

Literatura

Miroslav Válek – portrét básnika

Ján ZAMBOR

Univerzita Komenského v Bratislave
janzambor@centrum.sk

Recibido: Mayo de 2003
Aceptado: Abril de 2004

Resumé

Analyticko-syntetická portrétová štúdia o slovenskom básnikovi druhej polovice 20. storočia Miroslavovi Válekovi predstavuje jeho tvorbu od prvotín, knižného debutu *Dotyky* (1959) po cykly z konca 70. a začiatku 80. rokov. Príspevok má ambíciu byť hlbším interpretačným prienikom do autorovej poézie, do jej netradičnej optiky a neoavantgardnej poetiky, jedinečných aj v širších reláciach.

Kľúčové slová: súčasná slovenská poézia, tematické aspekty, výstavbové princípy, zvukové usporiadanie, intencia pohybu.

Resumen

Miroslav Válek: Retrato del Poeta

El artículo presenta la creación poética del destacado representante de la poesía eslovaca del siglo XX Miroslav Válek, desde sus primicias de los años 40 hasta sus últimos ciclos de principios de los 80. Por medio de la penetración interpretativo-poetológica, el autor evidencia el carácter de la poesía de Válek y señala su evolución, esforzándose por ofrecer una imagen sensata, libre de ideología, de los libros del poeta.

Palabras clave: poesía eslovaca contemporánea, aspectos temáticos, principios de la construcción, estructuración fónica, intención del movimiento.

Abstract

Miroslav Válek: A Portrait of the Poet

The paper presents the poetic creation of a prominent representative of Slovak 20th century poetry Miroslav Válek since his debut in the 40s to the beginning of the 80s. The author clarifies the character of Válek's poetry, outlines its evolution, and attempts to provide a true, unburdened by ideology image of poet's works.

Key words: contemporary Slovak poetry, thematic aspects, construction principles, phonic structuralization, movement intention.

Miroslav Válek patrí ku generácii slovenských básnikov, ktorú okrem neho reprezentujú Milan Rúfus, Vojtech Mihálik a Viliam Turčány, ale modernou artikuláciou svojej poézie je viac spätý s básnikmi o generáciu mladšími. Spolu s Rúfusom, voči ktorému napriek pôvodným prírodným východiskám a spoločnému úsiliu o postihnutie človeka z hľadiska stavu ľudskosti tvorí produktívny protipól, a s mladšími básnikmi na Slovensku koncom 50. a v 60. rokoch 20. storočia po období najsilnejších ideologických tlakov, ktoré poznamenali aj básnickú tvorbu, obnovoval dôveru v poéziu.

Narodil sa 17. 7. 1927 v úradníckej rodine v Trnave. Základnú školu absolvoval v rodisku, roku 1939 začal študovať na miestnom gymnáziu, odkiaľ v kvinte prešiel na obchodnú akadémiu, na ktorej roku 1947 zmaturoval. V rokoch 1947 – 1949 študoval na Vysokej škole obchodnej v Bratislave. Pracoval ako redaktor v časopisoch Slovenský roľník, Týždeň, Družstevný obzor, istý čas aj vo vydavateľstve Mladé letá, od roku 1957 v časopise Mladá tvorba, v rokoch 1963 – 1966 ako šéfredaktor. Od roku 1966 do roku 1967 bol šéfredaktorom časopisu Romboid. V roku 1967 sa stal predsedom Zväzu slovenských spisovateľov, ktorým bol do roku 1968. V rokoch 1969 – 1988 bol ministrom kultúry SSR a od roku 1969 do roku 1989 zastával aj vysoké funkcie v komunistickej strane a bol poslancom. V rokoch 1988 – 1989 pôsobil ako predseda Zväzu česko-slovenských spisovateľov v Prahe. Zomrel 27. 1. 1991 v Bratislave.

Poéziu Válek publikoval už dávno pred vyjdením debutu *Dotyky* (mimochodom, pokúšal sa aj o prózu). Výber z jeho básní uverejnených časopisecky pred vydaním prvej zbierky vyšiel až roku 1971 v rozšírenom vydaní *Dotykov* pod názvom *Zápalky* a ďalšie básnické texty priniesol výber „básní autorom do zbierok nepojatých“ *Cyklámeny* (editor I. Vaško, Bibliofilie Akademického Prešova 1987); tieto publikácie však Válkove prvotiny nepredstavujú v dostatočnej miere. Cyklus *Zápalky* obsahuje umelecky hodnotné texty, ale je predsa len priveľmi úzky. Početné lyrické prvotiny sú výrazom básnikovej umeleckej kryštalizácie, ale takmer každá z nich je hodnotovo akceptovateľná. Ako talentovaný autor sa prejavil už v básňach, ktoré uverejnil roku 1942 v časopise Plameň a Rozvoj ako pätnásťročný. Poéziu publikoval celý čas do vydania debutu s výnimkou rokov 1952 – 1955, čo je z hľadiska jeho vývoja symptomatické; túto prestávku možno chápať ako neprijatie dobového socialistickorealistickeho schematickeho modelu poézie. Autor sa aj pokúsil vyjsť v ústrety dobovým požiadavkám, ako o tom svedčí jeho básnické číslo *Armádny rozkaz 1951* uverejnené v Kultúrnom živote (1951, č. 21) po predchádzajúcej publikácii básne *Jar* s kritickým „posudkom“ Ct. Štítnického (1951, č. 15), ktorý k nej pripojila redakcia, ale evidentne to bola (v čase najtvrdšej komunistickej totality zrejme sebazáchovná) reakcia na kritiku.

Cyklus *Zápalky* dostatočne nepredstavuje najmä Válkovu poéziu s kresťanským spirituálnym rozmerom. Signálom autorovej idealistickej svetonázorovej orientácie v 40. rokoch boli už časopisy kresťanského zamerania, kde svoje prvotiny uverejňoval (Plameň, Rozvoj, Rozhlády, Nová práca, Jas). V rade básní publikovaných v rokoch 1942 – 1948 sa prejavuje jeho spojitosť s poéziou katolíckeho spiritualizmu (spolu s Mihálikom a Turčánym je v prvotinách vlastne generačne novým pokračovateľom katolíckej moderny). Ešte začiatkom roku 1948 uverejnil báseň *Prsty vo vetre* so spirituálnym motívom „ruky čo riadi naše prsty“. Svoju blízkosť ku katolíckej moderne synekdochicky vyjadril v jednej z prvých uverejnených básní s názvom *Básnik Paľo Oliva* z roku 1942. Je príznačné, že Válek báseň venoval typovo v istom zmysle príbuznému básnikovi, ktorý inak predtým tiež študoval na trnavskom gymnáziu a roku 1941 v mladom veku zomrel; charakteristiky kritiky o moderných básnických postupoch, spontánnosti a symbolizme u Olivu možno vzťahovať aj na mladého Válka. Báseň je výstižným básnickým postihnutím Olivovho osudu a poézie v oxymorách smrti a hry, žiaľu a opojnosti, pohrebného žalmu a sladkosti.

U mladého Válka sa žiada vyzdvihnúť básnicky účinnú prácu s motívmi devo-
cionálií viažucimi sa na dievčenské „postavy“ (predovšetkým ako prejavu ľudovej
zbožnosti), ktorú môžeme sledovať od *Listu do bieleho domu* („Možno máš ešte
kdesi / ruženec zo Šaštína / i ten je taký bledý / a máva príchut' vína“) cez *Okienko*
(„Ved' bolo isté: čosi zostane; / napríklad krížik z púte, ktorý kúpila ti / a položila
prосто do dlane“) po *Hmlistú noc* („no do hrobu jej dajú pátričky. // Preberať bude
zrnká, ako na klavíri / preberali jej prsty klávesy...“).

Vo Váľkových prvotinách je nápadná citlivosť (niekedy až precitlivenosť) lyrické-
ho subjektu, ktorú si neskôr v *Dotykoch* všimla aj kritika¹. Prejavuje sa v ľúbostnej
lyrike, v pozornosti osudom mladých chorých, predčasne umierajúcich (z básnikov
popri Olivovi Jirímu Wolkerovi – v básni *Rozlúčka*), smrti detí i starších a v nepos-
lednom rade si ju uvedomíme v polohách predstavy vlastného skorého odchodu.

U mladého Válka dominuje lyrika ľúbostných drám. Básnik exponuje situácie
citovej nenaplnenosti, smútku, frustrácie, rozchodu, sklamaní, neopätovanosti
vzťahu, absencie citu zo strany partnerky, jej nevery. Citovo zranený partner sa
zavše obrňuje gestom stoického pokoja („nikdy som nemal rád a nik mi neublížil“ –
Dýchnutie; „Nie, naozaj, neublížili ste mi ničím“ – *Ak by vám to bolo niekedy ľúto,*
neplačte; „už dávno nezáleží na mene“ – *Zápalky*), hoci zvyčajne spod jeho mani-
festácie preráža bolesť. V skvelej básni *Šachy* sa so „silou zrád“ vyrovnáva iróniou
a vedomím vlastnej ceny („V partii často vyhrávajú kone; / jedine kráľ však môže
dostať mat“). V básni *Svadba* je dôsledkom ľúbostnej frustrácie zúfalý nezmyselný
čin (zapálenie domu milej vydávajúcej sa za iného), ktorý pripomenie Kukučínovho
Neprebudeného. Vo Váľkových prvotinách takmer niet veršov ľúbostného naplnenia.
Sú v nich však básne túžby, zamilovanosti i vyznaní. Básňou túžby, ktorá nadobúda
fantazijnú podobu, je aj jeden z klenotov jeho ľúbostnej lyriky *Kaplnka*, založený na
hravom imaginatívnom i rýmovom čarovaní poetistického charakteru. Váľkov lyric-
ký subjekt prezrádza romantické založenie. Štylizácie partnerov (kráľovná, princez-
ná, poddaný, chudák, vandrák, žobrák, blázon, kráľ, hrdlička) a motivický rekvizitár
(ruža, kvet, kytička, srdce) odkazujú na básnický stredovek. Už v prvotinách však
môžeme sledovať zreteľnú tendenciu k motivicko-výrazovej civilnosti.

V niektorých básňach si autor kladie nezodpovedané otázky: o sladkosti
Olivových žalmov (*Básnik Paľo Oliva*), o tajomstve plynutia času (*Pieseň nedos-
pievaná*), o tajomných veciach života (*Rokom na cestu*) – tie posledné preňho budú
charakteristické aj v knižnom debute. V istých polohách sa láska, ale aj čas ľudské-
ho bytia stávajú predmetom reflexie nesúcej črty paradoxnosti (*Jesenná láska*).

Počiatkové obdobie Váľkovej tvorby charakterizuje sylabotonic-
ký, niekedy uvoľňovaný, pravidelne rýmovaný verš. V istých polohách autor prichádza s inová-
ciami v usporiadaní rýmov a s artistnou rýmovou viacnásobnosťou. Voľný verš sa
uňho výraznejšie začína presadzovať až v druhej polovici 50. rokov.

Váľkov debut *Dotyky* (1959) sa člení na časť s kratšími básňami *Nite* a triptych
pozostávajúci z dlhších pásmových básní *Rovina*. Už názov zbierky a jej prvej časti,
ktoré významovo čiastočne súvisia a v textoch nadobúdajú viaceré významy, pou-
kazujú na dôležitý výstavbový princíp Váľkovej poézie, ktorým je polysémantic-

¹ J. Bžoch písal o „návrate k básnickej citlivosti, ktorú mnohí naši autori opustili“, BŽOCH (1970): 313.

kosť, hra s významami. Dotyky sú vlastne iným výrazom pre básnikovu citlivosť. Dôležité sú významy dotykov s „nepochopiteľnými vecami“, s iracionálnymi rozmermi partnerských vzťahov a javov skutočnosti, zasahujúcich nás svojou paradoxnosťou, a významy dotykov ako výrazu existenciálnej potreby medziľudského kontaktu jednotlivca. Názov prvej básne *Dotyky* v druhej časti zbierky *Rovina* sa z významomňuje mnohorako: „nadväzovanie prerušeného spojenia“, dva rozdielne zrakovo-sluchové synestetické zážitky dotyku zapadajúceho slnka s obzorom a so Zemou, kľakanie si k večernej modlitbe, rozličné dotyky v snoch ľudí z roviny, lyrického subjektu a oboch partnerov, dotyky v „snoch hmatateľných“, starej mamino bratie zeme do prstov, pád sliviek na zem a nakoniec aj padanie prvého snehu. Titul tejto básne súvisí aj s trojstupňovou významovou gradáciou, ktorú naznačujú názvy troch básní cyklu *Dotyky*, *Zem pod nohami* a *Krídla*. Názov zbierky v kontexte titulov autorových prvých kníh sa spája s významovým stupňovaním „štyroch kníh nepokoj“ *Dotyky*, *Príťažlivosť*, *Nepokoj*, *Milovanie v husej koži*.

Významnou témou *Dotykov* sú ľúbostné vzťahy, pričom od krátkej monotematickej básne Válek v druhej časti prechádza k polytematickej básni väčšieho rozsahu, v ktorej je ľúbostná téma iba jednou tematickou zložkou alebo mizne. V prvej časti zbierky sa stretáme s ľúbostnou túžbou a zaľúbenosťou i s ľúbostnými trápeniami vyjadrenými hravým imaginatívnym lyrizmom avantgardného charakteru (*S hlavou v ohni*, *Minútu pred usnutím*), ale najmä s problémovými, tenzívnymi situáciami partnerských vzťahov, s disonanciami a iracionalitou v nich, s frustráciou lyrického subjektu z ľúbostnej nenaplnenosti alebo rozchodu, s pokusmi premôcť ju voluntárnym gestom a s existenciálne motivovanou prichylnosťou k partnerke, pričom to všetko Válek vyjadruje výrazom rozvíjajúcim a prekonávajúcim symbolistickú tradíciu (*Večer*, *Dážď*, *Myši sonet*, *Po písmačku*, *Smutná ranná električka*) alebo celkom novým tvarovaním založeným na juxtapozícii významovo paradoxných segmentov a štylistickej heterogénnosti spájajúcej „hovorové“ fragmenty odpočutých prehovorov a „pojmové“ časti so znakmi odborného prejavu (*Nepochopiteľné veci*) či na uplatnení epicko-dramatického výstavbového princípu a prozaických štylistických postupov (*Jablko*).

Zbierka smeruje k významovej a tematickej mnohorozmernosti, ktorej funkciou bolo plnšie vyjadriť protirečivú skutočnosť. V básni *Sluch* autor postihuje osud nadpriemerne nadaného jednotlivca, ktorý okoliu pripadá ako deviantný, v básni *Strom* a v prvých dvoch častiach *Estetiky* reflektuje zložitú tenzívnu situáciu jednotlivca v čase komunistickej totality 50. rokov. V básni *Nite* a v tretej časti *Estetiky* prichádza (po M. Rúfusovi a iných) s etickým gestom premáhania subjektívnej bolesti službou iným. V *Osudoch* sa vracia do vojnových čias, ktoré sú v traumatizujúcej podobe ako dôležitá tematická zložka prítomné aj v jeho poézii 60. rokov.

Najmä v *Ohýbačoch železa* a v poslednej časti *Estetiky* oživuje poetisticko-konstruktivistickú felicitnú až úžitkovo chápanú predstavu poézie ako tvorby krásy a všetkého potrebného pre ľudské šťastie. V istých rozmeroch básní *Roviny* túto predstavu uplatňuje. V básni *Dotyky* založenej na zozázračňujúcom, čarodejnom videní sveta, ktorému slúži exponovaná senzibilita, senzualnosť, imaginatívnosť a fantazijnosť, Válek vytvára idylický obraz šťastnej, pracujúcej, napredujúcej, slobodnej trnavskej roviny, roviny žijúcej v dostatku, v ktorej je ťažkou prácou a núd-

zou naplnený bolestný životný príbeh starej mamy minulosťou. Idylickosť videnia, taká podobná poetistickej, nesie aj znaky socialistickorealistickej idylickosti², v tejto polohe je báseň akosi hrou na socialistický realizmus, o čom svedčí aj to, že v niektorých veršoch text vďaka porušeniu miery v obraze nadobúda parodický rozmer. Na druhej strane chvála roviny s charakteristickým prehánaním (spolu s predstavou rozprávkového privítania partnerky) súvisí s uplatnením lyrického módu (konvencie) získavania partnerky vychvaľovaním svojho priestoru. V nasledujúcej básni *Zem pod nohami* autor popri motíve zázračnosti a nenávratnosti detstva znova v spojitosti s rovinou rozvíja sociálny motív; pripomína zabudnutú minulosť hladu, trápenia, poníženia, chudoby, veľkých sociálnych rozdielov, nezamestnanosti, straty zmyslu individuálnej ľudskej existencie a tých, ktorí sú v prítomnosti spokojní so svojou sociálnou situáciou, vyzýva na pomyselný návrat do sociálnej minulosti pre „svedectvo pre živých, / ktorí... / potrebujú istotu poznania, / pevný bod, / zem pod nohami“. V poslednej časti triptychu *Krídla* opätovné privolávanie miliej na príchod na rovinu v prestrihu prechádza do evokácie silného minulého erotického zážitku, ktorý mal pre lyrický subjekt kozmogonickú platnosť, bol preňho „stvorením sveta“, dal mu krídla. V ďalšom tematickom segmente v časovom posune „po pätnástich rokoch“ už so smútkom konštatuje stratu krídel – krídel lásky a mladosti. Istotou preňho ostáva zem, rodná rovina, „rovina maličkých ľudí, / robotníkov z Kovosmaltu a z atómovej elektrárne, / ktorí šesť dní v týždni zastupujú boha / na stavbe sveta, čo tak hriešne zaostala...“ Básnik tu vlastne oživuje avantgardnú predstavu robotníka ako demiurga, ktorú už v *Ohýbačoch železa* a v tretej časti *Estetiky* tiež v intenciách avantgardy vzťahoval aj na básnika. Obaja okridlení vedeckými fyzikálnymi objavmi a vedecko-technickým pokrokom sa stávajú staviteľmi raja na zemi. Prítom keď Válek, dôverujúci vedeckotechnickému pokroku, píše: „pohybujeme sa rovnako dobre v priestore aj v čase“, vynára sa tu paralela medzi pohybom v priestore a čase, umožneným modernou technikou, a v básňach uplatňovanou kompozičnou pásmovosťou, ktorá na takomto pohybe stavia. Válek po obrazoch vypätej subjektívnej problémovosti, krízovosti a dezilúzie v *Nitiach* dospieva v *Rovine* k videniu sveta s črtami avantgardno-komunistického utopizmu³, ktorý sa uňho spájal s dobovou „vierou v renesanciu socialistického spoločenského ideálu“⁴. Afinita s „ideovým modelom socialistického realizmu“, na ktorý upozorňuje V. Mikula (MIKULA [2001]: 448), je tu zrejmá.

V prvej časti *Nite* Válek rozvíja najmä symbolistický, poetistický a konštruktivistický model básne, vytvára však aj civilnú poéziu nového tvarovania (napr. v básňach *Prehliadka*, *Nepochopiteľné veci*, *Jablko*, *Sluch*). Už v *Nitiach* môžeme sledovať úsilie o depatetizáciu a depoetizáciu lyriky, presadzuje sa tu motivická a výrazová civilnosť, konkrétnosť, vecnosť, hovorovosť i prozaizácia, čo súvisí jednak s revitalizáciou istých vrstiev avantgardnej tradície a jednak s Válkovou inklináciou k povojnovej poézii novej civilnosti (Tadeusz Różewicz so svojou „antipoetikou“, tzv. poézia všedného dňa presadzovaná českými básnikmi okolo časopisu *Květen* a i.).

² Porov. MIKULA (2001): 441 – 453.

³ O „utopických projekciách“ v *Dotykoch* píše MATEJOV (1998): 287.

⁴ BAGIN (1971): 45.

Rozvíjanie apollinairovsko-avantgardnej tradície s využitím pásmovosti sa plnšie prejaví v cykle *Rovina* a najmä v nasledujúcich autorových knihách. K pásmovým kompozíciám a bohatému uplatneniu montážnosti sa Válek dostal postupne od uplatňovania juxtapozície motívov, juxtapozičnej metafory a diskontinuitnosti tematickej výstavby.

V prvej časti *Dotykov* autor strieda uvoľnený rýmovaný sylabotonický verš s voľným veršom, v druhej uplatňuje voľný verš. Pre rad básní napísaných relatívne pravidelným veršom je príznačné hudobno-piesňové ustrojenie spojené s využívaním sémantiky zvukovej organizácie básne – s jej konotačne ikonickou rytmickou a eufonickou, resp. aj rýmovou výstavbou. Skúsenosť so sylabotonickým veršom sa vo Válkovom mnohotvárnom voľnom verši, ktorý sa naplno rozvinul v knihách zo 60. rokov, premieňa v bohatom využívaní jeho rytmotvorných činiteľov, pričom premeny rytmu súvisia s významovým nuansovaním textu. Zmysel pre melodiku, práca s rýmom a eufóniou sa uplatňujú aj v rámci autorovho voľného verša.

Válkovu druhú knihu *Príležitosť* (1961), ktorá má črty básnickej skladby, tvorí päť básní časti *Oslnenie* (*Slnko, Domov sú ruky na ktorých smieš plakať, Nedela, Oslnenie a Vzducholod*) a samostatná časť a báseň s názvom *Robinson*. V úvodnej básni *Slnko* podnetom na rozpútanie čarovnej dynamickej lyrickej kreativity, založenej na zmyslovej (farebnej) bohatosti, fantazijnosti, metaforickosti, zvukových a iných nápadoch, je letný deň na vidieku, milenci, búrka a zaľúbenosť lyrickeho subjektu; ľúbostnú idylu uzatvára disonantný motív jeho „trápenia“.

V známej básni *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* sa básnik vracia do obdobia konca tridsiatych a prvej polovice štyridsiatych rokov u nás. Báseň má epické podložie, autor v nej zachytáva tragický príbeh študentskej lásky k dievčaťu s českým menom, ktoré sa po vzniku Slovenskej republiky muselo odsťahovať do Prahy, aby sa vzápätí stalo obeťou holocaustu; ukazuje, ako Mníchovský diktát, oklieštenie Česko-Slovenska a jeho rozbitie súvisiace s nástupom fašizmu a režim Slovenskej republiky zasiahli do jednej študentskej lásky, do života jedného mesta, v ktorom moc uchvátili samozvanci, evokuje atmosféru strachu, ohrozenia, zatýkania a vraždenia. V texte je dôležitý významovo mnohorozmerný motív domova; pokračuje tu vlastne básnikovo hľadanie „zeme pod nohami“, pričom kategóriu domova autor spája s človekom, s ľudskými rukami, vďaka práci chápanými ako dejinnotvorné, s rukami, ktoré sú útočiskom jednotlivca v jeho trápení a lopotení, zdrojom nehy a záchranou, ale aj vražedným nástrojom. Exponuje aj stratu domova pre zradcov, spolutvorcov neľudského režimu. V texte sa k slovu výrazne dostáva demaskujúca ironia a sarkazmus: básnik ňou zasahuje meštiacku societu, dobovú devótnosť, dianie v štáte (zobrazené najmä prostredníctvom udalostí v jeho jednom meste), dobové heslo zvrchovanosti.

V básni sa stretávame s viacaspektovým videním toho istého objektu ako výrazom úsilia o komplexnejšie vyjadrenie reality. Vstupnú časť textu spája motív učiteľa dejepisu, ktorý spáchal samovraždu, ale pritom sa text delí na rad diferencovaných segmentov. Samovrah je v optike študentov „Ivan Hrozný“, v optike ironizovanej meštiackej society ten, čo „Siahol si na život a ani nezaplátil nájomné“, „uličník“, ktorému sa nedá odpustiť, že „na celý svet vyplazoval jazyk“, v inej optike obeť („hlavu naklonenú, akoby uhýbal pred úderom“) a objekt básnikovho súcitu, ľudskej zainteresovanosti kontrastujúcej s filisterským postojom, ďalej predmet

fantazijne grotesknej projekcie („Keby chodil niekto, čo tak visel, / ten by musel hrozne hlavou kolenbať, / ten by musel hrozne hlasno zvonit“) a nakoniec hlásateľ pomýlenej filozofie dejín, podľa ktorej „dejiny vytvára sila osobnosti a udalosti sa len prispôsobujú vôli génia“.

Vo Váľkovej poézii je častý postup založený na tom, že ďalším veršom objasní predchádzajúci: „To bolo vtedy rečí, keď zahynul Ivan Hrozný, / učiteľ dejepisu s večne smutnou tvárou!“, „A že tam tak visel a že tam tak visel ten uličník / a na celý svet vyplazoval jazyk, / to sa mu nedá odpustiť.“ Po metaforizácii nasleduje jej významové dešifrovanie. Metaforické označenia sú netradičné, prvé sa viaže na školské prostredie, druhé na prostredie ulice, majú štylistický príznak hovorovosti a (záporného) hodnotenia.

Významným je v básni u Váľka frekventovaný postup avantgardnej proveniencie – rozličné zvýznamňovanie pomenovania či motívu v kontexte (rúk, domova, plaču, červenej farby, zvonenia, prachu a i., z predchádzajúcej básne sa novo zvýznamňuje pomenovanie slama). V tejto básni, v celej *Príťažlivosti* a v poézii zo 60. rokov Válek mnohokrato využíva možnosti asociatívno-montážnej výstavby. Výstavbové princípy v básnikovej *Príťažlivosti*, vrátane montážnosti dôkladne analyzoval M. Hamada, pričom došiel k záveru, že u tohto autora je „tematická dekompozícia a významová dezintegrácia iba nástrojom integrácie nového zmyslu skutočnosti“ (HAMADA [1966]: 79). V núkajúcom sa bachtinovskom pohľade montážnosť u Váľka umožňuje uplatnenie skutočnej „rôznajazykovosti“ či „rôznohlasnosti“ a objavovanie spojitosti medzi týmito „jazykmi“ či „hlasmi“.

Medzi jednotlivými básňami *Príťažlivosti* registrujeme motivickú prepojenosť, ktorá je zreteľná najmä v ich záverečných pasážach. Motív nedeľného ticha sa zjaví pred koncom básne *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* a vzápätí nasleduje báseň *Nedeľa*. Tento kratší text príznakovo živostou farieb odkazuje na báseň *Slnko*. Váľkov obraz nedele je sekularizovaný a smeruje k viacrozmerosti, nesie v sebe aj disonantný rozmer.

V *Oslnení*, ktoré je vlastne podobne ako väčšina básní knihy (okrem *Slnka* a *Nedele*) väčšou skladbou, básnik prezentuje obrazy ľudského vzostupu a pádu, ich opakujúceho sa striedania. Horizontála sa mu viaže na statickosť, na smrť, pohyb nahor, vzostup po vertikále je výrazom vitálnych tvorivých síl človeka. Obraz oslnenia sa spája s vražednou oceľou a v prirovnaní so ženským telom. Pohyb v priestore i v čase, ktorý v básni sledujeme (aj ako kompozičný činiteľ), je súčasne pohybom poznávania, pre Váľka takým príznačným. V *Oslnení* sa rozlične zvýznamňuje motív príťažlivosti, pričom významná je tu v spomienkach pretrvávajúca vojnová skúsenosť: „príťažlivosť ocele a detskej tváre, / príťažlivosť bômb a chodníka!“ Ďalší dôležitý význam tohto motívu sa v knihe viaže na príťažlivosť Zeme, na jej prekonávanie, vrátane tzv. kozmickej rýchlosti, ktorá je na to nevyhnutná; prekonávanie zemskej príťažlivosti ako výraz ľudského úsilia je aj prekonávaním osamotenosti jednotlivca a dosahovaním jeho sociabilnosti.

Úsilie o zachytenie plurality sveta, jeho mnohoaspektovosti vyúsťuje aj do mnohosubjektovosti subjektu autorovej poézie: „Slzy a svetlo, / dojatie a prach. / Hučiace mesto vstupuje mi do zreničiek, / domy a veže, / žeriavy a sklo, / bazény a saltá nad bazénom, / purpurové motocykle s blondínkami v lodičkách, / ale aj veci

zabudnuté / a veci povšimnuté iba náhodou. / Ja sám som mesto. / Mám ruky, ktoré brúsia krištále, / a ruky, ktoré ohýbajú plech. / Ja sám som mesto, / milión bežcov / beží vo mne maratónsky beh.“ K zachyteniu rôznorodosti skutočnosti s jej rozpornosťou prispieva u Váľka obraznosť; svet súčasnej civilizácie neraz vstupuje do autorovej poézie prostredníctvom nej, často prostredníctvom prirovnania.

V *Príťažlivosti* sa oproti *Dotykom* rozširuje priestor Váľkovej poézie. Vesmírny priestor sa stáva jej samozrejmom súčasťou, naň sa výrazne napája básnikova vizionárska obrazotvornosť. Človeka básnik často vidí vo vesmírnom kontexte a jeho úspechy a prehry majú kozmické rozmery. Válek sa inšpiroval prudkým rozvojom kozmonautiky koncom 50. rokov, ktorý výrazne poznamenal jeho obraz človekovho úsilia a uskutočňovania. Táto inšpirácia je zreteľná aj v básni *Vzducholod'*. Je vlastne textom s tajomstvom, ktoré sa odhalí až v závere – záhadným objektom na oblohe, ktorý vzbudzuje katastrofické predstavy, je raketa letiaca na Mars. Báseň nadobúda rozmery poézie sci-fi („Raketa na Mars odletela podľa cestovného poriadku“), ktorá sa v slovenskom kontexte neskôr opäť aktualizovala o dve desaťročia (najmä v zbierke Daniela Heviera *Elektrónkový klaun* z roku 1981).

Vo Váľkovej poézii je naďalej prítomný subjekt so svojimi psychickými problémami, ako o tom svedčí najmä báseň *Robinson*, kde sa dokonca objavuje motív samovraždy. Autor ju inscenuje ako pád „podivného astronauta“ (v obrazoch, ktoré sa hneď spochybnia, ako pád anjela, Ikara, pilota). Váľkovská kontrastná dialektika vzostupu a pádu, ako sme ju mohli sledovať najmä v *Oslnení*, sa vynára s novou básnickou intenzitou. Pritom básnik pracuje nielen s fantazijnosťou, ale aj s prvkami fantastiky: samovrah po smrťacom páde „oči otvára, vidí“. Po obraze pádu sa znova vynára obraz vzostupu človeka ako výrazu jeho vitálnych tvorivých síl spojený s vierou v človeka, v jeho tvorivé schopnosti. S evokáciou vojnových čias nasleduje v básni znova pád ako dôsledok násilnej vojnovnej smrti. Pre Váľka je charakteristické, že bolesť a smrť iného a iných nestojí mimo lyrického subjektu. Potom prichádza hľadanie nového ľudsky ozajstného „začiatku“. Lúboštná túžba po lete „na juh tvojho srdca“ strokotáva na nenachádzaní cesty k partnerke („smerníky pri cestách ukazujú do zeme“). Rekapitulácia života lyrického subjektu od detskej robinsonovskej túžby prechádza do obrazu obdobia subjektívnej krízy a zúfalstva, po ktorej „bolo treba začať od začiatku“ / tam, kde sa človek dvíha na nohy“ ako kdesi v ľudskej prehistórii a kde subjekt znova aktivizuje „jediná osamelá stopa / človeka“. Tá je však vzápätí zastretá apokalyptickou tmou ako dôsledkom súčasnej vojenskej ľudskej činnosti. V závere básne autor deklaruje vieru v ľudský vzostup, v opätovný zdvih po každom páde, napriek všetkej zápornej skúsenosti. Rast, zdvih, stúpanie sú v jeho videní súčasťou ľudskej prirodzenosti, v človeku sú zakódované takpovediac vegetatívne („ako keď klíčia semená“). Obraz človeka vyúsťujúci do titanskosti („zem zdvihneš nad sebou / a vstaneš“) má črty dobovej utópie o ľudskom ovládnutí prírody a vesmíru⁵. Viera vo vzostup sa súčasne spája s premenou robinsona na sociabilného „človeka medzi ľuďmi“.

Oproti vyznaniu *Príťažlivosti* sa v *Dejinách trávy*, prvej básni Váľkovej tretej knihy *Nepokoj* (1963) mení optika, utopickú predstavu prevahy človeka nad príro-

⁵ Porov. MATEJOV (1998): 291.

dou („zem zdvihneš nad sebou“) vystrieda opačné hľadisko: príroda stojí nad človekom („Nepozerajte na ňu zvysoka. / Tráva vie, od čoho mŕtvych bolí zub, / tráva vie všetko o živote a smrti. / Tráva má presný zoznam nádejí a slz. / Vypočítala vašu definitívnu podobu, / podčiarkla si vás zelenou / a čaká“). Súčasne básnik kontrastne k záveru *Priťažlivosti* spochybňuje vieru v ľudské napredovanie, hoci dôraz je na inom – na vzostupe humanity v dejinách („Nič, iba oheň a dážď!“). V závere zbierky *Nepokoj* sa však táto viera, teraz už v zjavnom ideologickom priemete, zjavuje znova – autor ju vyjadruje prostredníctvom citátu z prejavu komunistického politika; vyznieva ako vonkajškové deklaratívne gesto. Zo skepsy k človekovmu konaniu, ku ktorej básnik na základe analýzy dochádza v zbierke, sa v jej závere chce dostať umelým spôsobom, ktorý nepresvedčí⁶.

V *Dejinách trávy* básnik akoby sa vracal k prvej časti *Dotykov*, všimajúc si veci zdanlivo bezvýznamné, nezbadané: trávu. Novo aktualizuje tému Walta Whitmana, s ktorým Válek spája aj voľný verš a záujem o svet vecí, techniky a športu. Tráva je konkrétnou trávou, ale v istých polohách básne prerastá i na symbol – človeka a ľudstva. Hra významov, konštitutívny princíp Váلكovej poézie, neobišla ani túto báseň. Dejiny trávy nadobúdajú aj významy času života individuálneho človeka (lyrického subjektu) a času dejinného človeka (ľudstva), pričom plynutie času lyrickeho subjektu autor aj v tejto básni spája s plynutím času človeka v dejinách. Ak básnik hovorí o nenapísaných dejinách trávy, hovorí aj o nenapísaných ozajstných dejinách človeka, o dejinách z hľadiska človekovho prežívania udalostí. Už pred Jánom Stachom (*Dvojamenné čisté telo*, 1964, báseň *Šivanec*) a Jozefom Mihalkovičom (*Kam sa náhlite*, 1974) nastoľuje otázky zmyslu ľudského náhlenia (úsilia), ktoré sú vlastne otázkami na permanentne absentujúci humanistický zmysel ľudských dejín, uskutočňujúcich sa proti človeku („Musel len bežať, / predbiehať s penou v hrdle, / nik sa ho nespýtal: / „Prečo?“ „A „Kam?“ „). Básnik sa tu súčasne dopracúva k predstave poézie ako odhaľovania „skrytých súvislostí vecí“, v danom prípade neľútostného (neiluzívneho) poznávacieho prieniku do reality, ktorý sa uplatní už v *Nepokoji* a ešte vyhranenejšie v nasledujúcej zbierke *Milovanie v husej koži*.

Básnikovo poznanie je znepokojujúce. V dvoch dlhších skladbách s epickým rozmerom *Zvony na nedeľu* a *Poviedka s osou* (v druhom prípade ide naozaj o básnickú poviedku) je znepokojenie vyvolané evokáciou osudov obetí a správania vinníkov z čias vojnovnej minulosti. Obraz doby totiž Válek vytvára prostredníctvom zobrazenia fragmentov ľudských príbehov. V prvej básni evokuje príbeh zvedeného dievčaťa, jej premeny na ľahkú ženu až po jej samovraždu. Osobitne básnik nasvecuje falošnú morálku: rozpor medzi vonkajškovo manifestovanou náboženskosťou a mravne pochybným konaním (profesor náboženstva v úlohe zvodcu) ako metonymiu obdobia vojnovnej Slovenskej republiky a malomeštiacke odsudzovanie ženy miestnou societou. Obraz indiferentného plynutia fyzikálneho času, nezúčastneného na ľudskom, svojim chladom konotuje hodnotovú prázdnotu sveta, ktorý zdegradoval posvätné. Verš v nasledujúcej básni *Žmúračka* „Tak sme teda bez nebička. Hurá!“ potom čítame ako trpkou ironiou. V básni sa metódou montáže spája viac „hlasov“. „Hlas“ lyrickeho subjektu vyjadruje aj iróniu, úžas, hnev a účasť, ktoré zjednocuje znepokojenie.

⁶ Porov. BAGIN (1971): 53.

Básne *Kalendár, Zakázaná láska, Jeseň, Zima, Sentimentálne Vianoce* tvoria v rámci prvej časti zbierky *Rovnováha* cyklus spojený už časovým oblúkom roka. Básnik v nich do vyjadrenia ľúbostných partnerských vzťahov v priestore súčasnosti vnáša novú problémovosť: „zakázaná láska“, predajná láska, poloha drsnosti, ba hrubosti, krutosti, vražednosti, zvierackosti lyrického subjektu (s obrazmi surrealistickej brutálnosti) uplatňovaná popri (bukolickej) polohe nežnosti, ironicko-sarkastické demaskovanie nepravosti vianočnej felicitnosti a idylickosti vzťahov. Z farieb sa tu charakteristicky uplatňuje najmä čierna – v kontraste k bledej alebo bielej (až po oxymorické „čierny sneh“) a červená ako farba krvi.

V *Elementárnej básni*, ktorou sa otvára druhá časť zbierky *Modro pod očami*, básnik prezentuje predstavu rozpadu celistvého sveta, straty „pevnín“ (aj v partnerskom vzťahu, v láske), straty „zeme pod nohami“, predstavu škrtiaceho sveta a „nevyhnutnosti smrti“. V ďalších básňach neúprosná analytická pravdivosť nadobúda črtu étosu. V *Kamenných mužoch* kvitujeme básnikovu odvahu sebaironicky sa pozrieť na vlastnú generáciu, na jej pochybný mravný profil. Ku „kamenným mužom“ básnik zaraďuje aj seba, hoci Válek aj v tejto knihe je opakom statického básnika, je básnikom pohybu, nepokoja. V *Odstraňovaní sôch* zobrazenie odstránenia Stalinovej sochy súvisiace s odhalením tzv. kultu osobnosti vedie básnika k odhaleniu malej sochy v Stalinovi i v sebe. Vo *Veršoch* s trpkou iróniou píše o stratených básňach a o osude Ladislava Novomeského. Mravné demaskovanie súčasného a dejinného človeka, kruté poznanie, že zabíjanie sa nepácha mimo nás ani mimo lyrického subjektu, a je dokonca súčasťou nášho bežného života, prináša *Zabíjanie králikov*, kde má motív králika symbolickú platnosť. Vo *Válkových* básňach nachádzame nemilosrdné odhaľovanie pravého stavu vecí, pravdy o nás bez ohľadu na to, či nepriamo svedčí proti autorovi, s ktorým si v poézii lyrický subjekt chtiac-nechtiac spájame. Básnik sa spolieha na to, že v básni stačí analytické odhalenie, nepridáva k nemu dodatočný patetický apel.

V poslednej básni *Nepokoja v Bubnovaní na opačnú stranu* vstupný príbeh dievčaťa, do ktorého bol lyrický hrdina zaľúbený, príbeh, v ktorom sa vynárajú anticipačné motívy smrti a ktorý sa končí zabitím dievčaťa, vystriedajú sarkastické vyznania lásky vojakom, „vynálezcom beztretej smrti“, sarkastické kvázireklamné výzvy na zdokonaľovanie zabíjania a šírenie jeho „humánnych“, civilizovaných podôb, ktoré prechádzajú do vonkajškovo efektne aranžovaného obrazu a kritiky amerického kapitalizmu, ktorý si v autorovom videní svoju prosperitu a konzumný komfort zaručuje násilím, čím predstavuje ohrozenie človeka a sveta. Autor v zbierke odhaľuje negatíva oboch bipolárnych spoločenských systémov. Rétorické tézy o perspektívnosti komunizmu a krachu kapitalizmu zo záveru *Bubnovania na opačnú stranu*, ako aj *Skazy Titaniku* z ďalšej zbierky dejinný vývoj nepotvrdil.

Vo *Válkových* jednotlivých zbierkach a v jeho celej poézii sa uplatňuje restrinovaná intertextualita. Medzi jednotlivými zbierkami môžeme sledovať afirmatívne i kontroverzné nadväzovanie. Posledná báseň *Nepokoja* sa končí veršom „Človek je večný“, prvá báseň *Válkovej* štvrtej zbierky *Milovanie v husej koži* (1965) má názov *Óda na večnosť*, ale táto óda rovnako ako ďalšie tri ódy v knihe má antiódickej či paradoxneódickej charakter. Tento typ ódy Válek spája najmä s Andrejom Voznesenským a s polohami ironicko-sarkastickej ódickejosti v poézii beatnikov

(Allen Ginsberg je aj autorom *Ódy na neúspech*). Paradoxná ódickosť je súčasťou Válkovho paradoxného postihovania skutočnosti, ktoré je preňho charakteristické. V *Óde na večnosť* sa predstava ľudskej večnosti (nesmrteľnosti) vyrastajúcej z pracovno-tvorivého úsilia príkro konfrontuje s pominuteľnosťou, starnutím a osamieváním jednotlivca, ktorý „dal by večnosť za súcit, / za láskavé slovo, / za hocijakú tvár, / ktorú by videl“, predstava vzostupu s pádom „bez začiatku a bez konca“. Básnik tu vlastne prehodnocuje aj záver *Príťažlivosti* s vierou v ľudský vzostup. V tejto básni, ale aj v celej zbierke prevážil pohľad na ľudské bytie, ktorý sme zaregistrovali už v *Elementárnej básni z Nepokoja* – perspektívu večnosti vzostupu ale aj striedania pádu a vzostupu nahradila perspektíva večnosti pádu. Absolutizácia pádu znamenala priam metodické vyhranenie autorovej poézie.

Válkov vývoj vyústil v *Milovaní v husej koži* do knihy existencialistickej poézie (čiastočne je ňou aj *Nepokoj*). Básnik mal odvahu konfrontovať človeka tvárou tvár ničote, vyjadriť úžas a sklúčenosť z prázdnoty (absurdity) bytia, ktoré sa znásobujú úžasom a sklúčenosťou z človeka a sveta. Jeho verše sa stávajú fragmentmi „z absolútneho denníka“, privátnymi analytickými poznámkami s krutou optikou – o nič menej voči jednotlivcovi, ich pisateľovi ako voči svetu. V básni *Z absolútneho denníka I* sa lyrický subjekt obnažuje ako predávajúci sa, manipulovaný, podvodnícky. Človek Válkovi neznie hrdó, vznešene, ale úboho, je to človek, zisťujúci, že je – „nič“, z ktorého a po ktorom ostane iba „trochu kostí“, v reifikačnom metaforickom priemete ho autor vidí ako „starý dáždňik“. K obrazom degradácie človeka sa pripájajú negatívne obrazy básnika i jeho osudu. Všetky tieto obrazy sú poznamenané vedomím plynutia privátneho času, vyvolávajúcim prudkú dezilúziu. V *Milovaní v husej koži* je „čas básne“ v blízkosti smrti, predstava poézie sa spája so smrťou: „Začína sa to vtedy, / keď spozoruješ, ako sa v tebe pohol kostlivec...“. Ak na záložke prvého vydania zbierky *Nepokoj* Válek v rozhovore povedal, že poézia je „poznánie plus ilúzia“, v ďalšej knihe sa jeho postoj vyhraňuje: poéziu spája s neľútostne pravdivým poznaním človeka a jeho situácie. Jeho súčasťou je však aj priznanie sa k nepoznaniu, k „neviem“, ktoré sa objaví aj na exponovanom mieste zbierky – pred koncom záverečnej básne *Spev*. Nevedomosť však, ako presne poznamenáva A. Bagin, lyrický subjekt „neospravedľňuje, nezbavuje zodpovednosti: čo sa stalo, trvá, je to v nás, / nejakým spôsobom sme zúčastnení na potope sveta“ (BAGIN [1971]: 54).

Po svete s tradičným Bohom vo Válkovom videní nastupuje svet s „televíznym“, „tranzistorovým“, „elektrónkovým“ bohom, technizovaný svet, ktorý mechanizuje či automatizuje (dehumanizuje) aj samého človeka. Jeho plodom je hodnotovo vyprázdnený spotrebný jednotlivec. Keďže „vesmír je prázdny“, takýto človek sa nezdráha vraždiť. Detronizácia Boha znamená návrat človeka k zvieratú, ľudské dejiny zaznamenávajú spätný chod: „Blíži sa doba ľadová, / epocha sťahovania zvierat do ľudí...“ Prejavom zozvieráčenia človeka súvisiacim s jeho technizáciou venuje Válek v zbierke výraznú pozornosť, sleduje, ako sa človek vo svojich činoch, správani, vrátane intímnej sféry, brutalizuje. K slovu sa dostávajú zoomorfne a reifikačné premeny človeka i zoomorfná a reifikačná metafora. S nasadzovaním krutej optiky v rámci autorovej tvorby vrcholí estetika škaredého spojená s drastickosťou výrazu.

Básnikova dezilúzia zasahuje aj videnie partnerky a ľúbostného vzťahu, ktoré nahľadáva skepsa, predstavy zvecnenia, predajnosti, zvieracích prejavov. Paradoxnú

Ódu na lásku napĺňajú obrazy degradácie lásky. Príznačným sa stáva zúfalý existenciálne motivovaný výkrik: „Miluj ma. Miluj ma aj tak!“ (*Z absolútneho denníka II*). Kladným, hoci tiež nie neprotirečivým, pólom obrazu lásky, v zbierke v podstate výnimočným, je najmä jedna z najpôsobivejších Válkových a slovenských ľúbostných básní *Len tak*, zdanlivo jednoduchý, významovo bohatý moderný text, v ktorom sa samozrejmým civilným, nenápadným spôsobom otvára nedôverou sprevádzaná problematika ozajstnosti lásky a domova ako ľudskej blízkosti.

V tejto knihe „svet svojej poézie“, napísal F. Matejov, autor „riskantne vystavil viacerým dobovým tendenciám a sugesciám“, popri existencializme sú to „absurdné divadlo, inscenujúce stratu životného zmyslu, beatnická poézia protestného zhnutia zo súdobého sveta, pop-artovské citovanie odpadkov konzumnej civilizácie ako svedectva o miznúcom človeku, negatívne utópie ako rub dobového technického optimizmu a teórií o konvergencii oboch hemisfér politicky rozdeleného sveta“ (MATEJOV [1998]: 300). Prijatť možno aj Matejovovu charakteristiku zbierky ako „textovej expozície posthumálneho sveta a od 60. rokov diskutovaného „konca človeka“ (1998, s. 301), pravda, s posunom uvedeného dátumu – táto problematika sa napr. v španielskom literárnom kontexte nastolila už v medzivojnovom období v zbierke Vicenteho Aleixandreho *Osamotený svet* (vznikla v rokoch 1934 – 1936) s charakteristickou básňou *Nejestvuje človek* i v autorových básňach z neskorších kníh, na čo básnickou knihou *Kruhy pekla* (1976) nadviazal súčasný španielsky básnik Justo Jorge Padrón⁷. Tento kontext španielskej poézie ponúka aj možnosť iného chápania Válkovej zbierky, než priniesol tzv. „spor s básnikom“, ktorého hlavnými aktérmi boli M. Hamada a S. Šmatlák: obrazom radikálnej dehumanizácie sa paradoxne nastoľuje humanistické smerovanie poézie.

Poéma *Slovo* (1976), ktorá vyšla jedenásť rokov po *Milovaní v husej koži*, už predstavuje inú kapitolu autorovej tvorby. V skutočnosti väčšmi súvisela s Válkovou politickou činnosťou ako s jeho dovtedajšou básnickou tvorbou. S ľútosťou sledujeme, kam sa dostal básnik Válkovej intelektuálnej úrovne. Ak sme uňho aj predtým niekedy registrovali isté rozmery oficiálne presadzovaného, obraz sveta, ktorý jeho poézia prinášala, zvyčajne neprestával byť zložitý, protirečivý a znepokojujúci. V tejto skladbe však nachádzame splynutie so zjednodušeným videním sveta, ktoré je akýmsi odtlačkom dobovej oficiálnej komunistckej ideológie. Autor sa neusiluje dopátrať univerzálnej pravdy, poézia je mu slúžkou ideológie – „zabíja“ ňou sľubné rozbehy a v rámci jej optiky vytvára ideovo tendenčné a falzifikované obrazy skutočnosti (z častí skladby možno ako celok prijať iba prvú, prípadne aj druhú časť s dvojjediným motívom poézie a ženy). Poézia sa tu stotožňuje s propagandou, značnú časť knihy tvoria funkčné výchovné básnické texty na recitovanie pri slávnostných príležitostiach, napísané v intenciách dobových oficiálnych požiadaviek. V kontexte vývinu slovenskej poézie druhej polovice 20. storočia ide o revitalizáciu socialistickorealistickeho básnického schematizmu z prvej polovice 50. rokov.

Zretel'ným vkladom do poézie sú však Válkove cykly intímnej lyriky *Z vody* (1977) a *Obrazáreň* (1980), ktorých význam prekryl márný dobový „hluk“ okolo *Slova*. V prvom cykle autor čiastočne využíva kompozíciu sonetového venca (z pos-

⁷ Porov. ZAMBOR (1997): 168 – 169, 177.

ledných veršov prvých štrnástich básní je vytvorená pätnásta, charakter sonetu však okrem nej má iba báseň *VI*, básne *I* a *II* sú experimentálne formy vychádzajúce zo sonetu). Cyklom *Z vody* sa básnik vracia k monotematickosti poézie prvého obdobia, hoci to neznamená, že v básňach nevyužíva princíp skladobnej diskontinuitnosti a polyfónnosti. Snímanie témy ženy a lásky je v cykle ovplyvnené vedomím plynutia básnikovho privátneho času („Zástavy leta sú už zvesené. Vták ešte spieva. Ale celkom ináč. / Čas ľahkú ruku kladie na vypínač, / zažína ťažké lustre jesene“). Pre novú polohu Válkovej ľúbostnej lyriky, ktorá neprestáva byť protirečivá, je symptomatický verš: „Nad твоjím srdcom biela zástava“. Plynúci privátny čas, skúsenosť a poznanie diktujú istý nadhľad, prijatie ženy v jej protirečivosti, aj istú melancholickú vyrovnanosť so stratami, hoci básnik dáva zaznieť rozličným pohľadom – „hlasom“ lyrického subjektu. Napriek frekventovaným spochybnujúcim paradoxným výrokom o žene a láske sa lyrický subjekt sám povzbudzuje k viere v ženu a k jej chápanému prijatiu takej, aká je, ba v jednej básni v nej vidí zdroj svojho počlovečenia („Ak stratí ťa, bude ktovie čím. / A nebo miesi mračná popolavé. / Ak bude tvoj, bude človečí. // Ak nájde ťa jak zrkadielko v tráve“). V cykle sa zjavuje skvelá poloha fascinácie sugestívnou ženou, obraz osudového stretnutia (*IX*). Podľa J. Števéčka Válek vo svojej ľúbostnej lyrike od adoratívnosti cez fázu „pochopenia a neodpustenia“, deštruktívnosti, otrasnosti, démonickosti (*Milovanie v husej koži*) došiel v cykle *Z vody* k ich zvládnutiu, k zmiereniu, k „odpusteniu cez pochopenie“ (ŠTEVČEK [1977]: 185 – 191). Videnie individuálneho ľudského bytia aj tu vie byť neprikrášľujúco neľútostné, ale predsa len väčšmi zohľadňuje hodnoty života ako v *Milovaní v husej koži*; Válkovu nekonvenčnú optiku charakterizujú verše: „Ešte je toho nadostač, / čo zostalo a zahrdzavie“.

S cyklom *Z vody* súvisí cyklus deviatich sonetov *Obrazáreň*, z ktorých prvý a siedmy sú tzv. opačné (s počtom veršov v strofách 3, 3, 4, 4). K dojmu koncízности prispieva striedanie kratšieho 8 a 9 slabičného verša (s výnimkou sonetu 8 s alternáciou 11 a 10 slabičného verša). Autor tu s náznakmi stredovekej historickej štylizácie, ktorými sa vracia k svojim začiatkom, rozohráva motív ženy a lásky a v menšej miere i básnika a básne. Cyklus možno čítať ako fragmentárne predstavený vnútorne dramatický príbeh jedného ľúbostného vzťahu. Od vehementnej obrany ženy a očarenia ňou sa básnik dostáva k dezilúzii. Záverečný sonet autor štylizuje ako zhrnújúcu intímnu a básnickú sebacharakteristiku – má pečať subjektívneho pohľadu. V cykloch *Z vody* a *Obrazáreň* básnik dosahuje polohy účinnej melodicnosti, ktoré sú niekedy podporené aj piesňovými či hudobnými motívmi.

Organickou súčasťou Válkovej básnickej tvorby je jeho poézia pre deti. S iniciátorskou modernizáciou prekonávajúcou tradičný model detskej poézie sa spájajú najmä jeho zbierky *Veľká cestovná horúčka pre malých cestovateľov* (1964) a *Do Tramtárie* (1970; okrem nich mu vyšli knižky: *Kúzla pod stolom*, 1959; *Pozrime sa do prírody, kto osoží a kto škodí*, 1960; *Kde žijú vtáčky*, 1961). Charakterizuje ich spojitosť s autorovou poéziou pre dospelých, to, že ich autor je súčasne „konštruktér hry“ aj jej „účastník“, vstup moderných civilistických tém, civilnosť, spontaneita, pestrá nápaditosť, fantazijnosť, humor, netradičné veršové tvarovanie⁸.

⁸ Porov. ŠMATLÁK (1975).

Impulzom pre premenu slovenskej poézie pre deti bol Váلكov iniciátorský preklad detských básní Juliana Tuwima.

Válek je aj popredným prekladateľom poézie v povojnovom období.

Zameriaval sa na priekopnícke a podnetné zjavy básnickej tvorby druhej polovice 20. storočia, najmä na predstaviteľov dvoch pólov ruskej poézie 60. rokov, na „hlučnejšieho“ Andreja Voznesenského a „tichšieho“ Gennadija Ajgiho i na amerického beatníka Gregoryho Corsa, a na reprezentantov moderny – na Rainera Maria Rilkeho a na Paula Verlaina. Takmer súborné vydanie jeho prekladov (*Preklady*, 1977) prináša ruskú, americkú, nemeckú, francúzsku, grécku a poľskú poéziu. Pre Váلكovu modernizujúcu prekladovú metódu je príznačná umelecká suverenita prekladovej básne, jej kontakt s progresívnym vývinovým trendom poézie, spätosť prekladu s prekladateľovou pôvodnou tvorbou, modifikačné prvky, inovačná práca so zložkami zvukovej štruktúry textu rozohrávajúca významové vzťahy a s obraznosťou⁹.

Váلكa ako esejistu a kultúrno-politického publicistu predstavuje knižný výber *O literatúre a kultúre* (1979). Z literárneho hľadiska cenné príspevky prináša najmä prvá časť (zahŕňajúca autorove práce z rokov 1959 – 1968), v druhej časti (s prácami z rokov 1969 – 1978) sa autor prezentuje ako normalizačný presadzovateľ marxisticko-leninského konceptu kultúrnej politiky a ideológiou nepoznačené texty sú v nej zriedkavé (hodné pozornosti sú najmä reflexie o poézii pre deti a o básnickom preklade).

Väčšina Váلكovej básnickej tvorby patrí k základným a stále živým hodnotám slovenskej poézie 20. storočia. Jeho pôvodné básne (vrátane poézie pre deti) i preklady pôsobili podnetne aj na literárny vývin a neprestávajú byť inšpiratívne.

Literatúra

- ANDRAŠČÍK, F. (1966): „Lesk a bieda poézie“, *Slovenské pohľady*, 82 (1966), 4, s. 21–24.
 BAGIN, A. (1971): „Miroslav Válek dnes“, in *Priestory textu*, Smena, Bratislava, s. 43–58.
 BŽOCH, J. (1970): „Miroslav Válek: Dotyky“, in *Kontakty. Výber statí o literatúre*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 312–315.
 ČERVENKA, M. (1966): „Spor s básnikom“, *Literární noviny*, 15 (1966), 12, s. 5.
 GÁFRIK, M. (1960): „Dotyky poézie“, *Mladá tvorba*, 5 (1960), 3, s. 114–116.
 HAMADA, M. (1966): „Významový rozbor poézie Miroslava Váلكa“, „Zvon ľudského nepokoja“, in *V hľadani významu a tvaru*, Smena, Bratislava, s. 55–80, 228–235.
 HAMADA, M. (1969): „Spor s básnikom“, „Pokračovanie sporu“ en *Básnická transcendencia. Literárnokritické eseje*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 38–56.
 HAMADA, M. (1994): „Báseň ako dianie zmyslu. M. Válek: Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať“, in *Sizyfovský údel*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 113–122.
 NOGE, J. (1968): „Dobrá poézia. Príťažlivá poézia. Spomienka na budúcnosť. Z epochy sťahovania zvierat do ľudí“, in *Literatúra v pohybe*, Smena, Bratislava, s. 309–344.
 TURČÁNY, V. (1963): „Súčasná slovenská poézia v českom zrkadle“, *Slovenská literatúra*, X, 1, s. 65–77.

⁹ ZAMBOR (2000): 25 – 37; (2001): 10.

- MATEJOV, F. (1998): „Dotyky..., Príťažlivosť..., Nepokoj..., Milovanie v husej koži...“, *Slovenská literatúra*, XLV, 4, s. 286–287, 290–292, 297–302.
- MAŤOVČÍK, G. (1988): *Miroslav Válek v personálnej typodokumentácii*, Matica slovenská, Martin.
- MIKULA, V. (2001): „Rovina. Interpretácia druhej časti zbierky Miroslava Válka Dotyky“, *Studia Academica Slovaca*, 30, ed. J. Mlacek, STIMUL, Bratislava, s. 441–453.
- ŠMATLÁK, S. (1971): *Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka*, Smena, Bratislava.
- ŠMATLÁK, S. (1975): „Aby bol svet jasný... (Nad detskou poéziou Miroslava Válka)“, in VÁLEK, M., *Panpulóni*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 81–95.
- ŠTEVČEK, J. (1977): „Nad ľúbostnou poéziou Miroslava Válka“, in *Skice*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 185–191.
- VALCEROVÁ, A. (2000): „Pramene Váلكovej obraznosti (Dotyky, Príťažlivosť, Nepokoj, Milovanie v husej koži)“, in *Text ako inšpirácia*, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov, s. 51–59.
- ZAJAC, P. (1981): „Sonet zo žánrového hľadiska (Miroslav Válek: Myší sonet)“, in *Jazyk a literatúra. Interpretácie lyrických, epických a dramatických textov*, KPÚ, Bratislava, s. 89–99.
- ZAMBOR, J. (1997): „Zničenie alebo láska. Vízia pekla súčasného ľudského bytia“, in *Báseň a ticho*, NLC – DSL, Bratislava, s. 162–182.
- ZAMBOR, J. (2000): „Dve sondy do prekladov Miroslava Válka“, in *Preklad ako umenie*, Univerzita Komenského, Bratislava, s. 25–37.
- ZAMBOR, J. (2001): „Nite. Interpretácia prvej časti zbierky Miroslava Válka Dotyky“, *Studia Academica Slovaca*, 30, ed. J. Mlacek, STIMUL, Bratislava, s. 426–440.
- ZAMBOR, J. (2001): „Váلكove preklady ostávajú“, *Kultúrny život*, 2 (2001), 49, s. 11.
- ZAMBOR, J. (2002): „Interpretácia básne Miroslava Válka Zvony na nedeľu“, *Studia Academica Slovaca*, 31, ed. J. Mlacek, STIMUL, Bratislava, s. 249–262.