oddiele je zaradená aj báseň *Večer*, pričom o jej súvzťažnosti so „symbolistickým estetickým modelom“ písal tiež Ján Zambor – podľa neho M. Válek ňou „nadväzuje na model kraskovského symbolizmu, a to motivicko-obrazne (obrazný, resp. symbolický motív noci, dažďa, havrana, puste krajiny)“ (Zambor 2013: 31).

Nadväzovanie na tradíciu i na symbolistický model lyriky v najširšom zmysle slova¹ naznačuje aj samotný M. Válek v programovom texte *Cesty poézie* (Válek 1958), ide však viac o súvislosť polemicko-kritickú než afirmatívnu. Autor tu stavia proti sebe „starú poéziu“ (v princípe ide o lyrickú tradíciu) a „modernú poéziu“: „Staré tvárne prostriedky budú v novej poetik[e] iba linky, ktorými bude básnik podčiarkovať to, čo chcel zdôrazniť. *Budú iba druhým pólom, potrebným ku kontrastu*“ (Válek 1958: 2, v texte poslednú vetu zvýraznil autor; v slove „poetika“ je opravený preklep – poznámka M. M.). „Modernú poéziu“ navyše stavia do opozície k symbolistickému modelu lyriky tým, že opakovane deklaruje potrebu „realistickosti“ (Válek 1958).²

Podľa V. Mikulu vedie M. Válek polemiku s lyrickou tradíciou a symbolistickým modelom lyriky „jemným ironizovaním symbolistických pocitov a zdôraznením inscenovanosti symbolistického inventára“ (Mikula 2010: 89), J. Zambor sleduje v textoch časti *Nite z Dotykov* „úsilie o depatetizáciu a depoetizáciu lyriky“ (Zambor 2013: 14). Práve výskyt týchto tendencií ako prostriedku subverzívnej (podvracajúcej) dekonštrukcie tradičného symbolistického modelu básne robí

1 Teda symbolizmus ako „obecne každý myšlenkový systém alebo umelcký smér, ktorý stavi na symbolech a operuje s nimi ako se základnými články nebo prostředky poznání a výrazu“ (Vlašín 1983: 314).

2 Treba však dodať, že zdôrazňovanie „realistickosti“ funguje v texte aj ako súčasť deklarovaného obratu k „socialistickému realizmu“: „Pretože bude [moderná poézia – poznámka M. M.] vznikať v spoločnosti, ktorá buduje socializmus, bude to poézia tejto spoločnosti, poézia socialistická“ (Válek 1958: 2).

z relatívne nenápadnej, jedenástveršovej básne s názvom *Večer* zaujímavý predmet interpretácie, a to v súvislosti s „kraskovským“ variantom symbolistického modelu lyriky a básnickou skladbou *Havran* Edgara Allana Poea.³ Báseň *Večer* sa podľa môjho názoru dokonca dá – s istým rizikom nadinterpretácie – vnímať aj alegoricky ako text o „rozchode“ M. Válka so symbolistickou lyrickou tradíciou. Takéto „kacírske čítanie“⁴ textu je však zastreté jeho prvým významovo-výrazovým plánom, v ktorom sa báseň môže javiť ako afirmatívne nadväzovanie na tradíciu – takto *Večer* interpretoval („porozumel“ i „vyložil“⁵) aj Stanislav Šmatlák: „Je azda Váľkov *Večer* zlou básňou? Ani najmenej, no rovnako dobré básne v podobnej náladovej a obrazovej tónine písal už kedysi Ivan Krasko“ (Šmatlák 1971: 106). Najmä čitateľ poučený lektúrou slovenskej lyrickej tradície môže mať tendenciu čítať *Večer* M. Válka „ako“ básne I. Kraska a ako „animal symbolicum“ (Cassirer 1977: 79) očakávať symbolickú platnosť motívov noci, dažďa a havrana. Práve „kacírske čítanie“ však môže ukázať, že text je zámerne ustrojený tak, aby symbolickú platnosť týchto výrazných motívov subvertoval. Báseň *Večer* sa dá čítať nielen ako subverzia „kraskovského“ modelu lyriky, ale cez motív havrana a jeho okolie tiež ako subverzia básnickej skladby *Havran* E. A. Poea. Jej základný rámec vidí Elisabeth Bronfenová ako „rôznymi spôsobmi využívanú tematickú konštantu literatúry a maľby“ (Bronfen 1992: 60), *Havran* tak v tomto kontexte reprezentuje iný, no s „kraskovským“ symbolizmom súvisiaci, výsek lyrickej tradície.

„Miroslav Válek: Večer

*Sedí noc a čierne rúcho šije,
polná zver aj vtáky dávno spia.
Padá hustý dážď, dážď bez melanchólie,
z povinnosti padá na zem dážď.*

*Letí havran ponad pusté lesy,
v pustom poli posteľ ustelie si
opustený spáč.
Nechaj, chlapec, lásku, čo ťa desí,
nechaj lásku, ktorá klame ťa.*

*Letí havran ponad pusté lesy,
ostrým krídlom nebo zametá.“⁶*

Úvodný obraz básne tvorí antropomorfná metafora noci, doplnená o pochmúrne „čierne rúcho“, čo môže konotovať pohrebný rubáš – takto implicitne navodená prítomnosť smrti sa však napokon ukáže ako zavádzajúca. Expozičný verš interpretovaného textu na prvý pohľad navodzuje atmosféru „kraskovského“

3 Vplyv poézie E. A. Poea na poetiku M. Válka je podľa Petra Zajaca vhodné bližšie preskúmať: „Za kľúčové však pokladám dve tradície, o ktorých sa pri Váľkovi v podstate nehovorí. Jednu predstavuje poetika českej Skupiny 42, druhú poetika modernej lyriky Charlesa Baudelaira a Edgara Allana Poea“ (Zajac 2014: 317).

4 Týmto termínom operuje Tomáš Horváth (Horváth 2021: 16).

5 Odkazujem tu k dvom významom slovesa „interpretovať“ tak, ako ich opísal práve autor nasledujúceho citovaného hodnotiaceho výroku o básni *Večer* (Šmatlák 1968: 4-5).

6 Verše M. Válka z debutovej zbierky *Dotyky* citujem podľa prvého vydania (Válek 1959).

518 symbolizmu. Podľa S. Šmatláka sa v poézii I. Kraska prostredníctvom antropomorfizácie výsekov prírody vo všeobecnosti „vytvára sémantická oscilácia medzi prvotným a druhotným významom pomenovaní prírodných javov. Dochádza tak akoby k dodatočnej symbolizácii kontextu prírodnej skutočnosti“ (Šmatlák 1976: 162).⁷ Antropomorfizácia noci v básni *Večer* obdobne nabáda čitateľa k tomu, aby do motívu projektoval niektorý zo symbolických významov, ktoré sa s nocou asociujú, napríklad symboliku noci z rovnomennej básne I. Kraska. V tejto je noc vivifikovaná ako agens v podobe predátora („*Blíži sa a začne trhať ducha, mozog i srdce zdedenými vinami mnohých storočí*“),⁸ výrazy spojené s nocou „majú telesné zoomorfné konotácie, konotujú útok dravca“ (Zambor 2016: 166).

Na rozdiel od poézie I. Kraska však noc v básni M. Válka nie je „symbolom nepokoja a temnoty“ (Hučková [Kršáková] 2014: 58) a nefunguje „vo svojom negatívnom určení cez filiácie so smrťou a zánikom“ (Hučková [Kršáková] 2014: 58), ani nie je „symbolom duchovnej trýzne ľudského intelektu“ (Šmatlák 1976: 179). Prvý verš básne *Večer* cez antropomorfizáciu noci navádza na čítanie básne ako textu principiálne založeného na symboloch, čiže textu symbolického/symbolistického, na strane druhej práve takéto čítanie nerealizovaním symbolických významov motívu noci spochybňuje, subvertuje. Motív noci je v básni *Večer* len „inscenovaným“ prvkom tradičného lyrického inventára, náladotvornou kulisou, symbolistickým ornamentom, čo v súvzťažnosti s podobou ostatných odsymbolizovaných symbolických motívov (dážď, havran) poukazuje na spomínané autorovo „úsilie o depatetizáciu a depoetizáciu lyriky“ (Zambor 2013: 14). Úvodný verš napokon pôsobí ako dotiahnutie idey „lyrickej krásy“ ad absurdum, do obrazu „príliš krásneho“, ktorý už môže čitateľ pociťovať ako nadmieru patetický či dokonca klišéovitý. Expozícia básne okrem svojho vlastného významu vstupuje aj do polemiky s „imperatívom spojenia Krásy a poézie“, ktorý predložil E. A. Poe v eseji *Filozofia básnickej skladby* (1846).

Druhým dôležitým segmentom subverzívneho čítania je tretí a štvrtý verš: „*Padá hustý dážď, dážď bez melanchólie, / z povinnosti padá na zem dážď.*“ Pri „tradičnom“ čítaní tieto verše evokujú symbolický motív dažďa tak, ako je realizovaný napríklad v básni I. Kraska *Prší, prší...* J. Zambor o tomto texte píše, že „motív dažďa nadobúda metonymickú i symbolickú platnosť, je obrazom duševnej situácie subjektu“ (Zambor 2016: 38). Symbolický motív dažďa nielen v básni *Prší, prší...*, ale na ploche celej tvorby I. Kraska a v rámci symbolistického modelu lyriky vyvoláva melancholickú atmosféru, a to aj preto, lebo samotnú vodu vnímame ako „melancholický živel par excellence“ (Bachelard 1997: 109-110). V predmetnej pasáži básne *Večer* však explicitne figuruje „*dážď bez melanchólie*“, takže celý segment sa opäť dá vnímať – tentoraz však v porovnaní s motívom noci už úplne priamo – ako „zdôraznenie inscenovanosti symbolistického inventára“ (V. Mikula), ako úsilie o „depoetizáciu“ lyrickej básne (J. Zambor), ako dekonštruktívna subverzia „tradičného“ symbolistického modelu básne. Takéto zobrazenie motívu neguje jeho symbolické významy a vysúva do popredia

7 Ani podľa Zoltána Rédeya prírodné obrazy u I. Kraska nereprezentujú skutočnú prírodu, ide o „cieľavedome vybudovaný a používaný znakový aparát, inventár symbolov, obrazov, ktoré majú vo svojich konvenčne ustálených významoch už a priori elegicko-melancholické vyznenie“ (Rédey 2010: 57).

8 Verše I. Kraska citujem podľa vydania autorovej poézie editovaného Michalom Gáfrikom (Krasko 1966).

primárny význam, teda dážď tu vystupuje nie ako reprezentant melanchólie (symbolický význam), ale ako meteorologický úkaz (primárny význam). Tento posun od symbolického významu k primárnemu významu je zároveň v zmysle textu M. Válka *Cesty poézie* (1958) posunom od „starej“ (tradičnej, symbolistickej) k „modernej“ („realistickejšej“) poézii.

Trojnásobné opakovanie výrazu „dážď“ je zaujímavé v spojitosti so známym úsekom básne M. Válka *Smutná ranná električka*: „*Smutno zvoní pred nami / a za nami smutno zvoní / smutné zvonce v smutnom dni, / smutný sprievod pohrebný.*“ V básni *Večer* sa opakuje „dážď“ a neskôr varianty lexémy „pustý“, v *Smutnej rannej električke* deriváty slova „smútok“, pričom v oboch prípadoch opakovanie vyvoláva podobný efekt. P. Zajac na margo „smútku“ v *Smutnej rannej električke* píše: „Hromadí ho, kopí, vrší, zmnožuje, čo vedie k jeho ironizácii a stupňovanej, excesívnej jednotvárnosti textu – no na druhej strane aj k jeho mikrotematickým posunom, kontextuálnym variáciám a k významovému nuansovaniu“ (Zajac 2014: 324).⁹ Opakovanie výrazu „dážď“ v básni *Večer* analogicky pôsobí monotónne, zároveň sa však vďaka naň naviazaným prívlastkom „bez melanchólie“ a aj „z povinnosti“ zužuje konotačné pole motívu – práve takýmto spôsobom sa básnický zaťažný symbol zbavuje svojich významových nánosov a „očisťuje sa“ smerom k primárnemu významu prírodného úkazu bez symbolických melancholických konotácií.¹⁰

Kľúčový segment „*dážď bez melanchólie*“ je tak explicitnou negáciou tradičného vnímania motívu či symbolu dažďa v lyrike ako nerozlučne spätého s melanchóliou. Subverzia dažďa ako symbolu (reprezentujúceho melanchóliu) spočíva podobne ako subverzia symbolickej platnosti motívu noci napokon v tom, že symbolický význam motívu sa paradoxne vo vnímaní čitateľa aktivuje (na základe jeho skúsenosti s tradíciou), no v texte nie je realizovaný, respektíve – pokiaľ ide o dážď – má explicitne a imperatívne „byť nerealizovaný“ a samotný motív „má byť vnímaný“ na základe jeho primárneho významu.

Dalším symbolickým motívom, ktorý v básni *Večer* figuruje a môžeme mu priznať filiácie s poetikou I. Kraska, je havran. Objavuje sa v piatom verši básne. Symbolický motív havrana „opánúva pole v poézii Kraskovej ako symbol nielen izolovanosti od družiny, ale opustenosti i v samom sebe“ (Turčány 1964: 120) a nájdeme ho v básňach *Topole* a *Zmráka sa...*, pričom v oboch prípadoch je havran spojený s nocou: „– *Ako havran ošarpaný / do noci...*“ (*Topole*); „*havrany veslujú do noci spešne...*“ (*Zmráka sa...*). Azda ešte zaujímavejšia je podoba symbolického motívu havrana v básni *Pieseň* (s incipitom „*Čnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera*“), konkrétne v jej poslednej strofe:

„V šedivej nálade sa dlho, dlho večerí,
havrany tvrdo v hniezdach pospali.

9 P. Zajac navyše tvrdí, že „smútok“ je „Válkovým kľúčovým slovom a synonymom melanchólie“ (Zajac 2014: 321).

10 Obráz „dážďa bez melanchólie“ nájdeme aj v nasledujúcej básni *Dotykov* s príznačným názvom *Dážď*: „Prasivý deň nad mesto si čupol, / prší, popícha“ – tradične melancholický motív dažďa je tu v spojení s „prasivým dňom“ grotesknou evokáciou močiacej ženy. Pri tejto básni aj J. Zambor eviduje „rzány posun“ smerom od základného rozhrania: „Nastáva tu vlastne zmena estetiky – estetika vysokého, vznešeného sa premieňa na estetiku „nízkeho“, škaredého“ (Zambor 2013: 32).

Významné mlčanie, hľa, padá na pery...

Ó, múdri dávno, dávno dúfať prestali!“

Obraz „havrany tvrdo v hniezdach pospali“ viditeľne rezonuje so segmentom „*Letí havran ponad pusté lesy, / v pustom poli posteľ ustelie si / opustený spáť*“, istá paralela sa však dá vidieť aj vo výpovediach bezprostredne nasledujúcich za motívom „spiacého havrana“ v oboch básňach. Kým *Pieseň I.* Kraska uzatvára gnómičné zvolanie so všeobecným adresátom: „Ó, múdri dávno, dávno dúfať prestali!“ báseň *Večer* M. Válka sa rozuzľuje apelom lyrického subjektu smerom ku konkrétnemu adresátovi: „*Nechaj, chlapec, lásku, čo tá desí, / nechaj lásku, ktorá klame ťa.*“ Ak postavíme tieto dva výroky vedľa seba, môže sa druhý z nich javiť ako metakomentár, na základe ktorého vypovedajúca osoba v básni *Večer* pripisuje trúchliacemu mladíkovi atribút „nemúdrosti“, pretože sa tento nedokáže zbaviť citovej väzby na „lásku“, ktorá ho „desí“ a „klame“, a ďalej v rozpore s prezieravosťou „múdрых“ „dúfa“ v pozitívne rozriešenie celej situácie.¹¹ Samozrejme, usúvzťažňovanie týchto dvoch konkrétnych textov je iba voľné, dovoľím si však tvrdiť, že symbolický motív havrana v básni *Večer* zámerne odkazuje k lyrickej tradícii, a to nielen ku „kraskovskému“ symbolistickému modelu, ale aj k proto-textu, z ktorého je havran do kontextu poézie slovenskej moderny prevzatý, teda k lyrickej skladbe E. A. Poea *Havran*.¹²

Čo sa týka konkrétnej realizácie motívu havrana, situácia v básni *Večer* je iná, ako ju spracoval E. A. Poe. U neho je havran ťažiskovým motívom básne, trúchliacemu mladíkovi „spôsobuje najvzácnejšiu bolesť, pretože je najneznesiteľnejšia“ (Poe 1984: 87) a je „symbolom trúchlivej a ustavičnej spomienky“ (Poe 1984: 92) na jeho zosnulú milenkú. V texte M. Válka však napokon medzi havranom a trúchliacim mladíkom nenastáva žiadna interakcia – to sa dá opäť čítať ako úsilie o odsymbolizovanie: symbolický význam havrana si čitateľ poučený lyrickou tradíciou (v tomto prípade najmä E. A. Poeom a I. Kraskom) pravdepodobne do motívu premietne, priamo v texte však tento význam nie je aktivovaný. Nesymbolickému zobrazeniu motívov noci a havrana v básni *Večer* zodpovedá aj absencia smrti, s ktorou sa symbolické významy týchto motívov v lyrickej tradícii ako takej spájajú.

Pri evokácii symbolického motívu havrana v básni *Večer* si môžeme všimnúť aj funkčnú hláskovú inštrumentáciu, najmä aliteráciu (opakovanie hlások p, s, t, l, u, o) a hru so zvukovou podobnosťou slov (pusté – posteľ – ustelie). Kým opakovanie výrazu „dážď“ v prvej strofe pôsobí monotónne a desémantizujúco, pasáž na začiatku druhej strofy svojím hravým ustrojením ústi až do kalambúrneho efektu,¹³ ktorý pôsobí ako protisila k tradične „vážnej“ dikcii symbolistickej básne.

11 László F. Földényi v monografii *Melancholie – její formy a proměny od starověku po současnost* (1984) píše: „Génius a melancholik jsou od sebe navzájem neoddelitelní: oba dva stojí na hranici lidských možností. Patří k sobě“ (Földényi 2013: 184). Analogicky sa teda dá tvrdiť, že „k sebe“ patria aj „nemúdrost“ a „nemelancholickosť“.

12 J. Zambor explicitne píše, že v básni I. Kraska *Topole* sa „stretávame s poeovským symbolom havrana“ (Zambor 2016: 124), a lyrickú skladbu *Havran* usúvzťažňuje aj s básňou *Zmráka sa...* (Zambor 2016: 143).

13 Anachronickou konotáciou tu môže byť pieseň *Popokatepetl twist*, populárna v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, do českého (a neskôr slovenského) jazyka adaptovaná s textom nie nepodobným tomuto kalambúru či jazykolamu M. Válka.

Večer M. Válka a *Havran* E. A. Poea však podľa môjho názoru rezonujú na celej ploche. Nielen motív havrana, v analyzovanej básni realizovaný subverzívne vzhľadom na text reprezentujúci lyrickú tradíciu, ale aj celá lyrická situácia má podobné východiskové súradnice: noc, nepriaznivé počasie, trúchliaci mladík, neprítomnosť jeho milenky. Rozuzlenie je však diametrálne odlišné, čo umožňuje čítať báseň *Večer* ako subverzívnu dekonštrukciu pôvodného rozhrania skladby *Havran*. Z poetologického hľadiska vymedzuje E. A. Poe svoj text v už spomínanej eseji *Filozofia básnickej skladby*.¹⁴ Pre „kacírske“ čítanie básne *Večer* sú z tejto state dôležité nasledovné formulácie: 1. „Krása je jedinou plnoprávnou doménou poézie“ (Poe 1984: 84); 2. „Krása akéhokoľvek druhu na svojom vrchole vždy dojíma citlivú dušu k slzám. A tak je melanchólia najoprávnenejšia zo všetkých básnických tónov“ (Poe 1984: 85); 3. najmelancholickejší námet je smrť (Poe 1984: 86); 4. „smrť krásnej ženy je teda nepochybne najpoetickejším námetom na svete – a takisto je nepochybné, že najvhodnejšie pre tento námet sú ústa trúchliaceho milenca“ (Poe 1984: 87).

Báseň *Večer* s týmto rozhraním *Havrana* a *Filozofie básnickej skladby* komunikuje subvertovaním kľúčových ideí E. A. Poea: 1. Krása ženy je prítomná v negovanej podobe jej postojom k trúchliacemu mladíkovi (aktívne sa vzpie-ra pasívne-submisívnej úlohe objektu záujmu); 2. melancholický tón nahrádza „dážd' bez melanchólie“;¹⁵ 3. vznešená idea smrti ako príčiny nerealizovateľnosti lásky úplne absentuje (vzťah je nerealizovateľný z iného, banálnejšieho dôvodu); 4. „ústa trúchliaceho milenca“ ostávajú zatvorené a miesto neho vypovedá druhá osoba, ktorá jeho trúchlenie ironizuje.

Práve táto „druhá osoba“ tiež zaujímavým spôsobom subvertuje konfiguráciu pôvodnej lyrickej situácie z *Havrana*. V skladbe E. A. Poea situáciu čitateľovi opisuje samotný mladík, v básni *Večer* je dôležité všimnúť si istý zlom uprostred druhej strofy – oslovenie v druhej osobe („*Nechaj, chlapec*“ a ďalej) odhaľuje skutočnosť, že vypovedajúcim subjektom je tu básnik, nie samotný trúchliaci mladík. Básnik, teda vypovedajúca osoba, sa pritom na báze osobnej nezainteresovanosti do protagonistovho vzťahu stavia do pozície nadradenej autority (to je viditeľné na oslovení „chlapec“), osobnú drámu trúchliaceho vníma z odstupe a poučuje ho o tom, čo by mal urobiť. Teda kým v *Havranovi* mladík, zároveň považovaný za autora výpovede, oslovuje čitateľa prostredníctvom havrana, báseň *Večer* je v tomto zrkadlovým odrazom – čitateľa oslovuje autor výpovede oslovením trúchliaceho

14 P. Zajac považuje E. A. Poea práve vďaka *Filozofii básnickej skladby* za autora „fakticky prvej poetiky modernej lyriky“ (Zajac: 2014: 320).

15 Z verzologicko-sémantického hľadiska je zaujímavé spojenie trochejského usporiadania verša a melanchólie, platné nielen v *Havranovi* (Poe 1984: 88), ale aj v básňach I. Kraska, ktorého „trocheje vnímame ako melancholické“ (Zambor 2016: 38), a aj v iných básňach M. Válka zo zbierky *Dotyky*, napríklad v *Smutnej rannej elektrike*, kde sa trochejský rytmus „viaže na významy smútku (podobne ako vo väčšine trochejských básní zbierky)“ (Zambor 2013: 35, k téme tiež Zajac 2014). V básni *Večer* je však táto melancholická sugestivnosť trochejského verša subvertovaná protisilou hravého, až riekankového ustrojenia pasáže s motívom havrana.

522 mladíka.¹⁶ Takáto zmena fokálneho bodu sa tiež podieľa na výslednom efekte básne – „tradičná“ melancholická situácia trúčlenia za milou je tu terčom prinajlepšom poučovania, prinajhoršom posmechu. Ide o špecifickú podobu „triangulárneho oslovenia“,¹⁷ smerovaného od vypovedajúcej osoby nielen k trúčliacemu, ale i k čitateľovi, akoby ho básnik prizýval k výsmechu mladíka, pričom na tejto akcii sa implicitne zúčastňuje aj žena ako objekt mladíkovho záujmu.

Pohrdanie ženy mladíkom je viditeľné nielen očami vypovedajúcej osoby, ktorá o nej tvrdí, že mladíka „desí“ a „klame“, ale realizuje sa aj v básni, ak uvažujeme o rýmovej dvojici „klame ťa“ – „zametá“ ako o „vertikálnej metafore“.¹⁸ V takom prípade sa na tomto mieste objavuje prvok pre M. Válka nie netypický – aktualizácia frazémy, respektíve ustáleného slovného spojenia, konkrétne výrazu „zametáť s niekým“. Milenka lyrického „hrdinu“ teda svoj skutočný nezáujem o hlboký cit a vzťah s mladíkom deklaruje tým, že ho považuje za nehodného jej citu. Z tohto hľadiska tak môže byť pre *Večer* platné to, čo na margo básne M. Válka *S hlavou v ohni* napísal Ján Števček: ide o „detronizáciu vysokej lúbostnej lyriky“ (Števček 1977: 186).

Odosobnenie sa od trúčliaceho mladíka, subvertujúce pôvodnú lyrickú situáciu *Havrana*, a rada vypovedajúcej osoby sa dajú čítať (s rizikom nadinterpretácie) aj alegoricky, ako keby sám autor v súlade s programovým textom *Cesty poézie* odkazoval svojmu mladšiemu ja, aby „nechalo lásku, čo ho desí a klame“, teda aby „starú“ symbolistickú poetiku, svojím spôsobom klamlivú a plnú pošmurných, zdesenie vyvolávajúcich scenérií, nechal minulosti v prospech „modernej“ poézie, ktorá má byť „realistickejšia“. Tento proces oslobodzovania sa od „starej“ symbolistickej poetiky je potom v súlade s už spomínaným úsilím o „zdôraznenie inscenovanosti symbolistického inventára“ (V. Mikula) a prostredníctvom podvracania symbolickej platnosti kľúčových motívov aj snahou o „depatetizáciu a depoetizáciu“ (J. Zambor) lyriky – a aj samotný M. Válek naznačuje, že po príchode a etablovaní sa „modernej poézie“ v jeho chápaní „slová – impresionizmus a symbolizmus, budú znieť ako mená dávnych a zavrnutých bohov“ (Válek 1958: 2).

Navyše, ak *Havrana* E. A. Poea čítame ako báseň o strate, *Večer* M. Válka môžeme vnímať aj ako subverziu elégie, žánru „smutného a melancholického ladenia“ (Žilka 2011: 111), ktorého základným rozmerom je „hodnotový deficit“ (Zajac 1990: 133). Z. Rédey píše, že „prapôvodnou, zakladajúcou referenčnou intenciou elégie je vyjadrenie žiaľu a bolesti nad stratou blízkej osoby, vyrovnávanie sa s „odchodom“, smrťou druhého – v tomto zmysle je vlastne elégia ešte žánrom príležitostnej, obradovej lyriky“ (Rédey 2010: 15), J. Zambor tvrdí, že by báseň *Večer* „bolo možné (s istou dávkou voľnosti) interpretovať ako panychídu za jedným lúbostným vzťahom, ktorú „slúžia“ noc, dažď, havran, pustá krajina“

16 Odstup vypovedajúcej osoby od trúčliaceho mladíka v básni *Večer* je svojím spôsobom analogický k odstupu trúčliaceho mladíka-subjektu v *Havranovi* od samotného E. A. Poea vo *Filozofii básnickej skladby*. Ostatne, vyznenie tejto state je v mnohom ironicko-subverzívne, keďže autor odhaľuje, že *Havran* nie je produktom „akéhosi ušľachtilého šialenstva“ či „extatického vnuknutia“, ale cieľavedomým výsledkom autorovho tvorivého úsilia: „práca postupovala krok za krokom k svojmu dovŕšeniu s presnosťou a strohou dôslednosťou riešenia matematického problému“ (Poe 1984: 83).

17 Podľa Jonathana Cullera „je kľúčovým aspektom rituálnosti lyriky [...] „triangulárni oslovení“, teda oslovovanie čtenáře prostřednictvím oslovování něčeho nebo někoho jiného“ (Culler 2020 [2015]: 227).

18 „Slová, ktoré sa stretávajú v rýme, navodzujú vzájomné vzťahy, podobne ako spojenia slov v metaforách, básnických trópech a figurách vôbec. Utvárajú tzv. vertikálnu metaforu“ (Turčány 1975: 6).

(Zambor 2013: 31). Žánrová štruktúra elégie, respektíve jej subžánrov panychídy či epicédia¹⁹ je tu však subvertovaná jednak neprítomnosťou smrti ako výrazu „trvalej straty“ a jednak poukázaním na absenciu melanchólie, čím je prevrátený naruby základný model elégie, v ktorom „elegický modus (melanchólia a existenciálna skepsa) a stav samoty, osamelosti subjektu spolu takmer neoddeliteľne súvisia“ (Rédey 2010: 31). Aj štruktúra tradičnej elégie ako následnosti štyroch javov: správa o strate – lament – panegyrikon (oslava) – konsolácia (útecha),²⁰ sa tu dá čítať ako subvertovaná, pretože namiesto záverečnej útechy je v básni citeľné skôr negatívne vymedzenie sa vypovedajúcej osoby voči trúchliacemu mladíkovi.

Mladík v básni *Večer* síce môže reálne pociťovať deficit či stratu, ironický odstup vypovedajúcej osoby nám však túto stratu predstavuje ako nezávažnú, nehodnú trúchlenia – takto modelovaný text je v plnom súlade s tým, čo o eléгии píše Tibor Žilka: „Malicherný smútok práve tak nevyhovuje tomuto žánru ako patectické, silné city“ (Žilka 2011: 111). Na „malichernosť smútku“ upozorňuje čitateľa vypovedajúci subjekt, trúchliaci mladík je zasa plne v zajatí vlastných „patetických, silných citov“, ktoré sa pri pohľade na jeho situáciu zvonka javia ako neadekvátne. Mladíkovo konanie je v tomto zmysle hyperbolické²¹ a vypovedajúca osoba práve na toto zveličovanie, preháňanie upozorňuje. Ak teda báseň *Večer* zobrazuje mladíka zasiahnutého hyperbolizovaným smútkom, dá sa predmetný text aj v tomto ohľade považovať za subverzívny vzhľadom na tradičný model elégie, v ktorom intenzita precitovania smútku subjektu kvalitatívne zodpovedá závažnosti straty.

Trúchliaci mladík v básni M. Válka *Večer* teda napokon nie je subjektom „veľkej nerealizovateľnej lásky“, ale skôr subjektom „nepochopiteľných vecí“, čiže úplne banálnych, bežných príčin rozchodu, ako o tom vypovedá ďalšia autorova báseň *Nepochopiteľné veci* z tej istej zbierky. Tragicko-elegická melancholická modalita a symbolická platnosť kľúčových motívov (noc, dážď, havran) tak básni I. Kraska, ako aj *Havrana* E. A. Poea, sú v básni *Večer* podvrátené. V takomto zmysle je analyzovaný text M. Válka pozoruhodnou básnickou polemikou či sofistikovanou subverzívnou dekonštrukciou tradičného modelu symbolistickej básne s témou intímneho vzťahu.

Štúdia je výstupom projektu VEGA 1/0644/22 *Štruktúrne analýzy poézie*. Zodpovedná riešiteľka: doc. PhDr. Andrea Bokníková, PhD. Doba riešenia 2022 – 2025.

19 Panychída, teda bohoslužba za zosnulých, v sebe inherentne nesie melancholický náboj, súc vyrovnaním sa so stratou blízkej osoby. O žánri epicédia píše P. Zajac v súvislosti s básňou M. Válka *Smutná ranná električka*: „Patrí medzi epicédia, je pohrebnou básňou či *epitafionom*, prednášaným na pohrebe, ktorý slávi činy nebohého, ľutuje jeho smrť, chváli jeho vynikajúce vlastnosti“ (Zajac 2004: 325).

20 Takto člení elégiu Eduardo Camacho Guizado (citované podľa Zambor 2010: 12-13).

21 Hyperbolizácia je u M. Válka principiálnym tvorivým postupom, čo dokladuje napríklad úvod básne *Dotyky* z rovnomennej zbierky: „Od rána k vám chodia telegramy, / more listov zaplavuje dom, / telefóny zazvonili v celej štvrti odrazu. // To nič nie je, to nič nie je, / to len ja ťa stále volám.“ V *Smutej rannej električke* sa zasa podľa P. Zajaca „opakuje do preukrutnej hyperboly smútok“ (Zajac 2014: 326). Hyperbolu považuje J. Culler za „fundamentálnu lyrickú štruktúru“ (Culler 2020: 317).

524 **Pramene**

- KRASKO, Ivan, 1966. *Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok prvý. Poézia*. Na vydanie pripravil a komentár napísal Michal Gáfrík. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- VÁLEK, Miroslav, 1959. *Dotyky*. Bratislava: Mladé letá.

Literatúra

- BACHELARD, Gaston, 1997. Charonův komplex, Ofeliin komplex. In *Voda a sny*. Přeložila Jitka Hamzová, verše přeložil Jiří Pelán. Praha: Mladá fronta, s. 87-111. ISBN 80-204-0638-7.
- BRONFEN, Elisabeth, 1992. *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press. ISBN 0-7190-3827-8.
- CASSIRER, Ernst, 1977. *Esej o človeku*. Preložil Jozef Piaček. Predslov napísal František Novosad. Bratislava: Pravda.
- CULLER, Jonathan, 2020. *Teorie lyriky*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-4456-1.
- FÖLDÉNYI, László F., 2013. *Melancholie – její formy a proměny od starověku po současnost*. Přeložil Robert Svoboda. Praha: Malvern. ISBN 978-80-87580-49-3.
- HORVÁTH, Tomáš, 2021. *Interpretácia, naratív, reprezentácia*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1909-3.
- HUČKOVÁ, Dana [KRŠÁKOVÁ, Dana], 2014. Lyrika nálady a smútku. Ivan Krasko: Nox et solitudo (1909). In ZAJAC, Peter, ed. *Sondy. Interpretácie klúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 55-67. ISBN 978-80-8101-024-8.
- MIKULA, Valér, 2010. *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 978-80-85508-98-7.
- POE, Edgar Allan, 1984. Filozofia básnickej skladby. In *Havran. Zlatý skarabeus. Príhody Arthura Gordona Pyma*. Preložili Jana Kantorová-Báliková, Michal Breznický, Ján Vilikovský, Jana Štefániková a Ivan Krčmery. Úvodnú štúdiu a chronológiu autorovho života a diela napísal Juraj Vojtek. Poznámky vypracovali Jana Kantorová-Báliková, Michal Breznický, Ján Vilikovský, Jana Štefániková a Ivan Krčmery. Bratislava: Tatran, s. 82-92.
- RÉDEY, Zoltán, 2010. *Elegickosť ako výrazový archetyp lyriky*. Nitra: UKF, Filozofická fakulta. ISBN 978-80-8094-583-1.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1968. O interpretácii literárneho diela (Úvodné poznámky). In *O interpretácii umeleckého textu 1*. Bratislava: SPN, s. 3-15.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1971. Miroslav Válek alebo Príťažlivosť poézie. In *Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka*. Bratislava: Smena, s. 105-113.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1976. *Vývin a tvar Kraskovej lyriky*. Bratislava: Tatran.
- ŠTEVČEK, Ján, 1977. Nad ľúbostnou poéziou Miroslava Válka. In ŠTEVČEK, Ján. *Skice*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 185-191.
- TURČÁNY, Viliam, 1964. Kraskova metafora. *Slovenská literatúra*, roč. 11, č. 2, s. 105-128.
- TURČÁNY, Viliam, 1975. *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava: Veda.
- VÁLEK, Miroslav, 1958. Cesty poézie. *Mladá tvorba*, roč. 3, č. 3, s. 2-3.
- VLAŠÍN, Štěpán a kolektív, 1983. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Panorama.
- ZAJAC, Peter, 1990. Žánrová výstavba diela. In ZAJAC, Peter. *Tvorivosť literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 117-139. ISBN 80-220-0159-7.
- ZAJAC, Peter, 2014. Melanchólia, pátos, ironia. Miroslav Válek: Smutná ranná električka (1959). In ZAJAC, Peter, ed. *Sondy. Interpretácie klúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 313-339. ISBN 978-80-8101-024-8.
- ZAMBOR, Ján, 2010. „Naše životy sú rieky“ alebo Manriqueho Slohy na otcovu smrť. In MANRIQUE, Jorge. *Slohy na otcovu smrť a iné španielske elegie. V interpretácii a preklade Jána Zambora*. Dunajská Lužná: Milanium, s. 7-18. ISBN 978-80-89178-41-4.
- ZAMBOR, Ján, 2013. *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách*. Bratislava: LIC. ISBN 978-80-8119-075-9.
- ZAMBOR, Ján, 2016. *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-096-4.
- ŽILKA, Tibor, 2011. *Vademecum poetiky*. Nitra: UKF, Fakulta stredo-európskych štúdií, Katedra areálových kultúr. ISBN 978-80-8094-963-1.

Mgr. Matúš Mikšík, PhD.
Katedra slovenskej literatúry
a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity
Komenského
Gondova 2
811 09 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: matus.miksik@uniba.sk