

# K osudom a najmä k prínosom Trnavskej skupiny – konkretistov<sup>1</sup>

Andrea BOKNÍKOVÁ  
Univerzita Komenského v Bratislave  
andrea.boknikova@gmail.com

Recibido: Septiembre de 2009

Aceptado: Febrero de 2010

## Resumé

Štúdia najskôr poskytuje vecné informácie o histórii Trnavskej skupiny – konkretistov, s ktorou sú späté básnické zbierky z rokov 1956 - 1973. Vymenúva znaky skupinovej poetiky, ktorá je taká sugestívna, že inšpirovala všetky nasledujúce generácie v slovenskej poézii. Interpretáčna časť štúdie je zameraná na neoavantgardné experimenty v rozprávaní príbehov, hoci v súvislosti so skupinou sa častejšie spomínali pojmy metafora, obraznosť, rým. Do slovenskej básnickej epiky prispeli obraznou až ornamentálnou uvádzacou vetou a obrazným dialógom s fantazijnými či bizarnými replikami. Do poézie implantovali napr. postupy prozaika slovenského naturizmu – Mila Urbana (z dvadsiatych rokov 20. storočia). Ich tvorba sa dotýka aj inonárodných kontextov – F. G. Lorcu, T. Rózewicza, I. Ritsosa, E. L. Mastersa, R. Jeffersa, V. Holana.

**Kľúčové slová:** básnická skupina ako fakt literárneho života, fantazijná obraznosť, experimenty v rozprávaní príbehov

## Resumen

*Vicisitudes y –sobre todo– aportaciones del Grupo de Trnava (concretistas).*

El artículo ofrece en primer lugar información factual sobre la historia del Grupo de Trnava –concretistas–, al que están vinculados libros de poemas de los años 1956 - 1973. Enumera los rasgos de la poética del grupo, tan sugestiva que inspiró a todas las generaciones posteriores de la poesía eslovaca. La parte interpretativa del artículo está orientada a los experimentos neovanguardistas en la narración de historias, aunque en relación con el grupo se mencionan más frecuentemente los conceptos de metáfora, imaginaria y rima. Su contribución a la poesía épica eslovaca fue la oración introductoria metafórica, incluso ornamental, y el diálogo metafórico con réplicas fantásticas o chocantes. En poesía implantaron por ejemplo los procedimientos de Milo Urban, narrador del naturismo eslovaco de los años veinte del siglo XX, y su obra está también conectada con contextos extranjeros: F. G. Lorca, T. Rózewicz, I. Ritsos, E. L. Masters, R. Jeffers, V. Holan.

**Palabras clave:** el grupo poético como hecho de la vida literaria, imaginaria fantástica, experimentos en la narración de historias

## Abstract

*Vicissitudes and –Mainly– Contributions of the Trnavian Group (Concretists).*

The paper first conveys factual information on the history of the Trnavian group – concretists, and their books of poetry published in years 1956 - 1973. The author further reconstructs signs of the group's poetics, which was so compelling and suggestive that it inspired all following generations of Slovak poets. The interpretative part of the study focuses on neo avant-garde experiments with narrative techniques, although in connection with this poetry group were more often discussed terms like metaphor, figurativeness and rhyme. They

---

<sup>1</sup> Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1 / 0319 / 08 Interpretácia a poetika poézie.

contributed to Slovak narration in poetry by using figurative and even ornamental introductory sentences and figurative dialogues with fantastic or bizarre replies. Among other things, they also implemented into poetry the techniques used in prose by Milo Urban, writer belonging to Slovak naturism in the 1920s. Their works are connected with foreign literary contexts – e.g. F. G. Lorca, T. Różewicz, I. Ritsos, E. L. Masters, R. Jeffers, V. Holan.

**Key words:** poetry group as a fact of literary life, fantastic imagery, experiments in narration of stories

**SUMARIO:** 1. Hovoriť viac o prínosoch, než o osudoch; 2. Novátorstvo v zobrazení príbehov; 3. Literatúra

## 1. Hovoriť viac o prínosoch, než o osudoch

Fenomén Trnavská skupina – konkretisti znamená pre slovenskú poéziu podnes sugestívny inšpiračný zdroj. Jej členovia vytvorili osobitú poetiku, natoľko pôsobivú, že stopy po nej možno nájsť v rukopisoch mnohých básnikov a poetiek, ktorí prišli po nich. Výrazne zmenili básnickú reč a s ňou hĺbkové vrstvy štruktúry textu, a tak predstavujú prítlačivý interpretačný objekt pre literárnu vedu.

V druhej polovici 20. storočia vôľu zakladať umelecké zoskupenia narušili viaceré tlaky – otras civilizácie z dvoch svetových vojen, postupný krach ilúzií o dokonalej spoločnosti (ktoré však boli oživované cez zjemnené, no o to zákernejšie podoby), a na Slovensku ešte aj to, že skupina vo všeobecnosti bola pokladaná za niečo protisocialistické – izolujúce sa od väčšiny, a preto bola politicky kontrolovaná. Pôvodná Trnavská skupina, neskôr rozšírená o horizont konkretistov, je i v tej súvislosti fenoménom vnútorne rozporným. Stojí na hrane medzi neoavantgardnou tendenciou zoskupovať sa v úsilí o spoločný cieľ, a postavantgardnou rezignáciou na možnosť realizovať nadindividuálne projekty v umení. Priúzky program, rýchly rozpad, príliš odlišné názory a spory jej členov – tieto argumenty viedli dokonca k spochybňovaniu toho, či vôbec ide o skupinu. Čas však overil, že produktívny je práve model tvorby, ktorý vytvorili vo svojich začiatkoch a na ktorom má značný podiel spoločné skupinové východisko.

Pri reflexii tejto básnickej skupiny sa núka konštatovanie: dôležitá je tvorba, ktorú piati básnici a jediná poetka zanechali. Nie je nutné, aby v popredí stáli všetky možné udalosti z literárneho života (navyše samými autormi či „svedkami“ protirečivo interpretované), ani kuriozity späté s jednotlivými osobami. Bolo by to lákavé, veď osudy skupiny a jej predstaviteľov sú v tomto prípade skutočne zaujímavé, akoby platilo úslovie: čo život, to román. Napriek tomu by vedľajšie okolnosti mali iba poslúžiť na objasnenie prínosov v poézii. Práve tie pomôžu zodpovedať otázku, prečo si k nim nachádzajú cestu stále noví a noví čitatelia. Neraz sú im dokonca bližší, než verše, napísané ich rovesníkmi. Možno je to tak aj preto, že prenikli do hĺbky človeka – súčasníka s jeho komplikovanou psychikou a so zamotanými medziľudskými vzťahmi, vrátane takých, ktoré vôbec nie sú idylické. V slovenskej poézii predstavujú skĺbenie uvoľnenej obrazotvornosti a prísnej disciplíny. V ich básni fun-

guje určitý poriadok, i keď stojí na sugescii a nedá sa vysvetliť každé miesto v nej. Fantazijnosť, princíp odchýlky – anomálnosti sú korigované, niekedy až spútavané metodikou písania.

### 1.1. Dve modifikácie skupiny

Najskôr sa predsa len dotkneme okolností, dôležitých z hľadiska literárneho života: dvojitý názov skupiny nabáda k otázke, ako to s jej zrodom a s „registrom členov“ bolo. Pôvodná Trnavská skupina vznikla na jeseň v roku 1957 (no pri výklade svojej predstavy poézie jej autori siahali k Ondrušovým básňam uverejňovaným už o rok skôr<sup>2</sup>. Tvorili ju štyria básnici: Ján Ondruš (1932 - 2000), Ján Stacho (1936 - 1995), Jozef Mihalkovič (1935) a Ľubomír Feldek (1936). (Podľa Feldeka boli piati, spolu s prozaikom Rudolfom Slobodom, toho však možno pokladať asi viac za príbuzného autora, než za príslušníka skupiny). Nazvali ju podľa toho, že život prvých troch sa spájal s mestom Trnava, štvrtý pochádzal zo Žiliny. Potvrdením jej existencie sa stalo skupinové číslo časopisu *Mladá tvorba*, ktoré vyšlo v apríli roku 1958 (ide o č. 4), avšak deformované, „oklieštené“ cenzúrou. Manifest skupiny bol zakázaný a ani sa nezachoval. Trnavská skupina je teda faktom literárneho života. Patrí do kompetencií literárnej histórie a literárnej historiografie ako kultúrny fenomén. Presadzovala sa v troch oblastiach: sú nimi poézia, umelecký preklad a tvorba pre deti. Všetky sa navzájom obohacovali, „nabíjali“ inšpiráciami.

Pojem „konkretisti“ už zahŕňa širšiu a navyše premenlivú zostavu básnikov. Nedotýka sa literárneho života, ale priamo textov, najmä básní. Vytvoril sa dodatočne, až začiatkom šesťdesiatych rokov. Je to termín vymyslený literárnou kritikou, hoci napokon ho akceptovali i členovia skupiny. Viazu sa naň ďalšie mená, okrem štvorice pôvodnej Trnavskej skupiny je to Ján Šimonovič a s určitými výhradami Lýdia Vadkertiová. V kritických článkoch či v spomienkach autorov sa objavujú ešte aj iné, rôzne verzie zostáv toho, kto sa medzi konkretistami uvádza, keďže ide o dosah poetiky rozvinutej v ohnisku skupiny, a ten je silný. Pojem tak vychádza už z určitej sformovanej podoby tvorby, vznikol a posteriori. Ujímal sa mimovoľne – v roku 1961 sa objavili v článkoch kritikov Milana Hamadu (HAMADA 1961) a Michala Gáfrika (GÁFRIK 1961) pomenovania „konkrétne, resp. zmyslová poézia“ a od polovice šesťdesiatych rokov sa operuje s označením „konkretisti“ prisúdeným buď členstvu v skupine, alebo príslušenstvu k poetickej tendencii.

J. Šimonovič sa ku skupine pripájal tiež od roku 1961 – v článku na obranu spriazneného Mikuláša Kováča spolu s J. Mihalkovičom (MIHALKOVIČ 1961), recenziou na Stachov debut o rok neskôr (ŠIMONOVIČ 1961) Keby sme ho spomínali v súvislosti s Trnavskou skupinou, nebolo by to presné. Nezúčastnil sa totiž vystúpenia v *Mladej tvorbe*. Začlenil sa však do horizontu konkretistov. Jeho členstvo v skupine je nepochybné, ale skôr v jej druhej modifikácii. Veď Ľ. Feldek práve zo Šimonovičových veršov uviedol príklad, na ktorom demonštroval celý princíp metafory (FELDEK 1962: 8) a sám Šimonovič sa stal vykladačom poetiky, dokonca systematickejšim než ostatní. L. Vadkertiová sa zas koncipovania programu a

<sup>2</sup> Ide o nasledujúce Ondrušove verše: Báseň z dvoch rúk, Tisíc myšlienok, Okolo matky, Dospelí, publikované v roku 1956 v časopise *Mladá tvorba*, 1, č. 2. Hlásil sa k nim napríklad Mihalkovič vo vystúpení, publikovanom ako Poézia v zrkadle diskusie (1962).

diskusii nezúčastnila. Debutom sa k nim primkla v roku 1966, až vo fáze, keď básnici začali v článkoch už rekapitulovať svoje úsilia. Do problematiky domova vniesla ženský svet s jeho okruhom činnosti, vnímaním a myslením. Zvýraznila, do tvrdej polohy vystupňovala experimentálny charakter poézie napojenej na základ tradícií, a zároveň ju zmäčkčila naliehavým tónom spovede.

V čase prípravy skupinového čísla prišla do redakcie poviedka Rudolfa Slobodu, a tak Mihalkovič s Feldekom zašli za ním (FELDEK 2007: 66 - 68). Viedla ich k tomu možnosť posilniť prezentáciu začínajúcich autorov, z čoho bol R. Sloboda potešený (podľa ústneho svedectva J. Mihalkoviča). V tom čase sa okrem písania venoval aj maľovaniu, inšpiroval ho avantgardný smer, nazývaný tachizmus. Sloboda chcel k vystúpeniu básnikov prispieť poviedkou Do tohto domu sa vchádzalo širokou bránou, no cenzori ju vyradili. Napokon bola publikovaná neskôr, v čísle 6 - 7 z toho istého roku. Ide o pohľad do duše študenta kňazského seminára, ktorý pochybuje o viere. V mysterióznej atmosfére seminárneho domu so záhradou dochádza k rozhodnutiu, že sa vráti k matke. S tvorbou skupiny korešponduje poetická evokácia živlov prírody, prestrih do detstva hrdinu Michala s detským výpočtom základných hodnôt života, snové radenie odsekov či viet, ako aj záverečný pocit šľastia, ktorý mu prináša domov, i keď neúplný po smrti otca.

Program skupiny ostal roztrúsený v diskusných vystúpeniach a v recenziách. Napriek tomu sa prejavili ako schopní teoretici, lebo dokázali svoj spôsob písania komentovať tak, že predbiehali kritiku, keďže tá až na ich podnety, neraz v polemike s nimi, formulovala kľúčové zistenia o stave poézie (je to i názor R. Slobodu, ktorý reprodukuje Vincent Šikula, prozaik rovnako spriaznený so skupinou, ŠIKULA 112 - 113). Za všetky programové predsavzatia a rekapitulačné hodnotenia uvediem aspoň tie, ktoré sa dotýkajú Jeana Arthura Rimbauda a Federica Garcíu Lorcu. Okrem českého poetizmu pre nich predstavovali azda najdôležitejšie orientačné body v inonárodných kontextoch.

Často citované (literárnu vedou, ale aj autormi) je vyjadrenie Ondruša o obraznosti: „Moderná poézia je dávno, už od Rimbauda predovšetkým schopnosťou dobývať svet imagináciou“ (ONDRUŠ 1958). Šimonovič ozrejmil pomer podnetov nasledovne: „ak sa mne napríklad vytýkalo, že v mojich veršoch sú rimbaudovské inšpirácie, bol to asi omyl. Skôr som sa učil u Lorcu“ (ŠIMONOVÍČ 1964). Stachove predstavy v oblasti ľúbostnej poézii najlepšie splňal práve Lorca. Tento básnik bol pre neho dôkazom toho, že zrak na vytvorenie pôsobivej metafory nestačí, zásadné je prepájanie podnetov pre rôzne zmysly – synestézia (STACHO 1966). K Lorcovi sa vyslovil i Ondruš pri obhajobe motívov smrti, noža, ktoré netreba brať prvoplánovo, naivne ako znak násilia, , ale symbolicky, ako prostriedok humánneho posolstva (z listu bratovi napísaného 22. 6. 1975<sup>3</sup>).

Šimonovič sa najskôr oboznámil s Lorcovými esejami, a tie ho viedli k tomu, aby si prečítal jeho verše. Ešte aj v recenzii na Stachovu druhú zbierku *Dvojramenné čisté telo* badať, že si osvojil lorcovskú priestorovú predstavu metafory, ktorá má mať formu, pripomínajúcu „jadro, roztvárajúce sa ako kvet“, a akčný rádius, čiže

<sup>3</sup> Citáty z korešpondencie, ktorá mi bola poskytnutá z rodinného archívu, som ako editorka uviedla v antológii *Trnavská skupina – konkretisti* (2006), možno ju v nej nájsť ako pasáž s titulkom Ján Ondruš bratovi Milošovi Ondrusovi. 22. 6. 1975, s. 392 - 393.

voľný priestor okolo seba, akési „svetlo“, ktoré dovoľuje jadro-kvet rozpoznať a vnímať jeho atmosféru. Všima si, že v porovnaní s prvotinou je v nej „rozvetvenejší rádius metaforických spojok medzi slovami, či vlastne ich metaforickými súvislosťami, uvedenými textom“ (ŠIMONOVIČ 1965). Stacho spolu so Šimonovičom tvoria lorcovské krídlo skupiny, pričom vo vlastnej tvorbe „je mu typologicky najbližší“ prvý z nich (porov. ZAMBOR 2006: 256<sup>4</sup>). Na obľúbenom autorovi si cenili koncepciu básnika ako suverénneho vládcu nad básnickým svetom, či prelomy drastických záberov do jemnej lyrickej impresie (porov. ŠIMONOVIČ 1969: 123 - 124). Ak Rimbaud je inšpirujúcou doménou pre všetky iniciatívy novátorov v slovenskej poézii – pre nadrealistov, pre Osamelých bežcov a aj pre iných, najmä spomínaní dvaja konkretisti vytvorili mnohostranný vzťah k španielskej kultúre a predovšetkým podnetmi z Lorcu obohatili obraznosť i zvukovú stránku verša.

História skupiny je plná paradoxov. Z jediného spoločného vystúpenia v *Mladej tvorbe* (1958, č. 4) vyšlo len torzo. Pod konkretistov sa zahŕňali neraz autori, ktorí so zacielením skupiny nemali nič spoločné. Pridajme ešte tretí paradox: najviac statí o konkretistoch vyšlo koncom desaťročia (osobitne v roku 1969), keď už skupina ako fakt literárneho života neexistovala a aj individuálne štýly jej členov sa od seba vzdialili; state sa vyskytovali od roku 1964 a napísali ich kritici Viliam Marčok, Michal Bartko, Albín Bagin, Ján Štrasser, ale aj básnici Štefan Moravčík a Ivan Štrpka. Dá sa na to pozrieť aj z druhej strany. O tvorbe konkretistov sa totiž nepísalo iba v literárnokritických článkoch (*neskorších* vzhľadom na vznik skupiny), veľmi *skoro* poskytla inšpiráciu aj vedeckým metódam, i keď tie zámerne upúšťali od ohľadu na skupinový fenomén a od osôb autorov, sústredili sa na vybrané texty. Hneď od konca šesťdesiatych rokov podnecovala záujem exaktne orientovanej literárnej vedy na Slovensku, ktorá práve na príkladoch ich veršov rozvinula umenie interpretácie jedinej básne. Stačí spomenúť projekt Sedem interpretácií básne Jána Stacha Obrad s plameňom (1969 - 1970), interpretácie básne Ondruša – Studňa (WINCZER 1968) či Vadkertiovej básne Veľké sťahovanie (MIKO 1969), ba i prvé štruktúrne analýzy verša (VÁLKOVÁ 1965, SABOL 1970).

Básnici sa stretávali sa veľmi krátko, v roku 1958 najmä v kaviarni Štefánka, čo spolu s fragmentárnosťou programu vedie k tomu, že ich môžeme pokladať za situáciu, nie programovú skupinu (podľa členenia Michala Głowińskiego, GŁOWIŃSKI 1965). Perióda jej existencie najpriamejšie zasahuje roky 1956 - 1973. Možno ju rozčleniť na vlastnú fázu skupiny (1956 - 1964), pričom v roku 1956 ide o predfázu (lebo vyšli verše Ondrušove verše, obsahujúce novú poetiku, na ktoré sa neskôr odvolávali) a fázu rekapitulácie (1964 - 1973). V prvej stanovili svoje východiská a najzreteľnejšie na seba nadväzovali. V tej ďalšej, rekapitulačnej sa už obzerali späť a hodnotili, čo sa im podarilo presadiť. Mnohé údaje a ciele však

<sup>4</sup> Vzťahom medzi poetikou konkretistov a F. G. Lorcu sa zaoberá Ján Zambor, uplatňujúc skúsenosť z vlastnej prekladateľskej praxe tohto autora. Venoval sa detailom v preloženej poézii, tomu, ako básnikov „metaforický senzualizmus“ a „iné poetologické kvality“ inšpirovali Šimonoviča, Stacha, ale aj Dezidera Bangu, autora veršov s rómskou tematikou (ZAMBOR 2005: 24). Zdôraznil povedzme zosilňovanie lyricnosti na úkor epickosti smerom od Lorcu k jeho slovenským prekladom, prekladateľskú metódu členov skupiny nazýva modifikačnou, keďže do nej výrazne vstupuje ich tvorivosť a ambícia k posunom oproti originálu (ZAMBOR 2000: 192). Stacho preložil Lorcovu básneň Úsvit hneď od skupinového čísla *Mladej tvorby*, výsledkom Šimonovičových snáh sú preklady - knižné publikácie *Raz do vyhne vošla luna* (1969) a *Tak som ťa videl* (1975).

boli autormi prezradené ešte neskôr, až vo fáze retrospektívy po roku 1973, keď už nielen skupina neexistovala, ale pominulo aj jej bezprostredné pôsobenie<sup>5</sup>.

Štvorici básnikov z pôvodnej zostavy Trnavskej skupiny (Ondruš, Feldek, Stacho, Mihalkovič) nemožno uprieť prvenstvo v presadzovaní estetických hodnôt, v osviežení tvarových zložiek poézie, v novej podobe vecnej emotívnosti. Ich impulzy potom plynule prešli do verzií tvorby, ktoré až potom rozvíjali aj ďalší autori, zahŕňaní už pod konkretistov (Šimonovič a Vadkertiová), vrátane všetkých troch oblastí pôsobenia, najmä poézie a prekladu. Dvojité názvy vystihuje, že ide o dve modifikácie tej istej skupiny. Ani jedna totiž nie je podskupinou druhej. Veď konkretisti nie sú tí, ktorí vydali skupinové číslo časopisu, preto nemôžu do seba zahrnúť fenomén Trnavskej skupiny, hoci sú početnejší, keďže ona je spätá najmä s týmto časopiseckým vystúpením.

Nápadný je kontrast medzi krátkou existenciou skupiny, a jej výrazným a dlhodobým pôsobením na neskoršiu slovenskú poéziu. Už medzi ich spolupútnikmi a bezprostrednými nasledovníkmi v šesťdesiatych rokoch sa našlo veľa napodobňovateľov. Epigónstvo v tomto prípade možno pokladať za pozitívne, je dôsledkom nadbytku hodnôt. Do dnešných čias sa objavujú autori, debutanti, na ktorých textoch badať stopy po inšpirácii či prosto po čítaní ich poézie. Skupina fungovala a prakticky stále pôsobí ako ohnisko vyžarovania inšpirácií.

## 1.2. K prínosom

Koncretisti prepjoli neoavantgardné novátorstvo s príklonom k hĺbkovým vrstvám folklóru a k tradíciám básnických foriem a postupov. Vo folklóre našli nadreálnosť, farebnosť a mozaiku detailov, čo demonštrovali na nápeve Trenčianska kasáreň (MIHALKOVIČ – ŠIMONOVIČ 1961). Inovovali napríklad sonet a poetizmy sa u nich ocitli v nekonvenčných, bizarných súvislostiach. Tak je to najmä v Stachovej tvorbe, kde sa poetický výraz „perut“ (označenie pre krídlo vtáka) objavuje skrížený s okazionalizmom<sup>6</sup>, v slove „sperutel“. Vytvorili novú podobu exkluzivity básnického jazyka, lebo ako špecifické výrazy poézie u nich fungujú zastarávajúce slová a formulky, ktoré už dnes pôsobia archaicky, zvláštne, poeticky. Najviac historizmov, čiže pomenovaní už neexistujúcich objektov je u Mihalkoviča, čo vyplýva z kronikárskeho rázu jeho druhej zbierky („rumpličky“ ako nástroj na pranie). Aj Vadkertiová dáva poézii patinu starobylej reči, no viac archaizmami, ktoré majú ekvivalenty v modernejších výrazoch: „pernaté večery“ nás prenášajú do predstáv operencov – vtáctva, ale prívlastok „pernatý“ súvisí aj s perami, a tak podporuje asociáciu bozkov o vo večernej atmosfére. Osobité sú vrstvy knižnej lexiky („hvozd“, Stacho, „tanút“, Mihalkovič), a na druhej strane nárečových expresív („ždibec“, „lískot“, Stacho, „břst“, „combáľat“, Mihalkovič). Nestoja u nich v protiklade. Z oboch sú slová vyberané pre intenzívny zvuk a pre

<sup>5</sup> Argumentáciu troch fáz určujúcich pre obraz skupiny vyložila autorka tejto štúdie v antológii *Trnavská skupina – konkretisti* (2006), v pasážach *Kalendárium Trnavskej skupiny – konkretistov, Komentáre a vysvetlivky*, Edičná poznámka, ako aj doslove.

<sup>6</sup> Okazionalizmy sú príležitostné slová, vytvorené špeciálne pre poéziu, a to nekonvenčnou slovo tvorbou zo známeho koreňa. Ich špecifiká v slovenčine prebádala Klára Buzássyová (pozri napr. BUZÁSSYOVÁ 1979). Citované slová pochádzajú z básni J. Mihalkoviča *Ornament*, Zimoviská, J. Stacho: *Kruh, Pieseň z kvitnúceho maku*, Vadkertiová: *Sen so synom syn zo sna a ich slovníkové záznamy* sú evidované v *Komentároch a vysvetlivkách antológie skupiny*.

ozvláštnenie reči, ktorá má hovoriť nevšedne aj o všednom prostredí, alebo celkovo upozorňovať na seba, byť nápadnou (a príznakovou).

Skupinovú poetiku charakterizujú nasledujúce znaky:

Je to *koncept detstva*, ktoré znamená nielen tému, ale aj prizmu pohľadu, prepojenie detskej prirodzenosti vo vnímaní a básnickej štylizácie v tvarovej stránke poézie. Predovšetkým L. Feldek sa stal jedným z tých, ktorí podnietili celú generáciu detského aspektu, a tá znamenala najradikálnejší zlom v uchopení slovenskej literatúry pre deti (SLIACKY 1984). Ak okazionalizmy boli neraz dôležitým zdrojom artistnosti (zvýraznenej umeleckosti), inokedy zodpovedali základnej ľudskej potrebe tvoriť a vtedy sa v nich uplatnil detský princíp slovtvorby. Ondruš na ňom postavil celý cyklus *Koža*, už úvodnými slovami jeho časti: „prezývač“, „spytovač“ atď. (*Mužské korenie*, 1972), Feldek uchopil jeho podstatu v básni *Rým* (*Paracelsus*, 1973) a príznačne ju začlenil do tvorby určenej zároveň pre deti i pre dospelých (*Kvet alfabet*, 1976). Rýmy podľa neho nemusia byť iba doladením významu, môžu vytvárať svet v jazyku, rýmovaním sa jedno slovo odtláča v druhom: „rým / sú slová v slovách / ako ľudia v tráve // v tráve ostávajú / vyležané tváre // a na tvárach stopy / po trávovom tvare“. Najviac on presadzoval tento ich metatextový rozmer. Na konci päťdesiatych a na začiatku šesťdesiatych rokov sa uplatňovala „dvojjednosť detskej obrazotvornosti a sveta poézie pre všetky veky ľudského života“ (TURČÁNY 1975: 496). Nadviazala na kult detstva ako nekonvenčného postoja k svetu u českých poetistov. Išlo o hravú verziu naivizmu, na ktorý sa odvolávali už mnohé avantgardné smery, a tak patrí medzi neoavantgardné črty konkretistickej tvorby (v Španielsku v dvadsiatych rokoch napríklad jestvoval neoprimitivizmus a jednou z jeho konkretizácií bol neopopularizmus). Medzi virtuóznymi postupmi sa nečakane mihne celkom elementárny spôsob výpovede – samozrejmy obraz, priezračná vetná skladba, motívy a evokácie kresby, ikonky hier (sklíčko, balónik). Detsky pôsobí i vidina magických schopností vecí podnecujúca snívanie.

Prišli s koncepciou *zmyslovej poézie*, ktorá približuje to, čo je dôverne známe, hmatateľné (vo výstupeniach ju nazvali predmetnou, MIHALKOVIČ – ŠIMONOVÍČ 1961). Rozvinuli aj *poéziu imaginatívnu*, ktorá nie vždy vytvára zdanie vnímateľného sveta, ktorý nás obklopuje, ba niekedy sa dá iba ťažko naplniť v predstavách. Konkretistický obraz často nedáva jednoduchú oporu pre našu predstavivosť, a to najmä v tvorbe po debutoch a raných básňach. V prvej, vo vlastnej fáze skupiny je dôležité ozvláštnenie javov a predmetov, vrátane detailov ľudských bytostí. Neskôr, okolo polovice šesťdesiatych rokov už viac priťahuje pozornosť svet obraznosti sám osebe, vniká dojem samopohybu obrazov, prípadne navrstvenia viacerých situácií a príbehov na sebe. Zdôrazňuje sa proces toho, ako vzniká tvorba, bytie poézie. Spolu s týmto ontotvorným rozmerom sa stáva frekventovanejšou téma slova a jazyka, či s nimi späté obrazy básne, hlasu, úst.

V rámci *spoločných (topických) motívov* až prekvapivo veľa pochádza z pradávného, mýticky univerzálneho, alebo v vidieckeho sveta: vajíčko ako symbol zrodu, vápno späté s pohodou domova i s tragédiami vojny, ale aj lorcovské pomenovania luny a kováča, neodmysliteľné od Stacha a od Šimonoviča. Aktuálne podanie archaických hodnôt a nové podoby vecnej emotívnosti uplatnili v spracovaní tematiky rodiny, v doceňovaní citov pri tvorbe novátorskej

ľúbostnej poézie, v erotike vyjadrenej tabuizovane – zahalenými prírodnými obrazmi, takže nie priamo pomenovanej, ale intenzívnej<sup>7</sup>.

Ich štýl charakterizuje aj *anokolút* (z gréckeho „anakhólutos“ – bez súvislosti), ktorý znamená vybočenie zo zvyčajnej vetrnej skladby. Je to odchýlka, princíp anomálnosti uplatnený v syntaxi. Nevyskytoval sa ani u nadrealistov, predstavujúcich pred konkretistami vyhranene fantazijné smerovanie slovenskej poézie. Naznačuje stav, keď človek podlieha situácii, povedané slovníkom existencializmu, je do nej „vrhnutý“. Priam emblematicky pôsobí Mihalkovičovo priznanie v kríze subjektu: „Človeku býva ticho // celé dni“ (báseň Zimoviská). Naopak radostná nálada vyžaruje zo Stachovho ľúbostného príhovoru, pre neho príznačne extatického: „Bude nám telesne a zažato“ (báseň Číhanie). Anokolút pritom konkretisti vôbec nemali v programe. U Feldeka – programotvorcu ho nenájde, no u Vadkertiovej, voľne priraditeľnej ku skupine, je veľmi častý. Zvláštne, až obrátene pôsobí jej verš „Spomíname drevom na otca“. Nečakane doplnený slovný tvar „drevom“ signalizuje, že otca – stolára, ktorý zomrel, rodine pripomínajú drevené veci – dlážka, stôl, takmer celý ich dom. Zároveň „stolárov dom“ (čo je názov básne) zjemnene pomenúva rakvu, tiež urobenú z dreva.

Ďalším prvkom poetiky skupiny je *dvojdomosť v oblasti veršovej výstavby*, čiže *uchopenie voľného i viazaného verša*. Pisali voľným veršom civilistického a aj exkluzívneho charakteru a podoby oboch kombinovali. Niektoré jeho verzie majú mýtcko-archetypálnu, prípadne bizarno-grotesknú atmosféru, a tým smerujú k *exkluzivite*: tú predstavujú Stachove rozprávkové príbehy o Marion vo *Svadobnej ceste*, Šimonovičove obrázky nadčasových výjavov v *Belavej z helénskeho sveta*, Vadkertiovej temné cykly v *Totožnosti*. Na druhej strane stojí iný voľný verš – prozaizovaný, prestúpený faktmi, čiže menami osôb či zemepisných miest a zodpovedajúci *civilnému* založeniu súčasníka: zreteľné je to vo Feldekovej skladbe – symfónii Severné leto (v *Jedinom slanom domove*). Najviac je však oscilácie medzi exkluzívnym a civilistickým resp. prozaizovaným typom: zabezpečujú ju Ondrušove graficky symetrické verše v *Šialenom mesiaci*, Mihalkovičove tajomne zašifrované výpovede v *Zimoviskách*, Feldekove slová s podobným zvukom, a s odlišným významom poskytujúce impulzy na básnenie v *Kriedovom kruhu*.

Všetci zároveň ovládali viazaný verš a obohatili ho dekanonizovaným rýmom, spestrením jeho podôb<sup>8</sup>. Neľahko iba z ozdobnej funkcie rýmu či asonancie (tak ako ani metafora u nich nemala byť iba ozdobou), opierali sa o ne významovo. Zvukové hry u nich predstavujú samostatný zdroj predstavivosti. Inšpirácie si brali z folklóru, z českého poetizmu i z F. G. Lorcu. Ich ideálom teda nebola chladná dokonalosť – aspoň nie vždy, lebo uplatnili aj bohatú a presnú rýmovku. Obzvlášť Stacho s jeho vznešeným klasicistickým zacielením slohu k nej mal blízko. Celkove sa však sústredili na miesta, kde vzniká odpor prekážky, zadfhavý zvuk. Ondruš podčiarkol

<sup>7</sup> V začiatkoch, na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov použili aj ideologické motívy v rámci vedomia cenzúry, čiže v snahe zabezpečiť, aby text vyšiel, ale zapojili ich aj do dobovej ilúzie o pozitívach komunistickej ideológie, ak je zjemňovaná náhľadmi do súkromia. Je to však komplikovaná problematika, o ktorej na Slovensku prebieha diskusia.

<sup>8</sup> Podstatou dekanonizácie rýmu je odklon od kánonu, od stanovenej presnosti vo zvukovej zhode (v prizvuku, či v hláskach). Precízny výklad kanonického rýmu tradícií, v tvorbe Jána Kollára, či Ivana Kraska precízne podáva Viliam Turčány v knihe, napísanej múzickým štýlom – *Rým v slovenskej poézii* (1975). Dekanonizovaného rýmu sa dotýka predovšetkým v kapitolách o podnetoch českého poetizmu v slovenskej medzivojnovnej poézii.



disharmóniu v duši po smrti matky nepresnosťou (nezhadou záverečného „j“ a „l“) v rýmujúcich sa slovách *teplý čaj – rozkričal*. Práve medzi nimi sa rozohráva kontrast minulej pohody a ldekov preklad Pásma od Guillaumea Apollinaire (v *Mladej tvorbe* 1965, č. 2) s rýmovými novotvarmi, upútal experimentom J. Mihalkovič: či už kombináciou konsonancie (trojnásobnej: t, r, k) s asonanciou (u): *utorok – uterák*, alebo prešmyčkovým (metatetickým) rýmom: *duranzií – naftou razí*. V poslednom prípade sa k nápadnému zneniu pripájajú farebné a pachové asociácie – duranzie sú slivky, z ktorých sa nedajú vylúpnuť kôstky.

Šimonovič utriedil typy alternácií spoluhlások, prípustných v rámci zvukovej nepresnosti – a túto jeho tabuľku údajne rešpektoval aj ich inšpirátor Vojtech Mihálik, hoci inak bol voči Šimonovičovmu debutu skeptický, zdalo sa mu, že ho napísal básnik, ktorý „spadol z luny“. Tam, kde sa objavuje asonancia (zhoda samohlások), intervokálne spoluhlásky nie sú zhodné, čo však neznamená, že môžu byť vybrané ľubovoľne. Podľa Šimonoviča má vzniknúť „šum“, nie neželaný „vrzgot“, preto za hodnotnejší označil prípad *líčko – išlo* než dvojicu *líčko – rýchlo* (ŠIMONOVÍČ 1972). Dôležitá je teda „šumová variabilita“ konsonancie. Spoluhlásková nepresnosť (onen „konsonantický šum“) býva kompenzovaná dlhou asonančnou zhodou: *znel ten spev – preletel* (samohláska sa zhoduje až v troch slabikách). Kalambúr s iskrou vtipu, používaný v poetizme ide proti umiernenosti a smeruje k rozmarnosti. U Feldeka sa však spája s neokonštruktivisticky prísny, t. j. vlastne umierneným zasadzovaním zvukovo podobných slov do dôležitej, pilierovej kompozičnej pozície. Máva u neho dokonca funkciu pointy, pomyselného „klinca“ výpovede. Najnápadnejší je rým pointový, kalambúrový a zároveň zahŕňajúci okazionalizmus: *dni svadobné – dni svadobné*. Ako keby sa tým završoval princíp kvadratury, protiľahlosti strán, ktoré sú rozmerovo rovnaké, čo nás vedie k jednému z názvov – je ním „báseň kocka“ (autor v tom čase nepoužíval veľké písmená).

Ak niekde vylúčia určitý usporadúvajúci prvok, kompenzujú to v inej vrstve výrazu a pridávajú do nej pravidlo. Metodika usmerňuje fantazijnosť, fantázia zas nedovoľuje uplatniť poriadok meravo striktne, ale s odchýlkami.

## 2. Novátorstvo v zobrazení príbehov

### 2.1. Nielen lyrizmus, ale aj prozaizácia

Mojou snahou je zdôrazniť, že doménu konkretistov je aj novátorstvo v zobrazení príbehov. Je síce pravda, že vo vyjadreniach básnikov skupiny sa často obmieňali výrazy „metafora“, „poézia“, „lyrizmus“. Napriek tomu sa venovali i „metonymickému pólu“ inklinujúcemu k prozaickosti k či dejovosti vôbec (JAKOBSON 1999), zaoberali sa detailom ako „situačnou synekdochou“ a prispeli dokonca do debát o prozaizácii poézie, iba tak robili v menej často evidovaných statiach. Neboli to programové texty, ktoré by sa podieľali na ich povesti autorov zašifrovanej metaforickej poézie, ale skôr poznámky na okraj iných básnikov.

„Situačná synekdocha“ v ich chápaní predstavuje zamlčanie jedného člena situácie, subjektu alebo objektu, ak je z kontextu jasné, o koho resp. o čo ide. Podľa Feldeka a Mihalkoviča bola vynájdená Tadeuszom Różewiczom, poľským básnikom, ktorý ich oslovil štýlom bez „pekných výrazov“, tým, že sa vzdal tradičných

prejavov poetickosti, lebo skúsenosť s Osvienčimom urobila absurdnou snahu poetizovať život vonkajškovými prostriedkami. Prekážalo im, že do slovenského prekladu Różewicza (Jána Majerníka) sa ju nepodarilo pretlmočiť, lebo keby áno, aktuálnej slovenskej poézii by napomohla zbaviť sa staršej poetiky plurálov (typu „slová chvál“, „temno z jám“). Aktuálne ju našli u J. Ondruša. V jeho verši z básne Pamäť „Bol pes bežiaci popredku“ je zmlčaný subjekt, čiže ten, kto ide a sleduje pohyb zvieraťa pred sebou (FELDEK – MIHALKOVIČ 1962: 61). K uvedenému Ondrušovmu veršu sa Feldek vrátil ešte aj v retrospektíve, pričom ocenil, že tento básnik pomáhal slovenskej poézii zbavovať sa egocentrizmu, prílišného výskytu básnického „ja“. Keby vystúpilo do popredia, formulácia by bola iná, konvenčnejšia: „Predo MNOU bežal pes“ (posledné dve vety sú parafrázou výrokov E. Feldeka v interview, FELDEK 2007: 145 - 149).

Stojí za to pripomenúť, že prózy sa dotkol hneď ich počiatočný prekladateľský plán. J. Ondruš do skupinového čísla *Mladej tvorby* preložil poviedku *Pieseň* (zo zbierky poviedok *Prvá jazdecká*, 1923 - 1925) od prozaika židovského pôvodu pochádzajúceho z Odesy – Isaaka Babel'a. Bol to aktuálne podnetný výber: zvýšený záujem o autora sa prejavil práve na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov vo vtedajšom Sovietskom zväze i v zahraničí, v rámci kritiky kultu osobnosti, Babel' ním bol odsúvaný do úzadia. Poviedku si azda vybral pre lyrický, náladotvorný prvok. Celá je vlastne zachytením dojmu z piesne, ktorá má schopnosť ovplyvňovať náladu ľudí (tu i bývalých vojakov z revolúcie v roku 1905), zabudnúť na tragiku života, povzniesť sa z banality, až z bezútešných stránok života k jeho vznešeným momentom. V kontraste s ňou vyniká dojem chátrajúceho prostredia, vrcholiaci naturalistickou kresbou tváre stareny (s „uvädnutým lícom“) a jej príbytku. Ondruša s Babel'om zblížuje nesentimentálne videnie, zaostrenie na detail, v ktorom sa premieta celý svet uvidený inak, v určitom zásadnom prelome – pri traume, alebo vo vytržení. Sám Ondruš dával prednosť hĺbkovej štruktúre obrazu pred vonkajškovou krásou metafory. Jeho recenzia na debut Miroslava Válka *Dotyky* (1959) (doteraz v kompletnej podobe nepublikovaná, pozri ONDRUŠ 2006) používa termíny a voľnejšie výrazy, súvisiace s prozaickými žánrami. Sú nimi „sujet“, „epicky začatý príbeh“ a „skaz“, čo je terminus technicus pochádzajúci od ruských formalistov. Aplikovaný na poéziu označuje monologické rozprávanie, fikciu ústneho monológu, hlasu, nie subjektu, skrytého za básňou v anonymnom opise: „to len ja ťa stále volám, / nadväzujem prerušené spojenie“ – v takejto podobe príhovoru k žene ho Ondruš mohol nájsť vo Váľkovej básni *Dotyky*. Podobne aj ostatní konkretisti sa pri posudzovaní poézie nezriedka riadili kategóriami prózy<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Pisali i prózu. Nemám na mysli neskorší Feldekov román *Van Stiphout* (1980), ale aj kratšie útvary, ktoré boli publikované výlučne v periodikách. Nepredstavujú výrazný prínos do slovenskej prózy, skôr poskytujú predstavu o genéze ich štýlov. Mihalkovičova novela s tajomstvom má názov *Matilka*, nemyslí na Petra (1964) a prezrádza vôľu experimentovať so záhadnými dejovými súvislosťami. Sú rozohrané medzi Petrom ako nositeľom zla, a vnútorne rozorvaným Jozefom, ktorý koná na trnc voči svojmu strachu. Stachove noveletky resp. básne v próze sú rôznorodé (preklad Rimbaudových *Iluminácií* v ňom mohol posilniť vedomie, že do prozaických riadkov sa hodia fantazijné pasáže). Kríže (1965) evokujú abstraktnú krajinu s križovými radmi a cez tento op-artový postup znázorňujú nekonečnú reťaz previnení a trestov v civilizácii, z ktorej sa nedá uniknúť. V dejove spletitejšom Ohmatávačovi knih (1965) sa do popredia dostáva nepravé obvinenie usŕachtieľného, kultúrneho človeka - štvanca. Náladová poviedka *Učupená vináreň* (1965) sledom preludových scén znázorňuje absurditu toho, že človek potrebuje akýkoľvek cieľ, aj taký, čo ho vedie na smrť. Vadkertiová vložila do ornamentálnych viet prózy *Podvaly* (1973) podobenstvo o prírodných inštinktoch v človeku. Tým, ale aj detailmi príbehu Paľa Hajníka, ktorý v afekte zabil manželku pre podozrenie z nevery, pripomína novelu Františka Švantnera *Stretnutie* (*Malka* 1942).

Jav prozaizácie bol na začiatku šesťdesiatych rokov odhalený najmä u Mikuláša Kováča, čiastočne u Miroslava Válka, ale aj v súvislosti s členom skupiny – L. Feldekom. Avšak i účasť konkretistov v diskusii o spolupútnikovi Kováčovi viedla k tomu, aby si uvedomili prozaickejšiu súčasť svojich vlastných metód: Feldek ho obraňoval za to, že presadil nový princíp: „Rýmujúce sa fakty a deje namiesto rýmujúcich sa slov. Strih“ (FELDEK – LUKÁČIOVÁ 1961: 17), čím vystihol zintenzívnenú úlohu pointy. Prozaické prvky Feldek propagoval taktiež nepriamo, vyzdvihnutím hovorového slovosledu – veď ten je ozvláštnením „inverznej básnickej reči, ktorá sa stala už celkom obyčajnou“ (FELDEK 1977: 38, základ úvahy však vznikol už v rokoch 1971 - 1972). Prozaickosť v básni sa tak paradoxne môže stať exkluzívnou! Mihalkovič u spriazneného Kováča odhalil okruh čítania, ku ktorému patrieli moderní básnickí rozprávači – uviedol Carla Sandburga a Stacho do skupinového čísla preložil úryvky z jeho cyklu *Préria*, o nadšení z príchodu nového sveta s jeho civilizačnými vymoženosťami, symbolizovanými vlakom-expresom. Okrem neho Mihalkovič spomenul Edgara Lee Mastersa, čím hovoril aj o sebe – i pre jeho *Zimoviská* (1965) mala značný význam *Spoonriverská antológia* (1915), kniha fiktívnych monológov na cintoríne, v rámci ktorých sa osudy pochovaných podivne prepletajú (a dva z nich do skupinového čísla preložil sám<sup>10</sup>). Ďalší konkretisti pridávali mená: Robinson Jeffers, predstavujúci dobový vzor s „robustnými kvádrami rozprávania“ – L. Feldek tak charakterizoval jeho živelné nasadenie v spracovaní epických prvkov (FELDEK 1977: 126 - 131) a do svojej poézie zapracoval i motívy z jeho životopisu. Podľa Feldeka mala skladba *Sonáta mesačného svitu* (1957) od Iannisa Ritsosa väčší význam pre jeho vlastnú poému *Severné leto* (*Jediný slaný domov*, 1961), než Apollinairovo *Pásmo*. Bral si príklad z Ritsosovho snímania námetu z viacerých uhlov (porov. FELDEK 1962), z kompozície, v ktorej sa motívy vracajú tak, že sa rozvrstvujú ich významy, až kým sa nevyčerpajú, nedoznejú.

Začiatkom šesťdesiatych rokov prozaizácia znamenala vyhýbanie sa priamemu vyjadreniu emócií vecným záznamom, ba niekedy až dojem citového chladu, daný postupom odosobneného snímania, ktorý však môže skrývať emotívne zaujatie, ba i súcit. Ide o jeden zo spôsobov polemiky so schematicizmom, keďže sa v ňom zdevalvoval výlev pocitov i poučajúca rétorika. Veľa sa v tejto súvislosti diskutovalo o drobnej básničke *Fotograf*, pripomínajúcej absurdnú literatúru – miniscenár dramatického výstupu a šokujúco vecne spracovávajúcu tému smrti dieťaťa. Feldek ju zo všetkých reedícií debutu *Jediný slaný domov* (1961) vypustil, hoci je vývinovo zaujímavá, predznamenala jeho krajné prechýľovanie poézie do prózy a dôležitosť faktov i žánrov vecnej literatúry, ktoré sa stanú ťažiskom určitej línie jeho tvorby v osemdesiatych rokoch (v zbierke *Poznámky na epos*, 1980). Možno tak spravil pre odsúdenie kritikmi. Michal Nadubinský ju označil za „jednoduchý záznam s prvkami prozaizovania“ (NADUBINSKÝ 1961), Milan Šútovec ju odmietol, lebo sa mu zdala byť vo svojej „honbe za pointou“ umelá (ŠÚTOVEC 1962).

Celkove prozaizácia v dobovej situácii zahŕňala nasledovné javy: spomenutú vecnú emocionálnosť, tematiku každodennosti a voľný verš prevažne hovorového charakteru

<sup>10</sup> Rozpätie veršov s náznakmi prozaických princípov a s veršom zaplneným faktmi Mihalkovič doplnil prekladom rozsiahleho výberu z diela Blaisa Cendrarsa (*Elastické básne*, 1970). Podarilo sa mu pretlmočiť spontánny prúd vyznania i osobného spomínania (s občasným rýmom či s asonanciami) a kaleidoskop dojmov vnímaných z vlaku.

– či už strohý a nadobúdajúci ráz protokolu, alebo široký, budiaci dojem ležérneho rozprávania, s výstužami vedome nadbytočných slov. Vplýval na ňu presun faktov z oblasti publicistiky a prózy priamo do básní (už neboli iba v nadpisoch a podnadpisoch). Prejavila sa i v slovnej zásobe a v atmosfére obraznosti: Prejavila sa v zníženom výskyte poetizmov a skôr v prítomnosti hovorových výrazov, prípadne nových technicky zameraných termínov. Zabezpečovali ju motívy či asociácie niečoho škaredého, poškodeného a neprijemného – aj s funkciou vecí signalizovať duševný stav (Mihalkovičov „puknutý krčah“ odkazuje na samovraha Tomáša, Vadkertiovej „poobtlkaná misa“ na históriu rodiny). Ešte aj expresivita lexiky nasmerovaná k štýlovému odtienku drsnosti sa môže spájať s prozaickým koloritom. Upozornil na to František Miko v štúdiu Epika v lyrike (MIKO 1969), dobre známej slovenským záujemcom o poéziu, a to tým, že sa v nej venoval Vadkertiovej obrazu-údaju: „Vozom to heglo, / kone zastali“.

## 2.2. Obrazná, až ornamentálna uvádzacia veta

Prozaizáciu, či novátorstvo zobrazení príbehov konkretisti uskutočnili cez zmeny stratégie prehovoru. Prebehlo narušenie proporcií scénického zobrazenia, nastali posuny vo vzťahoch medzi postavou, vecami a prostredím. Hypotézou, ktorá sa však dá doložiť argumentmi, je tvrdenie, že ich pri tom inšpirovala slovenská próza medzivojnového a vojnového obdobia – z dvadsiatych až štyridsiatych rokov 20. storočia, osobitne predstavitelia lyrizovanej prózy (tendencie) a prozaikov Mila Urbana a Františka Švantnera pre Ondrušove rané básne (MIHALKOVIČ 1996: 115), pričom Ondruš do básní vložil nový komentár hovorenia. Stacho vyzdvihoval Švantnerovu novelu *Nevesta hôľ* (1946) a impulzy z nej badať v druhej zbierke *Dvojramenné čisté telo* (1964). Zreteľné sú však i nezámerné, imanentné spoje s naturalistickou prózou, ktorá tiež prepájala vidiecke a prírodné námety slovenského koloritu s avantgardným novátorstvom a s estetizáciou jazyka. Prieniky predstavujú materiálna obraznosť živlov – archetypov (ohňa, vody, vetra), mýtus zeme, či halucinačno-snové rozmery obraznosti, najmä Švantnerove postavy ako prízraky a Urbanov dôraz na silu pocitu, ktorý deformuje, ba až fiktívne pretvára vnímané prostredie. Švantnerova obraznosť nečakane sa vynárajúcich tvorov a jasných farieb na pozadí tmy, či jeho sieť archetypálnej symboliky ohňa by si zaslúžili samostatnú štúdiu.

M. Urbana pre poéziu objavil J. Ondruš, a J. Mihalkovič i L. Vadkertiová dospeli k postupom, ktoré sú príbuzné urbanovskému líčeniu emocionálneho impulzu na reč a jej pôsobenia na okolie. Tento prozaik, etablovaný ako autor lyrizovanej prózy rázne prekonával popisný realizmus a vôbec prózu zameranú na prostredie tým, že zachytával psychické odtienky situácie v rámci epickej udalosti. Jeho štýl je pregnantný a repliky postáv sú strohé, úsečné. O to viac je nápadné, ako veľa pozornosti venuje okolnostiam znenia slov. Do celého reťazca synonym rozvinul spôsoby, akým sa dá vysloviť zamĺknutie postavy, alebo to, ako nastalo ticho. V štýle sa nechcel opakovať (porov. PISÁRČIKOVÁ 1992: 101). Stíchnutia sa striedajú s vykriknutými vetami, odsúdenými na nepochopenie, ide o nezodpovedateľné otázky, či povzdychy nad nezmeniteľným chodom udalostí. Napokon zbierka noviel sa nazýva *Výkriky bez ozveny* (1921).

V novele Svedomie starý Tropek prosí kňaza, aby dal jeho jedinej dcére – hriešnici posledné pomazanie. Situácia otca, ktorý prosí o milosrdenstvo, je vyjadrená takto: Dievka umiera, - uronil Tropek tichým hlasom.

Urban použil zvláštny, knižný výraz „uronil“, evokujúci plač zlomeného človeka a dal ho až za priamu reč. Nachádza sa v ňom ustrnutá metafora fyzického pohybu, lebo odkazuje na sloveso „ráňat“, ktoré znamená zrážať ovocie zo stromu. Spresňuje sa tak informácia, že Tropek vetu povedal prudko a náhle. V príbuznom význame ide aj o signál ľútostivého tónu, používaný v častom spojení „roniť slzy“. Ako u M. Urbana, tak aj u ylistika má pre vetu tohto typu termín „postponovaná uvádzacia veta“ (MISTRÍK 1984: 325 - 336). Môžeme ju však brať ako dodatočný komentár – neraz obrazný – k priamej reči (k replike alebo k viacerým replikám), v ktorom emocionálne doznieva príbehová situácia. Buď ide o to, že v nej dominuje duševné rozpoloženie hovoriaceho, alebo naopak, do popredia vystupuje pôsobenie vyrieknutých slov na adresáta, či prosto na toho, kto ich počuje:

Ako roztopené olovo liali sa tie slová na sklonenú hlavu starca.

Horúčava roztopeného olova sugeruje až hmatateľné pociťovanie účinku slov, bolesť starca z farárovho odmietnutia. V uvádzacej vete (aj tu postponovanej) sa zvykne nachádzať metaforické prirovnanie, ktoré je názorné a predváža dopad reči na vnútro postavy - naznačuje jej výzor, polohu, pohyb. Zvuk sa materializuje, podáva sa synestéziou, čiže rôznoodejšie (cez hmat si predstavíme neprijemné teplo a cez zrak sklonenie postavy). Tým sa dojem zo slov i predlžuje a čitateľ sa pri ňom pozastavuje. V obraze znenia reči u Urbana prebieha vizualizácia a zároveň materializácia sluchového dojmu. Pripomína to Ondrušovu evokáciu hlasu, ktorý sa ponoril do kriku ako do vody – v básni *Dospelí*, kde pozoruje ľudí na zábave (*Mladá tvorba*, 1, 1956, č. 2, s. 45):

Pristaví sa ktosi známy, slovko prehodí,  
hlas do kriku ponorí sa ako do vody.

Citované verše môžu navodzovať predstavu, že hlas prichádzajúceho celkom splynul s krikom a hladko v ňom zanikol. Hyperbolizujú túto hladkosť, plynulosť, asociuje ich materializácia zvuku do tekutého skupenstva (v tomto prípade nie do roztopeného olova, ale do vody). *To, čo by malo byť uvádzacou vetou v próze, sa tu rozpisuje obrazným pomenovaním.* Nie je ani dôležité, o čom známy hovoril, ale atmosféra rečového aktu. „Prehodit“ sa povie aj o kameni, hádzanom do vody, ktorý sa potom „ponorí“ (v priamom význame), no v prenesenom zmysle sa toto slovo spája s rečou („prehodit“ slovko“, „hodiť reč“ a pod.). Ondruš teda v povedomí čitateľa aktivizuje pôvodné, fyzické významy slovíčok komentujúcich reč.

Obrazná charakteristika toho, ako zneli slová, alebo ako pôsobili na človeka, nemusí byť iba súčasťou uvádzania priamej reči, neraz sa stáva samostatným textom. Tak je to v poézii konkretistov, kde tiež vznikajú opisy bez replík, v ktorých sa iba skryto predpokladá, že bola vyslovená nejaká reč. U Ondruša, Mihalkoviča a Vadkertiovej komentár hovorenia predlžuje lyrickú atmosféru epickej udalosti. Ba čo viac, dodáva magickú sugesciu inak obyčajnej, „reálne predstaviteľnej situácii“ (pojem J. Ondruša z recenzie na *Válka*). Na pozadí ticha Urban metaforicky evokuje zvuky, ich náhle objavenie sa, alebo pozvoľné doznievanie. Prirovnaním bývajú zvecnené, takže prebieha reifikácia, metamorfóza nehmotného sluchového dojmu na hmotný, vizuálne predstaviteľný, a tým názornejší. V novele *V Súmraku* je kosenie zobrazené takto:

Zvučné kifi – kefi letelo k lesu, kde sa rozbilo na drobné kusy.

Ide nielen o vizualizáciu sluchového dojmu, ale aj o jeho dynamizáciu prostredníctvom pohybu, rozbitia sa. Znázornenie neurčitejšej, sluchovej predstavy jej fik-

tívnou podobou tuhého skupenstva, čiže niečoho ohraničiteľného patrí k prvkom kubizmu. Zaujímavé, že takáto materializácia znenia nahlas vyslovenej reči – objavujúca sa u konkretistov – je prítomná už u prozaikov-naturistov, u Dobroslava Chrobáka a u F. Švantnera. Stáva sa osobitným typom sluchovo-zrakovej, či sluchovo-hmatej synestézie. Cez ňu vlastne pribudol trópous do prozaickej výrazovej kategórie odstupňovania textu:

Kým sestra mlčí, siakne prúd jej reči neprerušovane do teplej tmy.

(D. Chrobák: novela Učienlivá Marta a starostlivá Mária, *Kamarát Jašek*, 1937)

Oboje – obraznú uvádzacu vetu aj vizualizáciu sluchového dojmu nájdeme v osobitých podobách v Ondrušovej básni – fúge Hlasy (*Slovenské pohľady*, 78, 1962, č. 9, s. 23 - 25<sup>11</sup>). Členov rodiny charakterizuje ako málovravných, zvuky v ich domácnosti vychádzali najmä z pracovných činností, z kovárskeho remesla starého otca i otca. Dáva najavo, že títo ľudia intenzívne žili, a nepotrebovali o tom rozprávať. Pôsobí ako hold predkom, ktorých život sprevádzala pieseň, bola ich častým prejavom. Pri otcovom rozčúlení sa však zmenila na krik a vystriedali ju tak disharmonické zvuky:

Ach, ako zaznel v týchto ústach spev!

Ako znel! Ako sa spiekli slová tejto piesne!

Po kusoch leteli.

Piesňové tóny viacerých účastníkov situácie sa pomyselne spojili do tvrdého vyznenia otcovho hlasu – „spečená“ hmota je taká, ktorá za vysokej teploty scelila svoje súčasti a stvrdla. V tomto prípade ide o „rozhorúčenie hláv“ pri konflikte. Ondruš ani neuvádza slová hádky, iba jej pôsobenie na okolie. Naznačuje rásnosť prchkého otca a náhly výbuch plaču ostatných:

a plesol dverami a stíchlo a za ním

ako cvaknutie kľučky začal plač.

To, že konflikt sa zbehol rýchlo, signalizuje aj tempo čítania, ktoré sa zrýchľuje nahromadením spojky „a“. Ľudské prejavy (odchod, plač) sú prirovnané k stavu veci – k cvaknutiu kľučky, a teda ku krátkemu zvuku, ba nepríjemný dojem z okamihu ešte zvyrazňuje kakofónia sykaviek „c“, „č“.

Vizualizácia sluchového dojmu prebieha aj v básni J. Šimonoviča Hádka (*Obrazotvorná líka*, 1968). Azda ide o doznievanie nepríjemných zvukov i obsahov slov:

Moje zakričanie

ako otvorená náruč v prázdnej izbe.

Prirovnanie sprostredkúva názorný vzťah – vzťahujúce sa ruky túžia po niekom, no objatý nimi nemá byť kto. V izbe okrem subjektu nikoho niet a ak je aj druhá bytosť prítomná, komunikácia uviazla. Za pohybovým či scénickým rozmerom sa rysuje i vecný význam: roztvoriť náruč v prázdnej izbe je zbytočné, rovnako ako je v nej márne zakričanie. Kvílenie toho druhého, zrejme partnerkino sa oslabuje do stratena, keďže je prirovnané k miznúcemu pohybu sviečkového plameňa: „Len tvoje kvílenie / jak sviečkový plameň kymáca sa, zaspáva na kredenci“. Opäť sa za

<sup>11</sup> Uvádzam citát z pôvodného, časopiseckého variantu básne. V prepísanej verzii, nachádzajúcej sa v súbore *Prehľadanie vlasu* (Nadácia Studňa, Bratislava, 1996) uvedené pasáže nie sú, sú prepísané na zvolania: „Žeravé piesne, ktoré spievali! / Žeravý hlas, ktorým znel ich spev!“

zábermi vecí črtá možné gesto, resp. celá osoba – pri ustávajúcom plači sa možno žena opiera o kredenc. Nevedno však, či ide o výjav, v ktorom sa rysujú postavy s ich polohami v priestore – subjekt s roztvorenou náručou a plačúca partnerka, alebo ide čisto o stopy po reči, a nad ktorou subjekt už osamote rozjíma v prostredí, kde sa hádka udiala a ktorá ovplyvnila jeho vnímanie obyčajných predmetov.

U J. Mihalkoviča sa nevyskytujú hlučné prejavy ľudí, ale scenérie, v ktorých sa zdanlivo nič nedeje. V opise prostredia je však zašifrovaná dráma prežívania jednotlivca, alebo konfliktov medzi blízkymi. V debute *Lútosť* (1962) interiér poznačili stopy po drahej bytosti, ktorá umrela, nad stoličkou po sestre Marianne ostal prázdny priestor. Ojedinelou priamou rečou, nahlas sa tu vypovedá paradoxne o tichu, o nehovorení (v cykle *Cement*): „Konečne poviem: Nič nehovoríš!“

Očakávaná odpoveď či reakcia od partnerky neprichádza, asi je urazená. Do videnej steny subjekt premieta svoj smútok, stav neporozumenia, mlčania partnerov. Ich dočasné odcudzenie evokuje aj „medzera medzi dvoma posteľami“, a pomenovanie „uťaté stonky“ v opise vzorky na stene, ktoré namiesto ozdobnosti asociuje stratu a bolesť. Tichá domácnosť ako problémový moment vytvára i v zbierke *Zimoviská* (1965). Napriek tomu sú v tejto knižke až nápadné dialógy, presnejšie povedané evokácie hovorenej reči, lebo mnohé ani nechcú pôsobiť ako záznam obyčajných rozhovorov (porov. STRÁŽAY 1984<sup>12</sup>). Aj Mihalkovič má postponované uvádzacie vety, ale iného typu než Ondruš, také, že sa do nich sústreďuje obrazová energia, takže navonok vidno ich ornamentálnosť, fantazijný nádych, ako v manželskej básni *Ohnisko*:

Netráp sa. Nájdem svoje miesto. Z rastliny ticha  
v izbe opadával tvoj dych.

„Opadávanie“ v súvislosti s rastlinami evokuje stratu vitality a v prenesenom význame aj nálady, zosmutnenie. Nevieme, či povzbudivú repliku („*Netráp sa*“) povedal subjekt a smútok je reakciou partnerky, ukrytej v baladickéj metafore ženy-rastliny, ktorá mlčí a počuť iba jej dýchanie. Druhou možnosťou je, že povzbudivé slová povedala ona a jej smutný dych je doznievaním jej smútku. Prostredníctvom obrazného komentára – dodatočného, nasledujúceho po priamej reči – sa pocitový stav prenáša z ľudskej bytosti do priestoru mimo nej.

Mihalkovičovo inscenovanie reči tlmočenej medzi postavami je vskutku ornamentálne, ako v nasledujúcom príhovore: „na konci rúk ti opadávalo / jablko, dohryzené výčítkami“. K vecnému začiatku obrazu (k detailu konca rúk s dohryzeným jablkom) je pridané niečo navyše, ornament – psychologická charakteristika situácie, nadhodená cez výčitky, ktoré „hryzú“, trápia toho, kto vyčíta, a aj toho, komu je niečo vyčítané. Z Mihalkovičových veršov vychádza, „zaznieva“ nepriama výzva, že treba spolu komunikovať, kým je ešte čas, lebo onedlho už môže byť neskoro. Naznačuje to pohladenie v závere balady *Marianna*, ktoré smeruje k nežijúcej sestre, subjekt by si ju prial pohladieť, ale už nemôže. K porozumeniu nabáda symboli-

<sup>12</sup> Výrazný básnik Štefan Strážay, ktorý sám pracoval s príbehovými prvkami, pričom v najväčšej miere sa jeho príklon k epickosti prejavil v diskutovanej zbierke *Palina* (1979), vystíhol u Mihalkoviča ústup dôležitej pozície príbehu, a významnú úlohu priamej reči: „Zostávajú však monológy a dialógy, tie druhé celkom vecné, akoby odfoto-graphované (pravdaže, zase ich vyberal a zoradil básnik). Monológ zase býva komplikovanejší a 'básnickejší' ako text, ktorý ho uvádza či po ňom nasleduje“ (STRÁŽAY 1984: 83).

ka ohňa v celej zbierke *Zimoviská*. Aj babička, postava z básne *Ornament*, hovorí v súvislosti so zlepšením vzťahov o ohni, ktorý si „netreba udusiť pri stískaní“, čo znamená starať sa o medziľudské vzťahy v správnej miere, venovať im pozornosť, no nie prehnanú, násilnú voči druhému.

V básni *Ornament* sú dialógy sú vtiahnuté do textového diania tak, že sa stávajú monológom plným obrazov. Pôsobia dojmom súčasť hovorenia jedinej osoby – babičky, ktorá sa po subjekte, autorskom rozprávačovi stáva druhotnou rozprávačkou, a potom sa v kompetenciách rozprávania striedajú. Nemáme tu teda otázky od druhých, ani iné impulzy na to, aby rozprávala, ale nachádzajú sa tu náznaky toho, že pôvodne, v životných situáciách to nebol vždy monológ, ostali v ňom totiž stopy po adresátoch babičkinho hovorenia:

„Ani sa dobre neukážem vode  
znútra, už medzi vami ruším  
viacej, ako bývam,“ vraví babička.

Voda, asociatívne podobná zrkadlu, poskytuje odraz miery vitality. To, že sa v nej osoba vidí slabo, signalizuje, že sa blíži koniec jej života, vytráca sa jej životná sila (vieru v odraz duše v jej pozemskom živote reflektuje i ľudový zvyk zastierať zrkadlo po smrti čiernou látkou, znamením, že opustila pozemský svet). Ide o doštylizovaný záznam reči reálne žijúcej osoby Pavly Fialovej, starej mamy L. Vadkertiovej a cez jej sesternicu – prvú ženu J. Mihalkoviča – i príbuznú tohto básnika. Mihalkovič a Vadkertiová zvýraznili, že ľudovosť má v najlepších výkonoch anonymných tvorcov estetickú hodnotu a hovorovosť či naturálnosť je v nej posunutá do nezvyčajných polôh. Výpovede básnika a poetky sú vystavané na malých rečových žánroch. Sú to prehovory z najobyčajnejších životných situácií, komentáre prác či súkromia. Definoval ich a predovšetkým ich prevratný význam pre literatúru vystihol teoretik románu a mysliteľ Michail Bachtin (BACHTIN 1988). Často v rámci nich (v poézii, ale aj v próze V. Šikulu, u ktorého sa tiež presúvajú kompetencie rozprávania z postavy na postavu) nie je dôležité, ba ani uvedené, kto je subjektom hovorenia, sprostredkujúcim záznam replík, ba dokonca neraz sa ani nedá identifikovať, kto ktorú repliku povedal, či v akom sú vypovedajúce postavy vzájomnom vzťahu. U Mihalkoviča sa stáva, že práve v kľúčovom prehovore niektorého z rozprávačov chýba vysvetlenie udalostí, alebo aspoň príčin pocitov<sup>13</sup>. Repliky sú niekedy dokonca bez jadra, ale obsahujú pôsobnosť reči: „Synáčik , čo si videl? / - 'Nesmúť.' / 'Nevešaj hlavu“ (Parný stroj). Prostriedky odkazovania (deixy, najmä ukazovacie zámená – tak, taký, atď.), ktoré v bežnej reči odkazujú na celkom konkrétny, jedinečný kontext, sa v Mihalkovičových básňach paradoxne odpútavajú od okolností deja a fungujú ako neurčitý náznak pocitu: „Mária odišla a ja som ostal tak“, „A nemusel to brať až tak“, „Taká vec“, „Taká si“. Ide o prehovory v zámlkách prebiehajúce medzi dobre známymi ľuďmi, ktorí vedia o čo ide. Čo je dôležitejšie, zároveň tým situácia postavy, či subjektu prerastá do všeľudskej. Čitatelia si ju môžu rôzne dopĺňať.

Špecialitou L. Vadkertiovej je scénické modelovanie uvádzacej vety. Výrečné gestá a stav predmetov vťahuje do znázornenia duše hrdinky. Sleduje pohyb posta-

<sup>13</sup> Valér Mikula vystihol, že Mihalkovič, uplatňujúc „egocentrizmus reči“, vynecháva celý kontext výpovedí, nedá povedzme uvádzaciu vetu repliky, či už bola vypovedaná nahlas, alebo v duchu, iba pre seba. Do básne sa tak dostávajú až výsledky úvah, už hotové rozhodnutia, to, čo subjektu napadlo po nejakej situácii (MIKULA 1984: 92 - 93).



vy pri hovorení, až vytvára fikciu toho, že vecou, ktorej sa dotýka, možno hovoriť: „Lomenicou šatky, / varujúc krotké holuby, / dodala: No chod“.

V básni Korene (debut *Pohromnice*, 1966), z ktorej je predchádzajúci úryvok, zobrazuje matku zahľbenú do seba, nevnímajúcu očakávania dcéry – subjektu, lebo sama je pod vplyvom strát. Má dojem, že všetci jej odišli, navyše možno príde aj o vinicu a ubúdajú jej sily. Komentáre vonkajšieho diania, ktoré vychádzajú z matkiných úst, sa len zdanlivo dotýkajú banálnych momentálnych javov. Sú aj podstatnými radami do života:

Čo nepiješ? Víno  
nenechaj vetrať, nie je perina.  
Ledaže poprikryvaš trápenia,  
aby ti kyslo.

„Vetrať“ znamená zabezpečiť prístup vzduchu, ktorý perine prospieva, ale víno ničí - keď je „zvetrané“, je znehodnotené. Naznačuje sa tu, že keď sa snažíme trápenie skryť („prikryvať“ fiktívnou perinou), stane sa ešte intenzívnejším, tak ako cesto zväčší svoj objem „kysnutím“, keď ho prikryjeme. Obraznými replikami matka formuluje podobenstvá, podobne ako babička u J. Mihalkoviča. Ide o napodobeniny porekadiel, spontánnych múdrostí o živote, vyslovených kedysi anonymným autorom a potom tradovaných. Druhá osoba slovesa v singulári („nenechaj“, „poprikryvaš“) sa používa v konkrétnom, jedinečnom príhovore, ale aj v zovšeobecnení s poučajúcim akcentom typu: „Čo si zaseješ, to i zožneš“. Pri výrokoch sa nedá zistiť resp. ako čitatelia nevieme, či ich matka hovorí nahlas, alebo to všetko lyrická hrdinka iba vidí – „číta“ z matkiných pohybov a gest a komentuje to, čo si asi matka myslí. Hoci ona by si rada pripomenula príjemné zážitky detstva, je nútená počúvať matkine obavy a premieta do nich svoj vlastný pocit viny za to, že odišla z domova.

Uvádzacie vety sú v debute strohejšie, aj keď nekonvenčné („*Stíchla za sebou*“), no v druhej zbierke majú slávnostné, až obradné vyznenie. Matka je chápaná ako udržiavateľka kontinuity rodiny a dáva pokyny otcovi na zabývanie sa v novom domove: „...mama... podáva mŕtve drevo / na živom slove / otcovi / – V tomto dreve kladivom dvere vzkriesiš, aby nezahúdli nepovolaným“ (Návratné sťahovanie, *Totožnosť*, 1970). Zmysel práce sa prezentuje ako transcendentný, pripomína zázračné účinky metamorfózy, premieňania prírodného objektu na niečo užitočné a pekné. Prejavujú sa tu i stopy po folklórnej zvukovej mágii, po viere v to, že medzi slovami, ktoré sa podobajú svojím znením (dreve – dvere), jestvuje magická súvislosť. Napokon dvere či prah sú v poverách a v ľudovom zvykosloví, oddávna pokladané za penáty, ochranné súčasti domova. Nemajú sa otvoriť („zahúst“) tým, ktorí by mohli obyvateľom domu uškodiť („nepovolaným“). Obradným spôsobom hrdinka uvádza aj osobné pokusy načrieť do hĺbok svojho vnútra. Pretvára frazému „visieť na vlásku“, čo znamená byť v bytostnom ohrození, čím zdôrazňuje, že hoci je krehká, bojuje o to, aby jej vyjadrenie priliehало tomu, aká je a čo chce vysloviť: „Na vlásku visiac / na križi jazyka, / s vlastným hlasom / sa na ňom pasujem“ (Hlas na vlásku, *Totožnosť*, 1970).

V erbovej básni Veľké sťahovanie (z debutu) sa subjekt vyslovuje z perspektívy dievčaťa: „Už mi aj nohy stŕpli. Mama / zostúpi z voza, do dverí / vydýchne: Prišli sme.“ To, že mama „vydýchla“, dáva tušiť, že niečo povedala s povzdychom, tichšie, teda s únavou a možno aj s obavou. Po tom, čo sa vybalili na neznámom

mieste, znovu príde replika: „Prišli sme“. Nie je isté, či ju vôbec niekto povedal. Možno je to iba spomienka na reč matky v mysli dcéry. Na rozdiel od Mihalkoviča totiž Vadkertiová nemá vo zvyku vyčleňovať priamu reč úvodzovkami, repliky u nej skôr ilustrujú celkovú epickú situáciu a rámcujú ju. Obmenené vety „Všetko za nami“ a „Všetko pred nami“ sa vo vymenenom poradí objavujú aj v druhej poetkinej básni o sťahovaní – v tomto prípade už “návratnom” (v druhej zbierke). Označujú neurčitost' očakávaní, no predovšetkým vôľu opakovane začínať odznova, za každých okolností. Stávajú sa zaklínacími formulkami, potvrdzujúcimi medziny v živote rodiny.

Básne predstavujú až opak pokojných žánrových obrázkov. Autorka vyberá zlomové situácie zo života najbližších, dôležitých (pilierových) ľudí zo svojej autobiografie. Predstavuje ich pri zbytočnom neporozumení, ale aj pri dobromyselnom vzájomnom prekárani, ďalej pri zaujatí prácou a pri spomenutom zabývaní sa v novom domove (na Záhori), po ktorom vzápätí nasleduje obradný návrat do Modry. Fantazijné obrazy nie sú výstrednosťou, poetka nimi napĺňa svoje úsilie urobiť zázračnými druhých, a zatajiť vnútro seba samej.

### 2.3. *Novátorstvo v zobrazení príbehov (súhrn problémov)*

Novátorstvo v zobrazení príbehov konkretisti priniesli vo viacerých oblastiach. V prípade tejto štúdie ostali bokom otázky žánrov v rozpätí od opisného eposu po protokol, kompozície stýkajúcej sa s montážnymi postupmi, ako aj anomálií v evokovanom svete, ktoré korešpondujú s výtvarným hnutím naratívnej figurácie. V súvislosti s epikou, neoddeliteľnou od lyriky sa spomínal predovšetkým žánrový útvar pásma – rozsiahlej básnickej skladby. Napokon s odstupom času vyšla trefná stať Vladimíra Macuru o dobových českých a slovenských pásmových skladbách (MACURA 1989). Do príbehového zobrazenia však konkretisti prispeli aj svojiskými podobami obraznej, až ornamentálnej uvádzacej vety. Okrem toho do krajnej miery vyhrotili obrazný dialóg.

Po nápore na hierarchiu a hranice žánrov, aké uskutočnili romantizmus, no predovšetkým avantgarda, je pojem epiky relatívny. Dá sa hovoriť skôr o lyrickosti, epickosti a dramatickosti ako o princípoch výpovede so stopami po rôznych pôvodoch, ale navzájom sa prelínajúcimi či striedajúcimi, spoluutvárajúcimi básnický tvar<sup>14</sup>. Z toho dôvodu padla moja voľba na pojem „príbehu“, ktorý označuje výber elementov a kvalít z mimoliterárnej kontinuity diania, je teda i kategóriou života, z ktorého sa do poézie presunuli malé rečové žánre. Spolu s nimi bolo do básní vtiahnuté prozaické odstupňovanie textu a v ňom vznikla zvláštna disproporcía. Uvádzacia veta, pôvodne prvok epiky či scenárovej poznámky sa transformuje do centra lyrického obrazu. Stráca sa jej periférna pozícia, v rámci ktorej bola táto veta iba doplnková – doplňala informáciu o prehovore vedľajším informovaním o tom, kto, prípadne ako a za akých okolností niečo povedal. Preniká do dominantného pohybu obraznosti napojenej na základ príbehu, na jeho fragment, či len na nepatrné stopy deja. Jej ozvláštnením až ornamentalizovaním vzniká jedna z verzií konkretistickej magickej sugescie.

<sup>14</sup> Konceptiou neoddeliteľnosti lyriky a epiky, dôrazom na pohyb fragmentov v poézii sú podnetné štúdie Marie Langerovej. Tvorbu Jiřího Koláře, často spájanú s predstavou novej podoby epickej poézie, si všima inak, vo výstavbe metafory, v jej „roztržitosti“, v nadväzovaní vzťahov medzi ťažko prepojitelnými pomenovaniami, čím sa vzdáľuje od geometrickej metafory a „snivosti“ poetistov. Nezvyčajnosť jeho trófov odvodzuje od jeho úsilia „predvážať svet bez poriadku“, hierarchizácie (LANGEROVÁ 1998: 40 - 41).

Dialógov je minimum, ale ak sa už vyskytnú, vystúpia vo výpovedi do popredia. Sú silno obrazné. Nejde v nich o navodenie predstavy každodenného rozhovoru z bežnej komunikácie, ale skôr o inscenovanie básnickej reči ako viachlasnej (pozri RICHTEROVÁ 1997, VAŇKOVÁ 1996<sup>15</sup>). Stačí spomenúť metaforicky nákladnú, okázalú báseň J. Stacha Albinove ruky otvárajú schránku s líčidlami (*Dvojramenné čisté telo*, 1964). Bizarné sú uvádzacie vety, a ešte aj to, kto hovorí: hovorcami sa stávajú býk, fľaša, háj atď., navyše fantazijnosť navodzujú i obsah replík. Každá označuje impulz na tvorbu a spolu tvoria súčasť hýrivého chaosu inšpirácie, ktorý dolieha na maliara. Iným prípadom je báseň J. Šimonoviča Ráno pri akváriu (*Pyramída*, 1964), vystavaná čisto na čudných replikách, a pritom rýmovaná, rovnako ako Stachova báseň venovaná výtvarníkovi Brunovskému. Reč, ktorú si navzájom hovoria milenci, fantazijným spôsobom predvádza ich kontakt cez médium prírody a svetla: „ryby mi lesky svojich tiel / darujú do vlasov, jak si chcel“.

Príkladom pre nich mohli byť Mihálikove Dialógy, cyklus vložený v dobovo uznávanú zberku *Neumriem na slame* (1955)<sup>16</sup>, tie sú však životne pravdepodobné, nanajvýš sa pridriavajú pôdorysu ľudovej balady, i keď sú usporiadané do pevného, organizovaného veršového tvaru. Ten im dáva „zaokrúhlený“ dojem, nie sú to konkretistické „trsy“ obrazov. U Válka a Kováča sa tiež objavuje dialogické rozprávanie vsadené vo veršoch, viac však smeruje k civilnosti – k poézii ako k reflexii každodennosti, prípadne k vecnému štýlu s dokumentárnymi prvkami. Ukážková je Válkova etuda-scénka Jablko v zierke *Dotyky* (1959) a prevratná je jeho polyfónia subjektu absorbujúceho hlasy ulice v skladbách *Príťažlivosti* (1961). U Kováča zas zaujme didaktický Školský príklad s etickou pointou, a predovšetkým báseň-chór Osvieňim s vyznaniami obetí (*Zem pod nohami*, 1960).

U konkretistov však aj dialogické formy rozširujú repertoár imaginatívnej poézie. Čudné, alebo obrazmi nahustené repliky sú vnesené do Mihalkovičovho Ornamentu a do Vadkertiovej Koreňov (pozri vyššie). Navyše poetka skĺbila fragmenty z poverových povestí a z balád do spleťtých dramatinovaných scén s viacerými účastníkmi (v skladbách *Totožnosti*, 1970). Ak Stacho predstavil exkluzívnu podobu dialógu, ktorý prebieha v duši inšpirovaného umelca, u Mihalkoviča sa z obyčajnej reči prechádza do estetizácie. Medzi podobou inscenovanej básnickej, zdôraznene umeleckej reči a zaznamenatej obyčajnej reči zo života nie je rozdiel v miere obraznosti, lebo aj tá druhá má estetickú hodnotu. Hovorovosť pre nich nebola signálom bežnosti, s či neliterárnosti, vyberali z nej podnety na exkluzivitu. Zdroje obrazného dialógu sú teda prinajmenšom tri – umelecká inšpirácia ako stretnutie vnútorných hlasov, reč vidieckych ľudí s gnómickými kvalitami, niekedy vychádzajúca z frazeológie, a ľubostný príhovor.

<sup>15</sup> Oblasť poézie ako prepožičiavania hlasov preskúmali predstaviteľky zjmeného štrukturalizmu, nadväzujúceho na výskumy Miroslava Červenku: Sylvie Richterová (1997) a Irena Vaňková (1996).

<sup>16</sup> Fascinovali ich aj iné Mihálikove zberky: *Plebejská košela* (1950), jej drsnejšie príbehy z vojny o stigmatizovaných ľuďoch i cestopisné obrázky povojnového pokoja. *Appassionata* (1964) ich zas pútala svojráznou transformáciou literatúry faktu do poézie a zároveň ostro výsmešnou paródiou tradičných, ba aj v šesťdesiatych rokoch nadvízaných básnických prostriedkov. Vecné východiská Mihálikovej tvorby, vyúsťujúce i do ženských portrétov v *Trpkach* (1963), u neho prešli neskôr do vyslovene civilného žánru príbehu vo voľnom verši, spochybnúcom reálne udalosti ich bizarným vysvetlením (Príbeh s telefónom, *Trinásta komnata*, 1975).

Pravda, siahli i po reportážnych (a vecných), nie iba obrazných (nápadne štylizovaných) dialógoch, no urobili tak v podstatne menšej miere. V šesťdesiatych rokoch bola produktívna práve zrážka imaginatívnosti s prvkami prózy, až s reportážnosťou. V najmarkantnejšej podobe sa síce prozaizácia prejavila nie v rámci skupiny, ale u M. Kováča, avšak aj v menšom zastúpení je prítomná aj u konkretistov. V krátkom voľnom verši básne L. Feldeka Jožo Bojda (*Kriedový kruh*, 1970) napríklad funguje postup reportáže – prerozprávane interview. Postava autora reprodukuje, ako položila otázku tulákovi a on si sám si odpovedá. Nasleduje parafráza poviedky, presnejšie povedané reportážnej črty Maco Mlieč od slovenského realistického prozaika Jozefa Gregora Tajovského, kde starý sluha pred smrťou chce dať svojmu pánovi všetko, dobrovoľne sa sám znevýhodňuje. Tu však Jožo Bojda pôsobí ako hrdý, zo života na periférii spoločnosti má výhody i radosť. Pointu Feldek obrátil naruby, aby zdôraznil pocit voľnosti na rube zvykov, v akých žije väčšina ľudí. Tajovského pretvorenie odkazu kritického realizmu ruskej naturalnej školy s deklasovanými postavami i s reportážnymi žánrami má svoj pendant nielen u Feldeka, ale aj v básni, malej facécii M. Kováča Len preto (*Zem pod nohami*, 1960). Hovorí o vojnovom invalidovi, ktorý si robí vtip zo svojho handicapu. Na margo: Tajovského pohľad vecného, až deziluzívneho snímania sveta predstavoval začiatkom 20. storočia vecne – reportážny protipól voči predchádzajúcemu parnasizmu, ktorého predstaviteľom v próze bol Svetozár Hurban Vajanský. Ten totiž vyznával vysoký štýl s virtuóznymi obrazmi farieb a so vznešenými poetickými výrazmi. Pre bohato rozvrstvenú symboliku svetla a tieňa sa stal obľúbeným prozaikom J. Ondruša (zaujala ho Vajanského novela *Letiace tiene*, 1883). K reportážnosti sa v perióde existencie skupiny okrem Feldeka primkyna jedine Mihalkovič, a to dialógom v básni Parný stroj (*Zimoviská*, 1965). V ňom muži zhovárajúci sa v továrni komentujú pracovné úkony i smrť Tomáša. Rozoberanie strašnej udalosti samovraždy je prerývané obyčajnými (kusými) pracovnými replikami, lebo tak to v živote chodí – že všedné plynutie času sa strieda so zlomami ďalekosiahleho významu: „Rozkročení, dvaja / a dvaja primeriavali veko. – ‘Chalani, otočíme!’ / – ‘A nemusel to brať až tak.’“. Situáciu teda uzatvára súcitná reakcia prítomných, lebo aj ten najobyčajnejší človek má u Mihalkoviča svoju dôstojnosť, v tomto prípade samovrah, ktorý nezniesol ponižovanie manželkou.

Nóvum predstavujú Ondrušove experimenty s gramatickými osobami a s nečakanými zmenami intonačnej krivky ((Nemecká prehliadka 1944, *Šialený mesiac*, 1965). Obsah otázky je vypovedaný s definitívnosťou oznamovacej vety, už bodka po nej zdôrazňuje nezvratnosť situácie, s najväčším napätím v pietnej básni Osvienčimský oheň. Prehovory jeho postáv s menami Šavel a Pavel, Viktor a Gašpar (v cykloch *V stave žľče*, 1968, *Kľak*, 1970) komentujú svoje pohyby a gestá, a cez ne aj zákonitosti života, vrátane jeho paradoxov a absurdít: „Keď pohladíš, akoby si postrčil“. Pripomína to drámu, a to rozpisom veršov do podoby scenára samostatných výpovedí, lebo repliky sú vložené v monológoch zúčastnených. Nie je pri tom isté, či Ondrušovi o prienik medzi ľuďmi, o zblíženie sa s nimi, alebo naopak, o zachovanie si seba samého i za cenu osamotenosti: „Tu sme ešte na hranici medzi čistou imagináciou a ironickým pohľadom na vlastnú túžbu po ľudskej spoločnosti“ (HERMIDA 2002: 92).

V zobrazení príbehov nejde len o záležitosť epiky, napokon tá už nie je presne ohraničiteľná, ale o hľadanie čo najpriliehavějších perspektív výpovede, keďže poéziu možno chápať aj ako odovzdávanie hlasov určitým fenoménom – osobám, tvorom, veciam, prírode, vôbec predmetnosti, pričom „postava je prvok predmetného sveta“ (ŠŤOVEC 1999: 93). Na rozdiel od monologického princípu konkretistov, ktorý do seba vťahuje i formy dialógu, predstavuje dialogickú verziu poézie Ivan Kupec. V *Knihe tieňov* (1990, vznikajúcej od roku 1968) inscenuje dramatizáciu hovoriacich prírodných elementov ako kameň či víchrica, a vyhostených ľudí, zasiahnutých osudom, žijúcich na rube oficiálnej spoločnosti. Je to jeho svojrázne vyjadrenie nesúhlasu s dobovým politickým režimom.

Ak pre lyrickosť je príznačné hovorenie o sebe, v slovenskej poézii šesťdesiatych rokov sa priame vyznanie popiera. Niekedy je to tým, že sa formuje ľúbostná poézia, ktorá „nie je egocentrická“, ale opiera sa o príhovor, o modalitu prosby, či želania (porov. MATEJOV 1988: 40.) Ako konštatoval Fedor Matejov, vďaka „dejovým sekvenciám“ sa v dobovej tvorbe uskutočňovalo „prekonávanie tých foriem lyrickej výpovede, ktoré sa pociťovali ako konvencionalizované (báseň ako reflexia, proklamácia, impresia)“ (MATEJOV 2005: 118 - 119).

V príleve prozaických prvkov zohral úlohu tlak zo strany stavu básnického jazyka. Celkove sa prejavila zvýšená potreba experimentovať, po neprajnom období stagnácie vývinu literatúry a jej tvarových stránok v päťdesiatych rokoch. Nejde len o to, že v poézii sa objavujú hovorové slová, veď tie v nej boli odjakživa (ako zdroj expresivity sa vynárali dokonca aj u nadrealistov). Ide o to, že sú do nej vťahované celé hovorové situácie, vzaté zo života a doštylizované. Práve tie predstavujú zárodok scivilnenia poézie, ktoré sa naplno rozvinie v osemdesiatych rokoch. Už do veršov šesťdesiatych rokov sa dostávajú celé kontexty príbehových situácií s magickým vyžarovaním ozvláštnených rekvizít či výrečných ľudských gest, alebo s epizódami z autentickej autobiografie, avšak posunutými do nezvyčajných polôh. Aj zmenené frazeologizmy predstavujú úplne pretvorené rečové udalosti a kontexty. Nastala situácia „poézie v epoche prózy“, spočívajúca vôbec nie v zmysle menejcennosti veršovaných útvarov, ale v tom, že akčné silové pole románu - a s ním všedná prozaickosť, nenápadná rituálnosť - pôsobí i na básne. Podľa Jonathana Cullera sa v literatúre 20. storočia, najmä v jeho druhej polovici stupňuje dôležitosť naratívu. Je to schopnosť pochopiť, že život (a tiež história) sa neriadi logikou príčiny a účinku, ale logikou príbehu: niečo vyúsťuje do niečoho často cez nečakané zvraty, absurdity, zauzlenia udalostí (porov. CULLER 2002). No na druhej strane príbehovosť vyplýva i z potrieb poézie, ktorá už vyčerpala mnohé svoje možnosti, a tak siaha po útržkoch rozprávania a nasleduje motiváciu spoznať situáciu ľudskej postavy, niekoho druhého, nie iba subjektu, jediného „ja“.

Konkretisti nezobrazujú detaily ako izolované, ponechávajú ich v prirodzenom obzore. Nepohrdli *výsekom* z okolitého sveta, ktorým je zobrazenie bežnej situácie s jej zvyčajným časopriestorom – či už vnútra alebo okolia domu, bytu, exteriéru. Takémuto súvislejšiemu záberu empirie sa pritom bránili mnohí avantgardní umelci v prvej polovici 20. storočia. Bol pre nich prejavom služobnosti voči mimoumeleckej realite. Poézia konkretistov dáva najavo, že aj tie najvšednejšie javy a epizódy zo života môžu mať svoju „auru“, hodnotu, ktorú stojí za to preniesť do básne.

Korešpondujú s koncepciami vychádzajúcimi z presvedčenia, že už v našom okolí sú zakódované fantazmy, a že teda fantazijná metarealita sa netvorí až v slovách umenia, tie ju majú svojou sugestívnosťou iba podporiť (k nim prináleží „semiosféra“ J. Lotmana, LOTMAN 1999).

Línia bežnej, hovorovej reči zakomponovanej v poézie 20. storočia má iniciátora v Apollinairovi, v jeho rýmovaných rozhovoroch, zachytávajúcích útržky prehovorov začutých na ulici a súvisiacich s vynálezom fonografu. Repliky reprodukované zo života sa však nevyučujú s fantazijnosťou. Michela Butora fascinovalo, že aj poézia surrealistického typu môže byť založená na šokujúcich stretnutiach viet, nie iba slov. Poukázal na to práve cez posun medzi Apollinairovými básňami. Staršia, s názvom *Ženy* (zbierka *Alkoholy*, 1913) je ešte napísaná v klasickej prozódii a cituje tie najbanálnejšie poznámky o životných udalostiach. Novšia je už surreálna, hoci sa pohráva s fikciou reportážnych údajov už titulom *Pondelok v Kristíninej ulici* (zbierka *Kaligramy*, 1918). Sú v nej zhromaždené „zlomky dialógov“, z ktorých každý „sám o sebe nepredstavuje nič výnimočného“, no spolu majú iracionálne čaro. „A tak se celé pásy banality, každodenní skutečnosti, proměněny světlem silných forem, rozzáří nenadálou fosforescencí“ (BUTOR 1969: 45).

Na rozdiel od predstáv anonymného toku reči u konkretistov nejde o prehovory postáv v anonymite. Dôležitá je individualizácia vypovedaných slov, lebo autobiografickosť a s ňou fenomén rodiny patrili k najdôležitejším hodnotám skupiny. Obyčajnosť hovorového jazyka a jeho výrazov, ktoré plynú a zastarávajú, niekedy popierali aj tým, že v ňom hľadali gnómičnosť, a to je holanovský princíp. Meno Vladimíra Holana sa už spomínalo v súvislosti s Mihalkovičovými *Zimoviskami*. Z jeho knihy *Příběhy* (1948 - 1963) je pre stav slovenskej poézie relevantná báseň *Návrat*, ktorej pôdorys tvorí cesta hrdinu pohrebiskom v rodnom kraji a rozprávanie je vedené cez vnútorný monológ, cez príhovory sebe samému, zaodeté virtuóznym jazykom s refrénmi a halucinačnými obrazmi. Pozoruhodný je aj iný z jeho príbehov vo veršoch – *Prostě*, v ktorom vystupuje druhotný rozprávač, ako Mihalkovičov Matej z *Výpovede*, Vadkertiovej matka z *Koreňov*. Je to však náhodný okoloidúci, ktorý mu začne mimovoľne rozprávať o svojom rodokmeni, nie dobre známy človek.

Konkretisti sú v podstate monológisti. Ich subjekty, lyrickí hrdinovia, rozprávači (a rozprávačka u poetky) nie sú len zaznamenávatelia počutého. Hlas, ktorý tmočí aj príbehy a repliky druhých, neustupuje do úzadia. Naopak, stáva sa nositeľom obrazného významu, jeho podnecovateľom, rozvrstvujúcim významy. Niekedy sa rozvetvuje až na dvoch rozprávačov a dvaja hovoria o postave tretieho, ako v Mihalkovičovej *Výpovedi* (*Zimoviská*, 1965). Inokedy sa stáva, že hlas uvádzania priamej reči iba vnáša do scény signály čudesnej, bizarno-grotesknej atmosféry, ako je to u Stacha v básni *Záznam*. V nej sa o ženskej bytosti hovorí, že pred replikou: „Zošpúlila ústa“, „kýchla do púdry“, čo zvyrazňuje jej vyzývavé a teatrálné správanie. V ich epike tak neplatí, že „banalita každodenného ľudského života nemôže byť vyslovená inak ako banálne“ – tak sa vyslovil Jiří Trávniček o Jiřím Kolářovi, ktorý sa venoval „záznamom akoby surovej, nepretavenej javovosti“ (TRÁVNÍČEK 1994: 133). Mimoriadnu pozornosť venujú práve uvádzaniu reči a repliky doštylizovávajú.

Ich obrazové rozpätie potvrdzuje, že človek potrebuje priestory fantázie, aby sa odpútal od bežného života, čo však nebráni tomu, aby vo fantazijných únikoch zoh-

rávali dôležitú úlohu tie najobyčajnejšie veci a zážitky. K nim sa pripája dojem zo slov, ktoré na nás pôsobia každý deň a možno ich vnímať ako niečo hmotné - povznášajúce a nadľahčujúce, či ťaživé.

## Literatúra

- BAGIN, Albín – MARČOK, Viliam – MISTRÍK, Jozef – MLACEK, Jozef – PLUTKO, Pavol – ŠTRASSER, Ján – VAŠKO, Imrich (1970): “Sedem interpretácií básne Jána Stachu Obrad s plameňom”, in *O interpretácii umeleckého textu 2*, SPN, Bratislava, s. 39 - 55.
- BACHTIN, Michail (1988): “Problém rečových žánrov”, in *Estetika slovesnej tvorby*, Tatran, Bratislava, s. 266 - 313.
- BUTOR, Michel (1969): “Román a poezie”, in *Repertoár*, Odeon, Praha, s. 28 - 47.
- BUZÁSSYOVÁ, Klára (1979): “O vzťahu potenciálnych a príležitostných odvodených slov k jazykovej norme”, in *Z teórie spisovného jazyka*, ed. J. Ružička, SAV, Bratislava, s. 124 - 127.
- CULLER, Jonathan (2002): “Kapitola 6. Naratív”, in *Krátký úvod do literárnej teórie*, Brno, Host, s. 92 - 103.
- FELDEK, Lubo – LUKÁČIOVÁ, Oľga (1961): “Menej sofistiky, viac dialektiky”, *Mladá tvorba*, 3, č. 3, s. 17 - 18.
- FELDEK, Lubomír (1964): “Predsiev”, *Mladá tvorba*, 9, č. 3, s. 34 - 35.
- FELDEK, Lubomír (1962): “Metaforu ku komplexnosti”, *Kultúrny život*, 17, č. 32, s. 1, 8.
- FELDEK, Lubomír – MIHALKOVIČ, Jozef (1962): “O špecifickej váhe slova”, *Mladá tvorba*, 7, č. 6 - 7, s. 60 - 63.
- FELDEK, Lubomír (1964): “Predsiev”, *Mladá tvorba*, 9, č. 3, s. 34 - 35.
- FELDEK, Lubomír (1977): “Ako sa prekladá Majakovskij”, in *Z reči do reči*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 18 - 45.
- FELDEK, Lubomír (2007): *Prekliata Trnavská skupina*, Columbus, Bratislava.
- GÁFRÍK, Michal (1961): “Diskusia o mladej poézii”, *Mladá tvorba*, 6, č. 11, s. 26 - 27.
- GARCÍA LORCA, Federico (1983): “Básnický obraz u dona Luise de Góngory”, in *Uzavřený ráj*, přeložil Miloslav Uličný, Odeon, Praha, s. 257 - 293.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1965): “Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra”, in *Z problemów literatury polskiej XX wieku 2. Literatura międzywojenna. Tom drugi*, Państwowy instytut wydawniczy, Warszawa, s. 48 - 68.
- HAMADA, Milan (1961): “Mladá poézia nastupuje”, *Mladá tvorba*, 6, č. 5, s. 34 - 36.
- HERMIDA, Alejandro (2002): “Hmota a priestor Ondrušovej poézie”, in *S dlaňou v ohni. Básnické dielo Jána Ondruša a hodnotové kritériá v literatúre*, Občianske združenie Studňa, Bratislava, s. 86 - 93.
- JAKOBSON, Roman (1991): “Metaforické a metonymické póly”, in *Lingvistická poetika*, Tatran, Bratislava, s. 87 - 93.
- LANGEROVÁ, Marie (1998): “Samobáseň (Jiří Kolář)”, in *Fragments pohybu*, Karolinum, Praha, s. 35 - 57.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič (1999): “Dom v „Masťere i Margarite“. Vnutri mysljašičich mirov”, in *Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*, Iskusstvo-SPB, Moskva, s. 264 - 275.
- MACURA, Vladimír (1989): “Podnet žánru pásma v českej a slovenskej poézii z prelomu 50. a 60. rokov”, in *Romboid*, 24, č. 7, s. 33 - 39.

- MATEJOV, Fedor (1988): “Básnické iniciatívy 1956 - 1965”, *Slovenské pohľady*, 104, č. 5, s. 39 - 50.
- MATEJOV, Fedor (2005): “K poetike Mihalkovičových Zimovísk”, in *Lektúry*, SAP, Bratislava, s. 117 - 137.
- MARČOK, Viliam (1964): “Analyzujúca metafora mladej slovenskej poézie”, *Mladá tvorba*, 9, č. 10, s. 30.
- MIHALKOVIČ, Jozef (1960): “Úspešný debut Mikuláša Kováča”, *Lud*, 13, č. 251, s. 5.
- MIHALKOVIČ, Jozef – ŠIMONOVIČ, Ján (1961): “Báseň nech vzrušuje”, *Mladá tvorba*, 5, č. 3, s. 18 - 19.
- MIHALKOVIČ, Jozef (1996): “Trnavská skupina, konkretisti, diskusia”, *Literika*, 1, č. 3, s. 115 - 117.
- MIHALKOVIČ, Jozef (1964): “Matilka, nemysli na Petra”, *Mladá tvorba*, 9, č. 6 - 7, s. 13 - 21.
- MIKO, František (1969): “Epika v lyrike”, *Romboid*, 4, č. 2, s. 21 - 28.
- MIKULA, Valér (1987): “Významová výstavba básne” (J. Mihalkovič: Priložím), in *Hľadanie systému obraznosti*, Smena, Bratislava, s. 84 - 108.
- MISTRÍK, Jozef (1984): *Štylistika*, SPN, Bratislava.
- NADUBINSKÝ, Michal (1961): “Ide o aktivitu poézie”, *Kultúrny život*, 16, č. 49, s. 4.
- ONDRUŠ, Ján (1958): “Tri vyznania nad Žárym”, *Mladá tvorba*, 3, č. 4, s. 30.
- ONDRUŠ, Ján (2006): Recenzia na debutovú zbierku Miroslava Válka *Dotyky* (1959), in *Trnavská skupina – konkretisti*, Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, s. 142 - 147.
- PISÁRČIKOVÁ, Mária (1992): “Z jazykového majstrovstva noviel Mila Urbana”, in *Kultúra slova*, 26, č. 4, s. 97 - 103.
- POÉZIA V ZRKADLE DISKUSIE (1962): *Kultúrny život*, 17, č. 42, s. 3.
- RICHTEROVÁ, Sylvie (1997): “Polyfonie v poezii Vladimíra Holana”, in *Ticho a smích*, Mladá fronta, Praha.
- SABOL, Ján (1970): “O konfigurácii suprasegmentov v básni Obrad s plameňom”, in *O interpretácii umeleckého textu 2*, SPN, Bratislava, s. 75 - 83.
- SLIACKY, Ondrej (1985): “Súčasná literatúra pre deti a mládež a jej literárna mladosť”, *Zlatý máj*, 29, s. 67 - 73.
- STACHO, Ján (1965): “Križe. Ohmatávač kníh”, *Slovenské pohľady*, 81, č. 9, s. 60 - 64.
- STACHO, Ján (1965): “Učpená vináreň”, *Kultúrny život*, 20, č. 30, s. 6 - 7.
- STACHO, Ján (1966): “Na slovo s Jánom Stachom. Zhováral sa Július Vanovič”, *Slovenské pohľady*, 82, č. 3, s. 21 - 27.
- STRÁŽAY, Štefan (1983): “Poézia podstatných vecí”, in Mihalkovič, J.: *Zimoviská* (2. vyd.), Tatran, Bratislava, s. 80 - 83.
- ŠIKULA, Vincent (2003): “O Slobodovom posolstve úcty”, in *Požehnaná taktovka*, Belimex, Bratislava, s. 108 - 115.
- ŠIMONOVIČ, Ján (1962): “Čo súvisí so Svadobnou cestou”, *Mladá tvorba*, 7, č. 8 - 9, s. 28 - 29.
- ŠIMONOVIČ, Ján (1964): “Rozhovor s prekladateľom (S Jánom Šimonovičom sa zhováral Lubomír Feldek)”, in *Mladá tvorba*, 9, č. 4, s. 19.
- ŠIMONOVIČ, Ján (1965): “Možnosti poézie”, in *Kultúrny život*, 20, č. 19, s. 4.
- ŠIMONOVIČ, Ján (1969): “Poznámka o Lorcovej lyrike”, in García Lorca, Federico: *Raz do vyhne vošla luna*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 121 - 130.



- ŠIMONVIČ, Ján (1972): “Daktyl, trochej, jamb?”, in *Próza o básni*, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 45 - 55.
- ŠÚTOVEC, Milan (1961): “Líce a rub Feldekovej poézie”, *Kultúrny život*, 17, č. 1, s. 4.
- ŠÚTOVEC, Milan (1966): “Tá smutná duša básne”, *Mladá tvorba*, 11, č. 1, s. 53.
- ŠÚTOVEC, Milan (1999): “Tézy ku generatívnej teórii prózy”, in *O epickom diele. Tri texty zo starých čias*, Vydavateľstvo L. C. A., Levice, s. 75 - 101.
- ŠTEVČEK, Ján (1973): “Dramatizácia prózy (Milo Urban)”, in *Lyrizovaná próza*, Tatran, Bratislava, s. 63 - 91.
- TRÁVNÍČEK, Jiří (1994): “Svědék v poezii Skupiny 42”, in *Proměny subjektu. I, Ústav pro českou a světovou literaturu ČAV, red. D. Hodrová*, s. 131 - 141.
- TRNAVSKÁ SKUPINA – KONKRETISTI (2006): Výber zostavila, komentáre a vysvetlivky, kalendárium, medailóny členov doslov a edičnú poznámku napísala Andrea Bokníková-Tóthová, Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava.
- TURČÁNY, Viliam (1975): *Rým v slovenskej poézii*, Veda, Vydavateľstvo SAV, Bratislava.
- TURČÁNY, Viliam (1975): “Nástup mladej básnickej generácie na konci päťdesiatych a na začiatku šesťdesiatych rokov”, *Slovenská literatúra*, č. 6, s. 489 - 515.
- VADKERTI-GAVORNÍKOVÁ, Lýdia (1973): “Podvaly”, *Slovenské pohľady*, 89, č. 11, s. 92 - 106.
- VÁLKOVÁ, Zora (1965): “Niektoré otázky poetiky mladej slovenskej poézie”, *Slovenská literatúra*, 12, č. 3, s. 266 - 275.
- VAŇKOVÁ, Irena (1996): *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*, ISV nakladatelství, Praha.
- WINCZER, Pavol (1968): “Ján Ondruš: Studňa”, in *O interpretácii umeleckého textu 1*, SPN, Bratislava, s. 38 - 55.
- ZAMBOR, Ján (2000): “Slovenské preklady poézie Federica Garcíu Lorcu”, in *Preklad ako umenie*, Univerzita Komenského, Bratislava, s. 78 - 194.
- ZAMBOR, Ján (2005): “Lorcove Cigánske romance”, in *García Lorca, Federico: Cigánske romance*, preložil Ján Zambor, Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 7 - 26.
- ZAMBOR, Ján (2006): “Slovenská recepcia cigánskych romanci”, in *Život v literatúre. Literatúra zblízka i z diaľky*, ed. M. Bátorová, R. Mikuláš, Ústav svetovej literatúry, Petrus Publishers, Bratislava, s. 255 - 256.