

Topos rannej električky v slovenskej poézii

Jaroslav Šrank

Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Topos of the Morning Tram in Slovak Poetry

Litikon, 2023, Vol. 8, No. 1, pp. 17-38

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9717-5485>

The paper examines the poems of Slovak poets (especially P. Gregor, D. Hevier, T. Janovic and J. Urban), which are genetically and typologically linked to M. Valek's poem *Smutná ranná električka* (Sad Morning Tram). The paper focuses on the forms and rendering of the topos of the tram and its influence on the composition, rhythmic shaping and sound organisation of the text. The tram in poetry represents the modern city and various aspects of the life of the urban man. The basic concept is that of a container, most often in the form of a case for the germs of life or a receptacle for remains. As a movable vessel used for transportation, the topos of the tram follows older symbols of a similar focus (ship, train). In the tram with the symptom of morning, the two-component time (cyclic repetition – dynamizing rupture) is applied.

Keywords: modern Slovak poetry, topos of the morning tram, topology, poetics

Úvod

Medzi básňami široko chápanej modernej slovenskej poézie, ktoré by bolo možné označiť za mestské básne alebo za básne mesta, majú pevné miesto viaceré básne Miroslava Válka. Neodmysliteľne medzi ne patrí aj báseň *Smutná ranná električka*. Práve toto dielo predstavuje súčasne jeden z najznámejších textov slovenskej poézie zviazanej s urbánnym prostredím. Váľkova báseň spolu s Mitánovou poviedkou *V električke* (1970) sú zároveň najznámejšími textami slovenskej umeleckej literatúry s výrazným toposom električky.

Smutná ranná električka je jedna z tých Váľkových básní, ktoré boli zhudobnené a v slovenskom kultúrnom povedomí sú prítomné dvojako, jednak ako básne a jednak ako texty populárnych piesní. V pôvodnej podobe je známa z Váľkovej debutovej zbierky *Dotyky* (1959) a potom z adaptácie básne do formy piesňového textu, ktorú spolu s jej zhudobnením urobil Marián Varga a naspieval Pavol Hammel. Prvý raz vyšla na ich albume *Zelená pošta* (1972). Váľkova báseň i Vargova adaptácia pritom majú bohatý edičný život, primárne buď ako súčasť knižných vydaní básnikovej poézie, alebo ako skladba dostupná na nosičoch s Vargovou

a Hammelovou tvorbou. Ďalšie formy ich existencie tu netreba vymenúvať, možno však predpokladať, že vzhľadom na hitový štatút, ktorý nadobudla skladba *Smutná ranná električka*, práve preklad básne do piesňovej formy sa na dostupnosti a známosti Váľkovho textu podpisuje veľmi výrazne. Pieseň býva z pôvodného albumového kontextu preradená do výberových vydání tvorby pôvodných autorov a interpretov. Popri pôvodnej nahrávke má mnohé konkretizácie v podobe živých koncertných vystúpení a autorizovaných i neautorizovaných záznamov týchto interpretácií. Siahajú po nej i ďalší interpreti, nehovoriac o tom, ako sa na jej ďalšom živote podieľajú vernakulárni tvorcovia.

Autorom podrobnej charakteristiky Váľkovej *Smutnej rannej električky* je J. Zambor (2005).¹ Báseň aj s jej Vargovou adaptáciou v literárnovednom kontexte naposledy podrobne analyzoval Peter Zajac v štúdiu *Melanchólia, pátos, irónia* (2007). Zajac spomína aj pendanty titulného motívu v povojnovej českej lyrike a najmä výrazne rozvinul otázku prenosu textu z čisto slovesnej do slovesno-hudobnej formy. To, čo v súvislosti s Váľkovou básňou naďalej ostalo bokom, je práve jej intertextuálne pripomínanie v básnickej tvorbe viacerých slovenských autorov.

Z toho, že na Váľkovu báseň odkazujú vo svojich textoch rôzni iní básnici, vyplýva viacero výskumných podnetov. Zameraním tejto štúdie je prieskum, ktorý by poukázal na charakteristické črty, zložky a podoby toposu rannej električky, ako ich umožňuje množina básní, pri ktorých sa čitateľovi navodzujú súvislosti so *Smutnou rannou električkou* ako pretextom.

Nie že by motív rannej električky pre slovenskú poéziu objavil až Miroslav Válek. Práve Váľkovou básňou však bol tento parciálny prvok motívicko-tematickej roviny textu pozdvihnutý a rozvinutý do funkcie jedného z integrujúcich činiteľov básne, ktorý sa premieta do motívicko-tematickej, kompozičnej aj jazykovej roviny textu a podstatne sa podieľa na jej tvarovaní vrátane rytmickej a zvukovej organizácie.

Výraznú blízkosť, príbuznosť až nadväznosť na Váľkovo riešenie, pokiaľ ide o prístup k toposu rannej električky, možno konštatovať pri viacerých básňach slovenských autorov. Tento príspevok sa zameria na tie, ktoré napísali Daniel Hevier, Jozef Urban, Tomáš Janovic a Peter Gregor a boli uverejnené v ich knihách z druhej polovice 20. storočia, konkrétne počas osemdesiatych rokov s miernym presahom na začiatok deväťdesiatych rokov. Spomenuté budú aj básne Vojtecha Kondróta, Michala Habaja a Michala Baláža z rovnakého, prípadne neskoršieho obdobia.

Jednotlivé básne sú vybrané zo zbierok, v ktorých boli knižne publikované. Ich miesto a funkcia v kompozícii zbierok však bude spomenutá iba okrajovo. Autormi básní sú príslušníci rôznych literárnych generácií a básnici rozmanitej autorskej orientácie. V štúdiu však nepôjde o skúmanie intertextuálnych súvislostí ako indikátorov medzigeneračného nadväzovania na dielo Miroslava Váľka. Časový interval, v ktorom boli predmetné básne knižne uverejnené, teda v zásade osemdesiate roky 20. storočia, umožňuje prezentovať podstatné črty toposu električky v rámci istej etapy urbánne zameranej slovenskej poézie.

Autor príspevku sa domnieva, že v materiáli, s ktorým pracuje, sú zahrnuté tie podstatné príklady na tvorivú recepciu Váľkovej básne v slovenskej poézii vybraného obdobia. Zároveň pripúšťa, že môžu existovať aj iné básne založené na podobnom vzťahu. Ostatne, pri rešeršovaní

¹ Charakteristika je súčasťou štúdie *Nite. Interpretácia prvej časti zbierky Miroslava Váľka Dotyky*. Je zaradená aj do autorovej monografie *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách* (2013); tu sa uvádzajú aj skoršie časopisecké a zborníkové uverejnenia.

vychádzal iba z knižných vydaní poézie a periodické publikácie obišiel. Takisto nemožno vylúčiť, že ďalšie texty založené na Váľkovom pretexte ešte len vznikajú.

Zastávka č. 1

Začať možno textom, ktorý Váľkovu báseň cituje a topos električky aktualizuje v priamej súvislosti s vyjadrením vzťahu k jej autorovi pri pietnej príležitosti. Báseň Vojtecha Kondróta sa nazýva *Slová pre všetkých* a je súčasťou zbierky *Zimopis* (1992, s. 34 – 35). Na začiatok textu je ako motto vradené prvé štvorveršie Váľkovej *Smutnej rannej električky*, na záver básne je zasa umiestnený prípis (*Pripomenutie Miroslava Váľka*, 27. 1. 1991).² Ide o dátum Váľkovho úmrtia. V zbierke nasleduje za touto básňou text *Tá rakva 49007* s podnázvom *Pamiatka Miroslava Váľka* a datovaním február 1991. Chronológiu Kondrót použil ako kompozično-tematický kľúč k zbierke. Básne sú zoradené v časovej postupnosti a tvoria akýsi lyrický denník či kalendár udalostí z osobného i spoločenského života v čase výrazných zmien.

Začiatok a zároveň vari aj najznámejšia časť Váľkovej básne navodzuje atmosféru vlastného Kondrótovho textu. Použitie pomenovania z kontextu sklúčenosti, smrti a pohrebných úkonov spolu s funerálnym rytmom a patetickým ladením veršov navodzuje analógiu s rituálnym odprevádzaním skonavšieho básnika. Vo funkcii motta zároveň dochádza k významovej aktualizácii použitého citátu. Z roviny figuratívneho stvárnenia istej momentálnej životnej situácie sa zmysel presmerúva ku konfrontácii so smrťou ako životným faktom. Ak báseň pôvodne vyznievala ako silno štylizované stvárnenie určitej nálady, teraz Kondrót jej časť inštaluje do funkcie akéhosi básnikovho epitafu.

Kondrótova báseň je rozlúčkou s Váľkom i poctou jeho tvorbe. Dá sa chápať ako synekdocha mimoriadnej pozície, akú Váľkovo dielo a osobnosť mali v povedomí viacerých generačných vrstiev slovenských básnikov, ktorí vstupovali do literatúry od konca päťdesiatych rokov 20. storočia a medzi ktorých patril aj Vojtech Kondrót.

Vymedzenie

Slovenská poézia pozná motív rannej električky minimálne od čias Poničanovej básne *Noc*, kde ohlasuje koniec sujetu o sexe na jednu noc: „a zavznel hukot elektrík, / cez okno vnikli svetlé nože“ (Poničan, 1932, s. 18). Až Miroslav Válek ho však uchoпил ako ťažiskový prvok výstavby textu s dôsledkami pre motivicko-tematickú rovinu, tropiku, rytmickú a eufonickú výstavbu textu. Válek vysunul električku do pozície názvu básne. Zachoval referenčnú rovinu motívu a zároveň mu priznal funkciu trópu, ktorý nadväzuje na určité tradované koncepty a zároveň v texte generuje unikátny význam.

Miroslav Válek: Smutná ranná električka

Smutná ranná električka
a ja v nej a ja v nej,
už ma vezú
ako v rakvi sklenenej.

² Štvorveršie bolo do básne zaradené v skorigovanom znení, keď príznakový tvar lokálu „v rakvi“ bol nahradený gramaticky neutrálnym tvarom „v rakve“.

Smutno zvoní pred nami
 a za nami smutno zvoní
 smutné zvonce v smutnom dni,
 smutný sprievod pohrebný.

Vždy, keď idem takto k tebe,
 vždy, keď idem takto k vám,
 plačem ako na pohrebe.
 Lúto mi je vlastnej smrti.
 Vždy sa vo mne niečo zrúti,
 vždycky niečo pochovám.

Celé mesto je dnes smutné.
 Smutné parky, smutná pláž.
 A ja smútim preukrutne:

Chodím k tebe, keď ma voláš,
 chodím, aj keď nevoláš.

(Válek, 2005, s. 71)

Nie je naším cieľom prehodnocovať jestvujúce komplexnejšie interpretácie Váľkovej básne. *Smutná ranná električka* sa dá v intenciách doterajších výkladov charakterizovať ako báseň, v ktorej pochmúrnú náladu subjektu i melancholický obraz sveta motivuje predstava „jeho vlastnej smrti“ (Zambor, 2005, s. 175), respektíve zážitok smrti, ktorá „nie je smrťou faktickou, ale emocionálnou“ smrťou lyrického ja (Zajac 2007, s. 326). J. Zambor (2005, s. 175) pripája ešte hypotézu, že predstava smrti subjektu „bola zrejme vyvolaná vlastnou ťažkou chorobou“ básnika. Túto predstavu subjekt premieta do vonkajšieho sveta v podobe mestskej scenérie, ktorá je naznačená niekoľkými synekdochami (parky, pláž, implicitne aj ulica a na nej titulná električka). Práve električka na seba viaže predstavu, ktorou sa subjekt oddeľuje od ostatného sveta, predstavu električky ako schránky na neživé telo i dušu. Ako čítame napríklad u Petra Zajaca (2007, s. 325 – 326): „cesta električkou je smutným pohrebným sprievodom smútočným mestom“. Podľa Františka Koliho, ktorý Váľkovu báseň začleňuje do širších súvislostí vývinu povojnovej slovenskej literatúry, premena rannej električky „na rakvu, na sarkofág“ (Koli, 2008, s. 362) „rozochvieva napätie medzi ‚mŕtvym životom‘ a ‚živou smrťou‘“ (s. 361).

Toto významové smerovanie básne stimuluje jej rytmicko-zvukové tvarovanie, ktoré navodzuje depresívnu atmosféru básne spôsobom, ktorý zároveň vystihuje chod električky. Ján Zambor (2005, s. 175 – 176) poukazuje v tejto súvislosti najmä na trochejský rytmus, ako aj na rolu, ktorú pri tom zohráva eufonická výstavba, rým, hojné opakované figúry a zvlášť markantné opakovanie slova smútok a jeho derivátov – všetky tieto prostriedky plnia podľa Zambora intenzifikačnú a náladotvornú funkciu. Peter Zajac (2007, s. 329 – 333) v súvislosti s piesňovým textom pripomína výrazne zvýšený počet opakovaní slova smútok, zavedenie refrénu a efekt slovo-hudobného echa.

Výpočet základných črt platných pre *Smutnú rannú električku* a jej titulný topos indikuje, čomu sa budeme venovať pri referovaní o básňach, ktoré typologicky i geneticky postupujú

príbuzne. Vo viacerých prípadoch možno nadväznosť na Váľkov text postrehnúť už na úrovni názvu, ktorým text odkazuje na svoj pretext. Tomáš Janovic názvom *Pri čítaní Dotykov* sprítomňuje celý korpus Váľkovej debutovej zbierky. Daniel Hevier do názvu umiestňuje variáciu názvu Váľkovej básne, založenú na alternácii príznakového prvého člena postupne rozvíjaného prívlastku za neutrálny, pravidelne sa vyskytujúci výraz, jeho báseň sa nazýva *prvá ranná električka*. Peter Gregor nadväzuje na Hevierovo riešenie, no pripája k nemu aj špecifikáciu, ktorá akoby bola ozvenou nálady charakteristickej pre Váľkovu báseň, v tomto prípade máme dočinenia s *prvou rannou električkou v daždi*.

Ako analógie s Váľkovým komplexným poňatím električkového motívu možno chápať prípady takej formálnej výstavby textu (rytmická organizácia, rým, zvuková výstavba, štylistické figúry), ktoré sa podieľajú na významovom tvarovaní básne práve s ohľadom na prítomnosť toposu električky a električkovej prepravy. Janovicov text zachováva podstatné formálne črty Váľkovho textu v podobe citovaného úvodného segmentu. Gregorov text i Urbanova báseň pracujú s obdobným súborom prostriedkov ako Válek.

Niektoré básne, ktoré na Váľkov pretext odkazujú veľmi otvorene, utvárajú svoj zmysel bez toho, aby ďalej rozvíjali referencie na kontext mestskej verejnej dopravy. Obsahujú alúziu či priamo citát z Váľkovej básne s emblémom rannej električky, samotný motív však významovo prehodnocujú, prípadne nahrádzajú iným, s dopravou nesúvisiacim prvkom. Aj v týchto textoch sa uplatňujú niektoré koncepty, konštitutívne pre električkový topos. Takisto z významového prekódovania rytmicko-zvukového ustrojenia textu v týchto prípadoch vyplývajú zistenia užitočné pre bádanie zamerané primárne na topos električky.

Kapsula

Pri čítaní Hevierovej básne *prvá ranná električka* ako súčasť knižného celku *Pohyblivý breh* (1984) sú v popredí príznaky charakteristické pre autorský rukopis básnika v príslušnej etape jeho osobného vývinu. Okrem zbierky *Pohyblivý breh* ju zastupujú najmä knihy *Nonstop* (1981), *Elektrónkový klaun* (1983), *V každých dverách* (1988) a *Psí tridsiatok* (1990). V tomto svetle ide o jeden z mnohých prvkov tematicky i pocitovo pestrej mozaiky súčasného života mestského človeka, podaný v príznačnej civilnej modalite a zároveň so zmyslom pre fantazijnó-imaginatívne ozvlášťňovanie reality.

Daniel Hevier: prvá ranná električka

noc
je najkrajšia
o štvrtej ráno
keď neviditeľná ruka
vyťahuje z hmly
priesvitných chodcov
a stavia ich na chodníky
a odohrávajú sa udalosti
o ktorých nebude reč
v ranných správach
na okraj chodníka

sa ukladajú k chvíľke spánku
 taxíky
 s reflektormi na predných labách
 lampy zhasínajú
 míňa sa im neónové mlieko
 a z kúta noci
 ako malá kovová hračka
 vypustená rukou dieťaťa
 vychádza
 prvá ranná električka
 má ešte ospalé telo
 a malátne pohyby
 natahuje sa
 vystiera
 a keď zo seba strasie
 všetku sladkosť noci
 krásne zavzdychá
 a ako žena pred milovaním
 oddane sa položí
 na koľajnice

(Hevier, 1984, s. 28 – 29)

Názov má výraznú anticipačnú funkciu. Spolu s podstatným menom noc ako prvým slovom básne uvádza čitateľa do jedného z bežných chronotopov urbánnych textov, ktorým je mesto skoro nadržanom. Výpoveď o diani v predmetnom mestskom svete je stvárnená tak, že ju zároveň berieme ako výraz momentálnej nálady či duševného stavu subjektu. Scenériou je mestská ulica vo včasnú rannú hodinu, situáciou čakanie na prvý ranný spoj. Pouličné dojmy, ktoré zatiaľ subjekt vníma, tvoria prvú polovicu veršového rozsahu básne. Druhú tvorí motív električky. Možno však predpokladať, že v básni pôjde predovšetkým o človeka v meste, ktoré vstupuje do nového dňa. Do obrazov završovania noci a príchodu dňa v mestskej krajine sa premieta ľudské prežívanie.

Naladenie subjektu je zrejme už z počiatočného hodnotiaceho konštatovania „noc / je najkrajšia o štvrtej ráno“. Z vysloveného superlatívu možno odvodiť, že už tie fázy noci, ktoré úsvitu predchádzajú, subjekt vnímal aspoň ako krásne. V závere zasa kladný pocit nadobúda na markantnosti, keď je zerotizovaný obrazom príprav na sexuálny akt. Aj tento moment možno domyslieť ako predstupeň ešte onakvejšej krásy a lahody. Touto gradáciou sú aj ďalšie, v básni neprítomné, avšak predznamenané fázy denného cyklu, mestské ráno, dopoludnie atď., začlenené do perspektívy životného kladu, harmónie, spokojnosti. Objekty, ktoré v subjekte vzbudzujú toto mimoriadne očarenie, sú pritom primárne veci, a to najmä tie obyčajné, všedné, úžitkové. Reagovať na ne toľkým pozitívnym vzrušením môže len subjekt vybavený nezvyčajnou vnímavosťou, otvorenosťou.

Pre básneň je príznačná „imaginatívna fantazijnosť“ (Zambor, 1997, s. 103) odvíjajúca sa od bežných reálií (pouličná ranná hmla a v nej chodci, taxíky, lampy, električka). Obraznosti dominujú vizuálne ukotvené vnemy, prítomné sú však aj ďalšie, ktoré do celkového vyznenia

vnášajú stopy a príchute hmatových, chuťových a sluchových senzácií. Tie posledné podčiarkuje aj zvuková inštrumentácia, keďže napríklad pasáže textu odkazujúce na fakt skorého rána vyznačujú sa zvýšenou frekvenciou fonémy r („o štvrtej ráno“, „reč v ranných správach“, „prvá ranná električka“), ktorej vibrovanie navodzuje dynamizáciu životných procesov s nastávajúcim dňom. Stvárnenie danej fázy denného cyklu s takým dôrazom na bohatstvo zmyslových vnemov je ďalším indikátorom vnímavosti i pohotovosti subjektu.

Aktérmi mestského života za svitania sú u Heviera len šťastní ľudia, prevažujú predmety. Je to v súlade s konceptom mesta ako umelého, anorganického sveta stvoreného zásahom človeka i v súlade s danou fázou dňa. Básnik však nestavia báseň na nepriamej úmere, podľa ktorej o čo viac má mesto strojovú povahu, o to menej sa v ňom subjekt aj ústrojne cíti. Ľudské postavy v jeho básni síce konajú akoby bez vlastnej vôle a pripomínajú figuríny či sochy, najrôznejšie veci, zariadenia a stroje zastupujúce mestské ráno sú však animizované a šťastní aj antropomorfizované. Zatiaľ čo v súvislosti s Váľkovou básňou J. Zambor konštatoval, že jej obraznosť „nadbúda rozmer vízie“ (Zambor, 2005, s. 175), u Heviera možno hovoriť o prvkoch snovo-fantazijnej obraznosti. Relativizácia hranice medzi živým a neživým svetom nespôsobuje v básni napätie, je to skôr symbióza ako výraz životného súladu, ktorý subjekt prežíva, zvýraznenie toho, že „umelú“ skutočnosť mesta pociťuje ako „prirodzenú“.

Oživovanie predmetného mestského sveta potvrdzuje, že báseň je zameraná podvojne. To sa naplno ukazuje s príchodom električky. Aj ona ako metonymia reprezentuje novú fázu života mesta a zároveň – a najmä – je projekciou, materializáciou vnútorného prežívania subjektu. Najprv je prirovnaná k detskej hračke, eufemizovaná z hľadiska vonkajších parametrov i funkcie, začlenená do domény harmonického rodinného života. Nasledujúca antropomorfizácia električky a jej rétorické prenesenie z roviny referenčných súvislostí do sféry eroticko-sexuálnych asociácií prináša vygradovanie superficitného rozpoloženia subjektu. Ak pri rozvíjaní tohto motívu do sémantiky odovzdania sa slasti („ako žena pred milovaním“) v samom závere vstúpi aj sémantika utrpenia či trpnej rezignácie („oddane sa položí / na koľajnice“), výsledkom nie je iritujúca konfrontácia (eros – thanatos), skôr odvolávka na úzus, podľa ktorého možno vrcholnú slasť, orgazmus, nazvať či precítiť ako malú smrť.

Poodhrnutie týchto patetických gest môže viesť k poznatku, že voči denotovanej scéne (príprava muža na použitie prostriedku verejnej dopravy) javí sa finálna rétorika eroticko-sexuálnej fantázie (žena pripravená na ľubostný akt) ako – mierne povedané – nepatričná. Tento preklad napospol prozaickej epizódy či situácie do reči intímneho rituálu však čerpá opodstatnenie v subjekte básne. Hrajúce sa dieťa i odovzdaná žena zastupujú rodinnú sféru, súladné zázemie subjektu, rodiča a manžela, ktorý je už vystrojený do nového dňa. Ak sa mu na príchod ranného spoja verejnej dopravy napokon viaže penetračná fantázia, ide zrejme o reminiscenciu na emočno-psychologické naplnenie, ktoré zažíva v súkromí, i o presvedčenie, že s takýmto zázemím je subjekt pripravený sebavedomo a felicítne prežívať celú svoju existenciu. A svoju rolu tu naisto zohráva aj „čas diania“, ktoré báseň navodzuje: štvrtá ranná hodina, onen moment na rozhraní medzi snením a bdením.

V porovnaní s Váľkovou básňou Hevierov text disponuje relatívne menšou mierou rytmickej organizácie. Hevierov voľný verš s klesavou intonáciou, premenlivý rozsah veršov a ich rozvoľnený pomer k syntaktickým celkom či menej rozvinutá i nápadná zvuková inštrumentácia básne nepriťahujúť toľkú pozornosť ako prostriedky zvolené Váľkom. Hevierovské scivilnenie poetiky, jej zblíženie s každodennou komunikáciou v tomto prípade môže cez príznak

uvolnenosti korešpondovať aj so situovaním vedomia vypovedajúceho subjektu do skorého ranného času, na hranice sna (hmly) a vedomia (vecí, ktoré z nej vystupujú). Zároveň totiž možno postrehnúť, že veršové jednotky, ktoré na pozadí ostatných vnímame ako najkratšie a ktoré v dôsledku toho štruktúrujú výpoveď aj po rytmickej stránke, v texte zároveň pôsobia ako orientačné signály tematického diania básne, ktoré má zreteľné logické členenie (vymedzujú hranice postupne navodzovaných motívov). Pokiaľ ich obmedzíme na tie, ktoré obsahujú len po jednom plnovýznamovom slove, podstatnom mene alebo slovese, dostaneme sekvenciu: „noc“ – „taxíky“ – „vychádza“ – „natahuje sa“ – „vystiera“ – „na koľajnice“. Aj z nej vyplýva ťažisková pozícia toposu, ktorý je umiestnený v názve básne, ako aj jeho ritualizácia. Trojica slovies navodzuje obradný ráz diania, jeho presun z pragmatickej roviny do sféry samoučelu, krásy a slávnosti. Ako sme už ukázali, obradnosť Hevierovej evokácie električky má iné hodnotové východiská ako zariekanie smútku exponované Váľkom. Hevierova báseň javí sa napokon ako antinómia tej Váľkovej, zo žánrového hľadiska možno o Hevierovej *prvej rannej električke* uvažovať ako o ódicky kolorovanej mestskej momentke či felicitnom paralipomenon.

Zo zhromaždených poznámok je zrejmé, v akých rôznych ohľadoch sa Hevierova báseň líši od tej Váľkovej. Na základe nadpisu od nej môžeme očakávať variačný vzťah. Adjektívum prvá ako vstupná položka postupne rozvíjacieho prívlastku substantíva električka má primárne informačnú hodnotu, keď bližšie rozvíja vlastnosti uvedeného predmetu, o naladení subjektu neprezrádza vlastne nič. To podstatné sa odohrá vo vlastnom texte, v ktorom sa na referenčnú významovú rovinu sústavne viažu obrazné, subjektívne motivované významy. Kľúčovým faktorom osobitostí Hevierovho stvárnenia situácie, ktorú navonok považujeme za príbuznú tej Váľkovej, je konštitúcia subjektu básne, diametrálne odlišná od Váľkovho vypovedajúceho. Ten svoju existenciu stotožňuje so somnambulickým, chorobno-agonickým stavom či zomieraním za živa. Namiesto náказы vyčerpaním, smútkom a nemohúcnosťou nás Hevierov subjekt oslovuje schopnosťou pristupovať k svetu z pozícií radostnej, harmonicky až extaticky vyladenej fantázie. Tomu zodpovedá u Váľka električka spojená s funerálnym rytmom a u Heviera električka avizujúca koitálny rytmus. Električka konceptualizovaná jedným básnikom ako sklenená rakva, či už poverovo-hororová alebo rozprávková schránka na telo bez známok života, električka, do ktorej druhý básnik premieta predstavu oddanej milenky, je zasa puzdrom života. Kým pre Váľkov subjekt je električka obalom, ktorý ho oddeľuje od života, pre Heviera je životodarnou kapsulou, priechodom, bránou (do) života. Protikladnosť v určení však len potvrdzuje spoločný konceptuálny základ oboch trópop, ktorým je nádoba ako elementárny význam toposu električky, báza otvorená najrôznejším symbolickým konkretizáciám. Obe básne zároveň ilustrujú, že v skladbe mestskej krajiny, tvorenej primárne vecami každodenného využitia, môže električka nadobudnúť osobité miesto. Príčinou je zrejme zmyslová podnetnosť električky. Metafory, ktoré okolo tohto dopravného prostriedku obaja básnici rozvinuli, svedčia o tom, ako na nich električka pôsobí elektrizujúco.

Konštitúcia Hevierovho subjektu a obraz sveta, ktorý generuje, ponad Váľkovu báseň a jej vývinový kontext (symbolizmus) odkazuje na odlišné umelecké predobrazy, najmä na poetizmus, prípadne na jeho aktualizácie v civilizme, poézii všedného dňa, konkretizme, sídliskovej azylovo-kompenzačnej lyrike sedemdesiatych rokov a podobne. U Heviera hádam možno uvažovať aj o korelácii s kultúrou hippies, či jej stredoeurópsko-normalizačnými derivátmi.

Jazda

Väzby, ktoré spájajú poéziu Jozefa Urbana tak s gestom Daniela Heviera, ako aj Miroslava Válka, sú pomerne známe. Jednou z indícií Urbanovho nadväzovania i transformovania na tieto poetiky môže byť i báseň, ktorá nás zaujíma v súvislosti s toposom rannej električky.

Jozef Urban: Dlabačov

Električka cengá-cinká
každú chvíľu odznova
Sobotňajšia nočná linka
Je to linka pudová

Pohár vína cengá-cinká
žiari ako nový kov
Rozhod' nôžky manekýnka
dlhé nôžky z módnikov

Ráno vstaneš nahá bosá
z perín ako z omylov
To čo bolo nestalo sa
To čo bolo stačilo

Zdvihni hlavu tvár si utri
vzplanutia sú nestále
Listujeme v cudzom vnútri
ako v módnom žurnáli

Električka cengá-cinká
šťastná že je nedeľa
je to živočíšna linka
bez začiatku bez cieľa

(Urban, 1985, s. 36)

Báseň vyšla v Urbanovom debute *Malý zúrivý Robinson* (1985). Je súčasťou druhej časti zbierky s názvom *Moja zdravá drzosť*, ktorá obsahuje momentky a reflexie subjektu, ktorý dospieva i predčasne starne vo víre mestského diania. Obklopujú ju básne s názvami odkazujúcimi na pražskú topografiu: *U Flekú*, *Václavské námestie*, *Rubín I*, *Rubín II*, *Malá Strana*, *Staré Mesto*, *Biela hora*, *PKO*, *Karlov most*. Praha a jej miestopis v zbierke spolu s ďalšími československými mestami prispieva k štylizácii Urbanovho lyrického subjektu ako neukotveného mladistvého bohéma „na ceste“. Platí to aj pre predmetnú báseň s názvom *Dlabačov*. Lokalita známa pod týmto toponymom je súčasťou pražskej mestskej štvrti Břevnov (Praha 6) a nachádza sa blízko Strahova, ktorý bol v danom čase známy študentskými domovmi a veľkým štadiónom určeným pre významné festivaly vtedajšieho režimu.

V tomto názve sa však čitateľovi pripomína aj koreň slovesa *dlabať* s jeho odstupňovanými významami. Vari ani nie tak tými vecnými (hlbiť, vysekávať dieru dlátom alebo zhotovovať niečo *dlabaním*), ako skôr tými prenesenými, expresívnymi. Spomedzi nich je zaiste v popredí najmä význam *kašľať* na niečo či na niekoho, prejavovať nežiaduco ľahostajný, negatívny postoj. Okrem toho, za synonymami tohto slovesa, ako sú *vívať*, *šparať*, *rýpať* (sa), možno po-
citovať nielen sémantiku analyticky, skepticky zameraného myšlienkového procesu, ale aj tabuizovaný sexuálny dvojzmysel. V každom prípade tento miestny názov cez takúto subjektívne motivovanú etymológiu operatívne označuje lokalitu, kde vypovedajúci vykonáva tento druh činností, bude to miesto spojené s touto škálou nálad a postojov.

Týmto indiciám zodpovedá aj vlastná výpoveď, reflektujúca bez väčších škrupúl víkendový veľkomestský zážitok mladého muža, ktorý možno vecne zhrnúť ako uspokojenie sexuálnych potrieb bez záväzkov. Súčasťou básnickej skratky, v ktorej je zážitok vyrozprávaný, je aj príhovor subjektu k žene či dievčaťu, ktorá je na túto noc jeho partnerkou. Príhovor zároveň plní funkciu autocharakteristiky subjektu, na ktorú potom polemicky nadväzuje záverečná reflexia. Naratívne stvárnenie istej epizódy tu napokon účinkuje ako životný dôkaz, empiria, na ktorej subjekt zbierky stavia a predvádza svoju nekonformnú životnú filozofiu.

Práve konštitúcia subjektu, na prvý pohľad výrazne odlišná od ustrojenia subjektu Váľkovej básne, je zdrojom odlišných tvárnych riešení Urbanovej básne. Na ich pozadí však zároveň badať výrazné analógie medzi oboma básňami, či už ide o tvárne princípy alebo o koncepty, ktoré sa viažu na topos električky.

U Urbana električka nadväzuje na tradičnú topiku svojich zvieracích predchodcov (primárne koní) vo funkcii prepravných prostriedkov, ktoré poznáme z najrôznejších epických žánrov s chronotopom cesty. Jazda električkou, zaradená na začiatok i na koniec výpovede, má rámcujúcu, anticipačno-konkluzívnu funkciu. Oplatí sa teda podrobnejšie pristaviť pri jej Urbanovej básnickej deskripcii i emblematicke.

Na pozadí Váľkovej básne je zreteľné, že pre Urbanov subjekt je električka zdrojom celkom odlišných zvukov. Pražská električka „cengá-cinká“, vydáva teda jasné zvonivé zvuky evokujúce skôr hru, obveselenie či dobrý rozmar. Prirodzene, zvuky vydávané električkou sú zároveň metonymiou zvukových prejavov mesta. Preprava električkou nie je dourčená ako smútočná jazda pohrebného sprievodu, jej stvárnenie v spojitosti s cinkotáním predstavuje skôr situačnú anticipáciu k činnostiam radostne slávnostnej povahy. V tomto duchu na prvý verš prvej strofy nadväzuje prvý verš druhej strofy „pohár vína cengá-cinká“. Zvukovo-vizuálna evokačno-hodnotová tendencia týchto trópop má aj ďalšie implikácie (ľahký – ťažký pohyb, smerovanie nahor – nadol a pod.), z ktorých takisto vyplýva, že naladenie Urbanovho subjektu voči mestu je výrazne odlišné od subjektu Váľkovej básne.

Čitateľ Urbanovho *Dlabačova*, ktorý so značnou pravdepodobnosťou bude mať povedomie o existencii Váľkovej básne, môže Urbanove zmyslové špecifikácie električky vnímať aj na spôsob alúzie založenej na konverzii Váľkom inštalovaného spojenia električka – pohrebný aparát. Pri takejto recepcii sa budú Urbanove bezstarostné zvukové sugescie odohrávať na pozadí melanchólie umieráča či pohrebného zvonenia, bude v nich prízvuk fatality čerpaný z pretextu, obraz bude vrstevnatý, nejednoznačný. Táto interpretačná možnosť sa naostatok zúročí v deziluzívnej pointe Urbanovej básne.

V naratívnej básni sa motív električky podieľa na naznačení časovo-priestorových koordinátov udalostí, o ktorých subjekt vypovedá, ktoré si pripomína. Dopravný prostriedok

môže byť miestom zoznámenia s neznámou v duchu modernej dopravnej erotiky (Timenčík, 2003), môže ísť o vozidlo, ktorým subjekt na miesto udalostí prichádza a potom sa z neho vzdaluje. Tomu by zodpovedal časový interval sobotňajšia noc – nedeľa, navodzovaný v prvej a poslednej strofe básne práve v súvislosti s transportom. Motív cinkania električkovej linky ako odkaz na systém koľajovej dopravy či trať s prechádzajúcimi spojmi môže predstavovať rámcovú kulisu k intímnym víkendovým udalostiam na základe priestorovej blízkosti (na Dlabáčove sa nachádza koľajová slučka). Všetky tieto eventuality v prvom rade navodzujú urbánny kolorit básne.

Jazdu električkou v básni nepripomína len zmienka o jej zvukových signáloch či predstava subjektu ako pasažiera. Na periodický chod stroja výrazne odkazuje aj rytmus básne. Na zvukové stvárnenie tejto reálie sa potom viažu aj ďalšie akustické sugescie ukotvené už v psychickej realite subjektu. Rytmická organizácia Urbanovho textu sa vyznačuje vysokým stupňom pravidelnosti, čo je zrejme aj pri porovnaní s Váľkovým riešením, ktorá je v tomto ohľade vlastne variabilnejšia. Urbanova báseň je tvarovaná vyslovene piesňovo.

Báseň tvorí päť štvorveršových strof, na celej ploche je dodržané alternovanie osemslabičných veršov (nepárnych) so skrátenými, sedemslabičnými (párny). Túto pravidelnosť vystužuje aj stabilné delenie nepárnych veršov na dva pomyselné polverše. V strofách sa prvé dva verše vyčleňujú ako dvojveršia, po ktorých nasledujú buď dva verše (1. a 3. strofa), alebo dvojveršie (2., 4. a 5. strofa). Ani z hľadiska pomeru medzi veršovo-strofickým a vetným členením tak nedochádza k väčším výkyvom, jednotlivé strofy sa skladajú z dvoch až troch vetných celkov. Text sa situuje do kontextu štvorstopového trochejského metra. Osemslabičný štvorstopový trochejský verš, ktorý Urban využíva, je najbežnejší, základný verš sylabotonickeho verzifikačného systému, v nepárnoslabičných, skrátených veršoch ho deautomatizuje. Jednoduchosť a pádnosť trocheja zastupuje ľahkomyselnosť a sebaistotu subjektu, významovo-hodnotovými analógiami k triviálnosti trocheja sú básňou prezentované postoje ako absencia rešpektu či averzia voči pevnejším sociálnym väzbám a hlbším citom. Na funkčné spojenie použitého metra so sklesnutou, pesimistickou náladou sa čitateľ rozpomína od polovice básne, keď sa v nej frekventovane začínajú objavovať výroky s jednoznačne negatívnym významom, a tento trend završuje pesimistické konštatovanie v samom závere básne. Text básne ako rytmizovaný a vnútorne previazaný tvar utvára aj striedavý rým založený zároveň na alternácii ženských a mužských rýmov, viaceré opakovania, paralelizmy a variácie, ako aj zvukovo-sémantické korešpondencie. Na rozdiel od rytmu pohrebnej procesie, ktorý čitateľ vníma pri Váľkovej básni, Urban strojový chod vozidla dáva do súvislosti s pulzovaním ako základným faktorom života. Na biologickú podmienenosť subjektovho konania, prominenciu základných telesných potrieb a nutkaní v jeho živote odkazujú spojenia ako „linka pudová“, „živočíšna linka“.

Pražské, miestopisne konkrétne situovanie subjektu je len jednou rovinou exponovania veľkomestského života v básni. Všeobecnejšiu symboliku veľkomesta ako emblému pre istý spôsob života možno vyčítať z jazyka, ktorým subjekt referuje o svojom intímnom živote. Pre báseň je príznakové nahromadenie slov z domény módy. Žena je charakterizovaná ako krásna modelka ľahkých mravov, sexuálny objekt. Pokračovanie príhovoru, ktorým subjekt utvára jej portrét, má aj autocharakterizačné dôsledky, lebo z neho vyplýva, že práve on je na absolvovanom akte zainteresovaný len telesne. V predbežnej pointe sumarizuje tieto postoje do aforizmu, v ktorom prirovnáva módnú prax k láske slovami: „Listujeme v cudzom vnútri / ako v módnom žurnáli“. Móda ako sféra dočasnosti, materiálnosti a pragmatického striedania

priorít, inak pomerne častý prameň rétoriky exponujúcej dehumanizáciu medziludských vzťahov, subjektu poskytuje jazykové prostriedky, ktorým si jednak udržiava odstup od milienky a jednak svoju hrubosť prezentuje ohromujúco, extravagantne.

Pokiaľ ide o koncepciu lásky, tá Urbanova sa dá pomenovať ako libertínska na rozdiel od romantickej či romanticko-dekadentnej, ktorú reprezentuje subjekt Váľkovej básne. Váľkov subjekt sa fatálne upútava k nedostupnému objektu svojich citov, väzby Urbanovho subjektu sú iba fyzické, u partnerky sa len krátkodobo zastavuje. Pokiaľ ide o koncept mesta, Urbanovo mesto neznie elegicko-patetickým pohrebným zvonením za životom, ktorý nemá perspektívu, a nie je obrátené do minulosti. Reč jeho obyvateľa je zviazaná s budúcnosťou a s jej permanentnými začiatkami, či už ide o cyklus dní alebo o výpožičky z diskurzu módy. Veľkomesto Urban koncipuje ako priestor ponúkajúci za málo peňazí (transport zabezpečí verejná doprava) veľa muziky: veľkolepý sex s exkluzívnymi ženami alebo príležitosti pre subjekt učiť sa veľkým rúhačským gestám, veľkej hrubosti i veľkej prázdnote. Pokusy zmierniť či intimizovať efekty strojovo-konzumného mestského života ostávajú na verbálnej úrovni a rôzne detaily i početné zdobneniny skôr dávajú vyniknúť odludštenému pragmatizmu, ku ktorému sa tu subjekt hlási, než by ho zmierňovali, vyvažovali. Zodpovedá tomu aj deziluzívna pointa básne, začlenenie subjektu a jeho erotickej praxe do cyklu „bez začiatku bez cieľa“. V tomto momente sa životný pocit Urbanovho subjektu stýka s tým, ktorý vyjadruje Váľkov subjekt. Oboja pracujú s konceptom cyklického pohybu, uviaznutia na mieste a oboja tento koncept spredmetňujú do električkového vozidla s jeho pravidelným chodom a periodickým pohybom po vopred vytýčenej trase. Táto emblematika je príbuzná s fatalistickou symbolikou vlaku (Hodrová, 1995), predstavuje jej modernejší, civilnejší, profánnejší variant.

Urbanov ironický cynik je ďalšou replikou na Váľkovho melancholického trpiteľa. Ak do porovnania zahrnieme aj Hevierovho oneskoreného hipíka, dostávame vlastne viac-generačnú sekvenciu meniacich sa štylizácií mužských subjektov a ich (seba)prežívania v modernej kultúre a civilizácii reprezentovanej mestom. Aby však nevznikal falošný dojem, z vývinového hľadiska je dobré pripomenúť, že moderná slovenská poézia veľkomestský sujet o sexe na jednu noc poznala minimálne od už spomínanej Poničanovej básne *Noc*.

Archa

Prvá ranná električka v daždi je báseň Petra Gregora, zaradená do zbierky *Zberateľ hodín* (1992). Cez nadpis sa umiestňuje do blízkosti Hevierovho a Váľkovho textu, respektíve medzi ne. K pólu danom Hevierovou básňou smeruje prvá časť názvu, ktorá je zhodná, Váľkovu báseň pripomína doplnenie názvu o motív dažďa, keďže ten je cez tradované emocionálno-psychologické konotácie spriaznený so stavom smútku, sklúčenosti, clivoty. V tomto názve sa zároveň navodzuje väzba medzi kategoriálnou dvojicou technika – príroda.

Peter Gregor: prvá ranná električka v daždi

prší a prší staby dážď
zaliať chcel všetky peľechy
a každú kvapku cítiš zvlášť
lež ani kvapky útechy

prší a prší šuští dážd'
dážd' v ktorom všetko pomínie
oheň lásky i krv vrážd
spláchne ako pomyje

prší a prší stoky spité
zvrátili obsah svojich brúch
voda a voda v temravom svite
a pod ňou chvie sa podvodný vzduch

po fláme zdvihneš ťažké viečka
na čo sa toto podobá
už tolko tolko som toho prečkal
a že by predsa potopa

na chrbtach ťarcha tváre siné
v chomútoch mysle ustatá
clonou vôd sa archa šinie
a vezie všetky zvieratá

pod nebom z olova sa šumiac šinie
zachráni nás či pochová?
len pokoj pokoj – nik nezahynie
len začať treba zas odznova

(Gregor, 1992, s. 20 – 21)

Báseň sa vyznačuje pomerne pravidelným stroficko-veršovým usporiadaním, viazaným veršom s daktylotrochejským rytmom, čiastkovými eufonickými efektmi, opakovacími figurami a ďalšími vlastnosťami, ktoré ju vo všeobecnosti priraďujú do kontextu symbolisticko-dekadentnej poetiky a z hľadiska systémových medzitekstových súvislostí indikujú jej variačný vzťah k Váľkovmu textu. Funkcia týchto prvkov je obdobná, sémantika špecifická: cez komplexné tvarovanie jazyka vyjadruje istú ľudskú situáciu, stav. U Váľka ide o to, sugerovať beznádejnú situáciu, emocionálno-psychickú vyčerpanosť subjektu, jeho sklúčenosť v mestskom časopriestore. O čo ide u Gregora, vyplynie z nasledujúcich pozorovaní.

Veršovo-strofické, rytmické a zvukové tvarovanie Gregorovej básne je vzhľadom na Váľkov pretext autonómne. Báseň sa navonok člení na šesť štvorveršových strof, v ktorých sa stretajú verše rôzneho slabičného rozsahu. Prvá strofa obsahuje osemslabičné verše, osemslabičnicky tvoria aj prvé dvojveršie druhej strofy, po ktorom nasleduje dvojica sedemslabičných veršov. Od tretej strofy sa črtá tendencia alternovať dlhšie nepárne verše s kratšími párnymi, ich rozsah sa však obmieňa, najväčší rozptyl (od osem- po jedenásťslabičný verš) je v poslednej strofe. Táto variabilita sa premieta aj do daktylotrochejského troj- a štvorstopového metra. Báseň má striedavý rým, pričom v prvých dvoch strofách ide o mužské rýmy, zatiaľ čo od tretej strofy sa uplatňuje kombinácia ženských a mužských rýmov.

Spomedzi sledovaných príkladov je práve u Gregora najviac rozvedený princíp manifestovania estetickej funkcie básne formálnymi prostriedkami založenými na príznakovej organizácii jazyka. Potvrdzuje sa aj účasť týchto postupov na kreovaní sémantiky textu. Ide o signalizovanie typologickej blízkosti s poetikou, na ktorú odkazovala už Váľkova báseň, teda na symbolizmus. Na Gregorov text možno aplikovať slová M. Gáfrika, ktorý ako recenzent Váľkovho debutu v *Smutnej rannej električke* rozpoznal „obnovenie túžby symbolistov po básni na jedno slovo“ (Gáfrik, 1960, s. 115). Aj v tomto ohľade ide o paralelu k Váľkovej básni a jej Vargovej piesňovej interpretácii, pre ktoré je takýmto kľúčovým slovom smútok. Ústredným prvkom Gregorovho textu je podstatné meno *dážď* a slová, ktoré s ním vecne súvisia (napríklad *pršať*, *liať* alebo *kvapka*).

Výrazná je miera zastúpenia príslušných výrazov v texte a ich akcentovanie štylistickými prostriedkami. Príznačný je paralelizmus, do ktorého vstupujú začiatkové verše prvých troch strof básne: „prší a prší šaby dážd“, „prší a prší šušť dážd“, „prší a prší stoky spité“. Opakovania sú horizontálne (okrem už uvedených príkladov pripájame aj ďalšie epizeuxy: „voda a voda v temravom svite“, „už tolko tolko som toho prečkal“, „len pokoj pokoj“) aj vertikálne: vo vnútri veršov (kvapky v prvej strofe), na ich konci a začiatku (epanastrofa na začiatku druhej strofy „dážd / dážd“) a v rýmových pozíciách (*dážď*, *šinie*). Najviac sú rozvetvené opakovania a variácie slov patriacich do domény oblačnosti a zrážkovej činnosti.

Bohatá je v tejto súvislosti aj zvuková výstavba výpovede. Vo vzťahu k úkazu *dažďa* onomatopicky sugeruje intenzitu zrážkovej činnosti zvýšenou frekvenciou príznačných spoluhlások („prší a prší šušť dážd“). Vo vzťahu k subjektu či širšie ľudskému svetu podčiarkuje kakofonickým efektom negatívne hodnotové zafarbenie slov, cez ktoré sa na evokovaný meteorologický jav viažu ďalšie nepríjemné predstavy („prší a prší stoky spité / zvrátili obsah svojich brúch“).

Dážď ako ústredný prvok básne prináleží k vonkajšiemu svetu. No zaťažovanie jeho jazykového stvárnenia istými hodnotovými príznakmi svedčí o subjektívnom rozmere tejto evokácie, o tom, ako je *dážď* vnímaný subjektom a čo cezeň subjekt reprezentuje. Vlastný pohľad subjektu je formulovaný z viacerých pozícií. Využitá je postupne druhá osoba singuláru, ktorou sa subjekt z istého odstupu prihovára sám sebe, ale zároveň oslovuje a na výpovedi zainteresúva aj jej recipienta, ďalej individualizujúca priamočiara prvá osoba a napokon aj zovšeobecňujúca prvá osoba plurálu. Koexistencia týchto foriem textu udeľuje tendenciu hovoriť ani nie tak „za seba“, ako „pred inými“ a „za iných“.

V tomto smere je príznačné, že Gregorovi nejde len o individuálne exponovanie *dažďa* ako prírodného úkazu, ale aj o zdieľanie istej kultúrnej symboliky, ktorá sa na vodné zrážky viaže. Konkrétne ide o aktualizovanie starozákonnej symboliky potopy sveta. Táto významová rovina básne koriguje jej situovanie voči najbližším textom. Zreteľne ju diferencuje od Hevierovho textu a vzťah k Váľkovej básni umožňuje charakterizovať ako variáciu, pre ktorú je príznačný posun od osobnej existenciálnej problematiky ku kultúrno-civilizačnej diagnostike a prognostike. Záver Gregorovej básne navyše prináša posun, pokiaľ ide o stvárnenú náladu, keďže pokazuje na význam pokory, rozvahy a nádeje na zmenu (Váľkov subjekt svoj stav prezentoval ako bezvýhodiskový, definitívny). Významný je tiež fakt, že Gregorova vznešená alegória nedisponuje sebaironickou rovinou, aká sa neoddeliteľne spája s Váľkovou básňou. O Gregorovej básni je triezve predpokladať, že vznikla ešte v predchádzajúcej ére, jej publikovanie v knihe z prelomu epoch zároveň korešponduje s tým, že pripomína videnie a proroctvo. Pre gnómický čas však v zásade ašpiruje na nadčasovosť, anachronickú aktualizovateľnosť.

Subjekt Gregorovej básne sa charakterizuje ako príslušník spoločnosti, ktorá stratila zo zreteľa mravné hodnoty (flamender), ale tiež ako kazateľ a prorok, ktorý v nejednoznačnej situácii zachováva stoický pokoj a stáva sa sprievodcom svojich blížnych náročným procesom. V daždi ako prírodnom úkaze vypovedajúci subjekt rozpoznáva symboliku biblickej potopy od prvého prirovnania. Podstatnou súčasťou interpretácie, na ktorej následne báseň stavia, sú motívy nezriadeného, nemravného a hriješného života i trestu, ktorý nositeľov takejto kultúry v konečnom dôsledku zákonito čaká. Gregorova alegória však napokon nemá povahu mementa. Potopa je prehodnotená na očistný proces, prinášajúci možnosť zanechať staré mravy a pokúsiť sa o nový začiatok. Do stvárnenia tejto ideovej postupnosti sú zapojené aj bežné časové (noc a ráno, predtým a potom, doteraz a odtiaľ) a priestorové (sféra brucha a sféra ducha, dole a hore, zdola a zhora) kategoriálne opozície a symboly.

Spomedzi predmetných konkretizácií mestského chronotopu je pre báseň kľúčový titulný motív. V samotnom texte sa električka objavuje výlučne v aktualizovanej biblickej podobe ako „ustatá archa“, ktorá „sa šinie“ „pod nebom z olova“ a „clonou vôd“ „vezie všetky zvieratá“. Táto alegória aj referenčné zložky významu, ako sú pohyblivosť celého zariadenia či sprievodné zvuky, transformuje na symboly, ktorých vznešený význam je čitateľovi signalizovaný aj príznakovou zvukovou inštrumentáciou: vozidlo „sa šumiac šinie“.

Gregor zhodnocuje základné koncepty električky, najmä to, že ide o transportné zariadenie, dopravný prostriedok aj cez veršovo-strofické členenie textu, rytmiku, zvukovú organizáciu a opakovacie figúry. Všetky tieto prostriedky podporujú dojem plynulého, no pomalého i ťažkopádneho a zároveň náležite dôstojného, majestátneho pohybu vozidla časopriestorom.

V básnickej otázke „zachráni nás či pochová?“ Gregor pripomína obe základné funkčné špecifikácie električky ako pohyblivej nádoby, ktorá v básnickom režime spravidla slúži buď ako prepravné puzdro na zárodok života alebo ako schránka na ostatky života. A zhodnocuje aj filozoficko-ezoterický zmysel (vozidlo ako retorta), keď pohyb električky v materiálnom priestore a čase reprezentuje kvalitatívny pohyb v mentálnej, duchovnej, mravnej sfére. Zatiaľ čo u Válka je titulná električka symbolom fatálneho osobného zúfalstva (vizia ako produkt utrúpanej duše), Gregorov kazateľ-prorok jej význam napokon ušľachťuje ako symbol nadindividuálnej nádeje.

Gregor zreteľne nadväzuje na archaické (koráb) aj moderné (vlak) spredmetnenia osudovosti, využívajúc príbuzné príznaky týchto motívov, ako sú pohyb s veľmi limitovanými možnosťami ovplyvniť priebeh trasy, pohyb po vopred danej trase, pohyb na línii štart (začiatok) – cieľ (koniec). Modifikuje však časové implikácie pohybu po stále rovnakej trase. Gregorova električka transformovaná na archu spásy nie je priamočiarou materializáciou cyklickosti, večného opakovania, ale príslubom prerušenia, ukončenia cyklu, ktorý je rozpoznávaný ako scestie, a nového začiatku, nastolenia nových úzov – avšak sformulovaných už dávno, na počiatku civilizácie – až na tejto úrovni napĺňa princíp mýtického cyklu. Ako dávny kultúrno-technický výtvar je so svojou záchovnou symbolikou kontrapunktom voči deštruktívnym prejavom civilizácie. Gregor električke navyše priznáva aj duchovno-metafyzický zmysel, keďže vozidlo mestskej dopravy interpretuje aj ako vehikel duchovnej, mravnej premeny, transformácie, transferu.

Zastávka č. 2

Bude vari prípustné, keď teraz porušíme postupnosť knižných vydaní ústrednej štvorice básní, ktoré nás zaujímajú, a pristavíme sa pri texte, ktorý s alúziou na Váľkov text prišiel po väčšom časovom odstupe. V roku 1999 vydal Michal Habaj zbierku *Gymnazistky. Prázdniny trinásťročnej* (1999). Texty zbierky majú výraznú intertextuálnu dimenziu, k najrôznejším citátom a alúziám sa tu pristupuje z perspektívy samplovania. Výsledok je viacznačnou reflexiou historických podôb slovenskej i rôznej inonárodnej lyriky, všeobecne literatúry a umenia. Táto montáž zároveň vystihuje atmosféru života v postkomunistickej stredoeurópskej metropole na konci 20. storočia, ako jej nejednoznačnosť precitoval mladý básnik.

[...] ešte vždy priveľmi neskúsená na
slovo pravdy, ktorým si ťa kúpi miestny drogový diler jazdiaci
na šesťstotrinásťke. Na dvestotrinásťke jazdím iba ja: keď skoro

nadránom vraciam sa z klubu, smutný ranný trolejbus a ja v ňom
a ja v ňom – osamelý cestujúci v tomto voze pohrebnom: kdeže
sú tie gymnazistky, čo sa cez noc utancovali k smrti, kdeže sú ich
úsmevy postrácané vo vetre a peli z broskyň – jemnejšom ako tvoj

púder Soir de Paris, keď v špinavom svetle každej brány, dievča,
ukazuje ti zdatný chlap: svoje srdce v dlani – vykrični! Vykrični
a utekaj! [...]

Súčasťou básne *Jeden svet – jedna budúcnosť, môj kvet – tvoja panny cnosť* je aj pasáž odkazujúca na Váľkov text (Habaj, 1999, s. 66). Habaj využíva známosť kanonizovanej evokácie melancholického rozpoloženia exponovaného na pozadí kolobehu mestského rytmu. Vytvára vlastne paralelu k vstupnej sekvencii Váľkovej básne. Električku nahrádza trolejbus, ostatné výraznejšie zmeny sú vlastne len dôsledkom tohto zastúpenia. O úryvku možno premýšľať nielen cez jeho výraznú štylizovanosť, ktorej základom je práve to, že je alúziou na známy pretext, ale aj cez jeho autobiografickú motivovanosť, keďže v čase vzniku básne napríklad uvedená trolejbusová linka spájala centrum mesta a nočného života s miestom bydliska empirického autora.

Habaj zachoval slabičný aj stopový rozmer prvých dvoch veršov pretextu. Nepravidelnosť vlastnú druhým dvom veršom originálu odstránil a namiesto nej aplikoval schému z úvodného dvojveršia aj s jej jednotvárnosťou. Tenzia vzniká zo spôsobu začlenenia tohto segmentu do tvaru vlastnej básne. Tak ako je to typické pre všetky básne Habajovej zbierky, aj v tomto prípade je grafické členenie sprítomneného pretextu prispôbené formálnej úprave, ktorej základným prvkom je tzv. katastrofa.

Celkovo má Habajov prepis vlastnosti parafrázy či priznanej variácie.³ Pomeriavať, či tlmočený ranný spleen subjektu je aktualizáciou stavu, ktorý prežíval jeho predchodca, alebo jeho banalizáciou, asi nemôže mať jednoznačný výsledok. Zachované je naaranžovanie výjavu do rámcu opakujúcich sa stereotypov mestského človeka, ktoré reprezentujú jeho samotu a sklúčenosť,

³ Úryvok obsahuje aj narážku na iný Váľkov známy text – motívy broskyňového peľa a púdu Soir de Paris sú výpožičky z Váľkovej básne *Dotyky*.

v tomto duchu je podržané aj stotožnenie dopravného prostriedku s cintorínskou rekvizitou, ibaže Habaj vynecháva Váľkovu unikátnu „rakvu sklenenú“ a „smutný sprievod pohrebný“ variuje ako „tento voz pohrebný“. Prepisovanie je komplikované priebežne ambivalentným, parodicko-pastišovým navodzovaním jednotlivých motívov. Týka sa to už prípravy tejto pasáže, ktorá sa k slovu dostáva cez asociáciu medzi pomenovaním pre typ auta („šestotrinásťka“) a označením trolejbusovej linky („dvestotrinásťka“). Na groteskné spojenie drogového dílera ako príznačnej figúry postkomunistickej éry a automobilového symbolu byrokraticko-mocenského aparátu predchádzajúceho režimu tak nadväzuje sebaironická a zároveň monumentalizujúca inštalácia subjektu básnika do vozidla mestskej verejnej dopravy.

Transpozícia

Báseň Tomáša Janovica *Pri čítaní Dotykov* sme vyňali z chronologického usporiadania výkladu, keďže od ostatných predložených textov sa odlišuje svojou zretelnou žánrovou príslušnosťou k oblasti humoristicko-satirickej literatúry. Okrem toho aj spôsob, akým zhodnocuje topos električky manifestačne odkazujúc na Váľkov pretext, je špecifický, keďže spočíva v odstránení referencií na kontext mestskej dopravy a nahrádza ich výrazmi z celkom inej domény.

Tomáš Janovic: *Pri čítaní Dotykov* (venované sebe)

Prvá ranná borovička,
pivo k nej, pivo k nej,
už sa veziem
ako v rakvi sklenenej.

(Janovic, 1991, s. 16)

Báseň má dvojdielny názov. Jeho prvá časť je zároveň názvom cyklu, do ktorého báseň patrí a ktorý je dlhodobou súčasťou Janovicovej tvorby. Spoločným menovateľom textov s týmto označením u Janovica je rozmanité nadväzovanie na konkrétne literárne diela, autorské rukopisy, žánre a typy písania z domácej i svetovej literatúry. Zastrešujúca formuška *Pri čítaní* označuje situáciu vzniku textu a umiestňuje ho do rámca každodennosti (konvencia čitateľského denníka) ako sprievodný jav či produkt všednodennej intelektuálno-umeleckej životnej praxe. Vlastný text je relativizujúco predznamenaný ako metatext, marginália, čiastková interpretácia, aktualizujúci komentár. Ide o príklad toho, čo Z. Kazalarska nazýva „malé formy“ (Kazalarska, 2017, s. 17). Predmetná báseň bola ako súčasť cyklu *Pri čítaní* prezentovaná najprv v antológii slovenskej básnickej satiry *Dlhší o hlavu* (1988) a potom aj v básnikovej knihe *Moje najmilšie hriechy* (1991).⁴

Druhou zložkou titulu predmetnej básne je názov zbierky, z ktorej pochádza vlastný pretext, jeho názov sa zasa ozýva v prvom verši básne, ktorý je jeho prepisom. Alúzia na jednotlivú báseň má vo vzťahu k odkazu na zbierku synekdochickú povahu, báseň reprezentuje zbierku ako celok. Obe referencie sa zároveň spoliehajú na kánonickú pozíciu jednotlivej básne i zbierky v slovenskej literatúre. Tretia paratextová indícia (*venované sebe*) avizuje, že výpovedná

⁴ Možno dodať, že v rámci tejto časti Janovicovej tvorby nejde o jedinú váľkovskú alúziu, napríklad v zbierke *Najsmutnejšie anekdoty* (1995) možno nájsť text *Pri čítaní Milovania v husej koži*.

intencia básne bude viac než na kontext kanonizovanej predlohy zameraná na kontext autora tejto adaptácie.

Janovicova báseň má iba štyri verše, na rozdiel od Váľkovej básne či Vargovho piesňového textu. Štvorveršie takmer presne zachováva tvar počiatkovej strofy pretextu. Zároveň v ňom boli na kľúčových miestach vykonané lexikálno-syntaktické úpravy („smutná“ – „ranná“, „električka“ – „borovička“, „a ja v nej“ – „pivo k nej“, „už ma vezú“ – „už sa veziem“). S novým členením textu bola zosúladená aj interpunkcia. Posledný štvrtý verš je zachovaný v pôvodnom znení.

Významový účinok týchto zmien je zreteľný. Náladotvorné prídavné meno *smutná* je nahradené za nepríznačkové *prvá*. Redukuje sa väzba básne na emocionálno-psychologický obsah, ktorý má u Váľky navyše vznešenú podobu (ľúbostné nešťastie, spleen, existenciálne zúfalstvo). Nasledujúce lexikálne substitúcie (*borovička* a *pivo*) naplno presúvajú výpoveď z oblasti delikátnych pohybov duše do sféry rutínnej fyzickej existencie, prízemného konzumovania a vstrebávania alkoholu. Prirodzene, pokiaľ sa u Váľky ako samozrejmosť prijíma to, že hovorením o verejnej doprave sa vlastne hovorí o duši, neexistuje prekážka, aby sme rovnakú funkciu pripísali i hovoreniu o požívaní alkoholu. Možno pripomenúť, že flamenderskou atmosférou sa vyznačuje už Váľkova báseň, Janovicov text je v tomto ohľade explicitný a dá sa charakterizovať ako brutalizujúci prepis pretextu. Napriek vytesneniu dopravných a všeobecnejšie urbánnych referencií za fyzický okraj Janovicovej básničky badať, že aj adaptovaný text vyrastá z konceptu nádoby a cyklického pohybu.

Z hľadiska rytmickej organizácie je báseň presnou kópiou prvej strofy Váľkovej básne. Každý verš strofy má iný slabičný rozsah (8, 6, 4, 7). V pretekte sa cez tento segment ustáľuje trochejské metrum, ktoré je potom pre celú báseň typické, no predbežne sa v úplnosti uplatní len v prvom verši (ktorý je štvorstopový) a v treťom (ktorý je dvojstopový, teda polovičný). V druhom, takisto skrátenom verši dochádza k tónickej variácii (Zambor, 2005, s. 175) a štvrtý, sedemslabičný sa končí neúplnou trochejskou stopou.

Syntaktické zmeny v prvej polovici textu priniesli aj nahradenie priradovacej spojky a bezspojkovým pripojením a opakovaním. Aj zvuková organizácia doznala malé posuny vzhľadom na nahradenie kľúčových slov najmä v prvom a druhom verši, zásadne sa však nezmenila. Možno napríklad uvažovať o posilnení miesta samohlásky o v akusticko-optickom tvarovaní textu a uviesť tento jav do súvislosti s exponovaním diania, ktorého zložkami sú predmety (poháre) a telesné prvky (ústa) kruhového obrysu a ktoré je navyše sprítomňované ako úkaz vyskytujúci sa opakovane, s istou notoriou.

Pokiaľ ide o rytmus, potvrdzuje sa jeho funkcia z predlohy. Zostupný rytmus v prvej strofe (aj cez niekoľko odchýlok) umocňuje pochmúrny ráz výpovede, ktorý je v pôvodine neskôr situačne konkretizovaný ako funebrálny. U Janovica sa ťaživá nálada viaže na fenomén alkoholizmu. Pokiaľ ide o miesta narušania monotónneho rytmu, u Janovica možno hovoriť o napätí medzi zautomatizovaným konaním a jeho aberáciami, čo sú polohy, ktoré obe prináležia k toposu pijanstva. Vzhľadom na palimpsestovosť básne v povedomí čitateľa koexistujú obe semiotické roviny tejto rytmickej štruktúry: vznešená pretextová čiastočne umocňuje ordinárnu posttextovú a naopak, novo nastolená čiastočne relativizuje pôvodnú.

Popri zmenách, ktoré sa viažu na prvú polovicu strofy, možno obmenu, ktorá nastala v jej treťom verši, prehliadnuť či podceňiť. Na kontext detských zážitkov odkazujúci zvrät „už ho vezú“ (Podjavorinská), Váľkom konvertovaný z infantilno-hroveho pokriku

na nemocnično-agonický, existenciálny vzdych „už ma vezú“, nadobudol u Janovica podobu „už sa veziem“. Vzhľadom na kauzálno-logické väzby v textovej štruktúre je to dôsledok toho, že z výpovede bola odstránená električka a spolu s ňou nielen kontext premiestňovania sa v priestore, ale aj nemohúca vystavenosť dianiú ako výrazný príznak Váľkovho lyrického subjektu. Viezť sa v niečom je bežne chápané ako obrazné pomenovanie pre takú účasť na určitom dianí, pri ktorej je obmedzená vôľa subjektu, jeho schopnosť či možnosť konať individualizovane. Navyše ide o podiel na udalostiach s negatívnymi konotáciami, bežne napríklad z kontextu spoločenskej delikvencie, morálnych prehrškov a podobne. Subjekt dominantne charakterizovaný cez životosprávu spočívajúcu v alkoholických nápojoch týmto zaužívaním významom dobe zodpovedá. V súvislosti s pitím alkoholu dajú sa navyše asociačne pripomenúť aj také výrazy ako záťah, jazda a už len mimochodom možno azda ešte dodať, že pri istom spôsobe konzumovania alkoholu sa aktualizuje ďalší pojem z dopravnej mechaniky: pivo býva voči borovičke aplikované ako tzv. brzda.

Vráťme sa ešte k dvojdielnemu názvu Janovicovej básničky, ktorý popri všetkých brutalizujúcich posunoch v recipientovom povedomí zachováva väzbu na sféru vysokej kultúry. Prvá časť názvu odkazuje na prepojenie dvoch komunikačných zručností vo viac či menej exkluzívnej polohe. Čítanie poézie i písanie slovesných útvarov, ktoré ju aspoň napodobňujú, bežne chápeme práve ako činnosti, ktoré s emóciami a duševným životom súvisia veľmi výrazne. Janovicov profanizujúci palimpsest potom možno uvádzať do rôznych súvislostí, pokiaľ ide o pretext (paródia) či žánrový kontext, v ktorom je nový text prezentovaný (satira, metasatira). Zároveň je to však pripomenutie toho, že pri všetkej podobnosti Janovicovho textového riešenia s kontextom vernakulárnej tvorivosti (krčmové, respektíve záchodové písáčky) sa i naďalej pohybuje v kontexte intencionálne štylizovanej slovesnosti, predstavuje niečo ako existenciálny epigram.

Druhá časť názvu (odkaz na názov Váľkovej prvotiny) v podstate signalizuje, že prednostne treba za pretext považovať *Smutnú rannú električku*, ako ju napísal Válek, nie ako ju hrá Varga a spieva Hammel. Beztak úvahu nad Janovicovou básňou len ťažko oddeliť od existencie Vargovej adaptácie. Janovic sa vo svojej adaptácii vlastne z formálno-výrazového hľadiska vybral opačným smerom ako Varga. Namiesto rozrastania text výrazne skrakuje, slovo smútok celkom vyradil, namiesto monumentálnosti volí lapidárnu sebaíroniu.

Podnadpis (*venované sebe*) ironické tendencie oslabuje a prerábku nalaďuje skôr do modalít žartovnej pocty rešpektovanému dielu slovenskej literatúry a jej autorovi, prípadne do polohy žartovnej dysfemickej autocharakteristiky, cez ktorú text zároveň bez alibizmu komentuje typické črty slovenskej kultúrnej identity.

Oproti nákladnosti symbolistických výlevov komunikujúcich delikátne ľudské stavy so všetkou vážnosťou i voči zábavno-kompenzačnej funkcii popových piesní odpovedá príklonom k postupom ľudovej tvorivosti s priamočiarno ventilačnou, hygienickou a sebahygienickou intenciou. Aj pri odlišných doménach (duševné – telesné), odlišnom symbolickom situovaní (javisko – suterén), uchopení (úhľadné – hrubé podanie) a miere sebaíronie Váľkov pretext i jeho Janovicova transpozícia vyjadrujú ochromenie, existenciu, ktorá je voči životu deficitná, bezperspektívne živorenie.

Zastávka č. 3

Ešte ďalej, pokiaľ ide o tabuizované obsahy, sa pokúša pri konvertovaní Váľkovej básne zajať Michal Baláž. Svoju básň *Popol* z debutovej zbierky *Ø* (2016, s. 71) začína štvorverším:

smutná ranná erekcia
a ja s ňou a ja s ňou
neviem si dať rady
cestou krížovou

Básň má aj pokračovanie, nie celkom vydarené, ktoré však pre nás už nie je dôležité, keďže chceme poukázať iba na niektoré aspekty Balážovho prístupu. Na prvé prečítanie ide o provokáciu založenú na viacnásobnej konfrontácii vysokého s nízkym. Ťažko tu hovoriť o paródii či subverzii samotnej básne *Smutná ranná električka*, skôr sa s týmto pretextom manipuluje ako s reprezentatívnu vzorkou toho, čo možno považovať za kánon slovenskej literatúry (poézie) i populárnej kultúry (hitovej piesne). Baláž ako začínajúci autor sa ku kánonu vyjadruje z periférnej pozície a využíva na to montáž hodnotovo protikladných prvkov, najmä minulosti a súčasnosti, existenciálneho a telesného, spirituálneho a sexuálneho.

Baláž pri nahradení ústredného symbolu básne počíta s náhodnou rytmickou a čiastočne i zvukovou podobnosťou medzi dvoma výrazmi, ktoré patria do celkom odlišných významových i komunikačných domén (električka – erekcia). Ďalšie verše variuje v duchu vlastného nastoleného leitmotívu. Keďže na začiatku básne došlo k nahradeniu všeobecne známeho predmetu pretextu, pri pokračovaní výpovede tento sa naďalej sprítomňuje na pozadí nového znenia. Je možné vnímať ich napokon čiastočne aj cez vzťah analógie (personifikovaná električka ako spredmetnenie subjektivej skľúčenosti – psychologizovaná erekcia ako príznak samoty). Novým prvkom je premostenie medzi prvým a štvrtým veršom, založené na čiastočnej vizuálno-tvarovej podobnosti (falický tvar – kríž), ktoré „sa spolieha“ na „nepatričné“ prelnutie repertoára sexuálnych významov s komplexom nábožensko-filozofických pojmov. Bez ohľadu na účinnosť či nosnosť Balážových provokácií stojí za pozornosť, že vo významovom jadre básne je zachovaný problém túžby, neschopnosti vystúpiť z diskomfortnej intímnej situácie. Pokiaľ pokusy o šokovanie tabuizovanými prvkami zväčša vyznievajú príliš násilne, odlišuje sa od nich tragikomické spojenie lyricky príznakového atribútu (smutná) s lapidárnym fyzickým prejavom (ranná erekcia).

U Baláža zrejme naozaj nie je potrebné vravieť o parodickom či karikatúrnom vzťahu k pretextu. Siahol po ľahko rozpoznateľnom, obsahovo aj formálne ucelenom segmente básne, ktorá je emblémom slovenského kultúrneho kánonu, a prepísal tento úryvok palimpsestovo tak, aby kánon polemicky reflektoval prostredníctvom prvkov, ktoré považuje za dostatočne nízke, háklivé, škandalózne.

Zhrnutia a závery

Básne relevantné pre toto bádanie zastupujú rôzne vývinové trajektórie slovenskej poézie posledných desaťročí, ich autori patria do rozličných generácií, ktoré do slovenskej literatúry nastupovali od druhej polovice 20. storočia a zaujímajú rozmanité miesta v jej hodnotovom rozvrstvení. Pokiaľ však ide o stvárnenie toposu rannej električky, vykazujú preskúmané texty

výrazné podobnosti a príbuznosti. Električka v poézii reprezentuje moderné mesto a spravidla sa na ňu symbolicky vzťahujú idey, postoje a hodnoty relevantné pre človeka žijúceho v modernom meste. Ich škála môže byť veľmi široká, príležitostne zahŕňa emócie rôznej povahy, psychologické pochody, existenciálne stavy, spoločenské postoje i kultúrno-civilizačné reflexie. Pri topose električky sa ako základný koncept prejavuje pojem nádoby, konkretizovaný na intervale puzdro na zárodok života (maternica a jej varianty) a schránka na ostatky života (rakva). Ako pohyblivá nádoba slúžiaca na prepravu nadväzuje topos električky na staršie symboly podobného zamerania, najmä na topos lode a topos vlaku. Oproti nim predstavuje modernejší, menej dobrodružný i menej monumentálny, civilnejší, všednejší symbol osudu, životnej fatality, zákonov života, riadenia a smerovania života. V prípade električky s temporálnym príznakom ranná badať osobitné koncipovanie času. Nejde o prosté napredovanie, linearitu, perspektívnosť. Podieľajú sa na ňom dve zložky. Základnou je čas ponímaný ako cyklické opakovanie, časová slučka, večné zotrvávanie v istom stave, čas, ktorý popiera napredovanie a zmenu. Voči tejto zložke býva ako komplement či kontrapunkt situovaný čas stotožnený so zmenou, premenou, zlomom, ruptúrou, čas koncentrovaný do extrémov konca a začiatku. Električka sa uplatňuje vo väzbe s ktoroukoľvek z týchto zložiek, môže stáť na strane znehybnenia a môže do nemennej situácie vnášať dynamiku. Válkova báseň a texty, ktoré sú jej podobné alebo sú s ňou príbuzné, spája to, že rannej električke pripisujú významnú až kľúčovú rolu pre celkové tvarovanie básnického textu. Prejavom integrálnnej funkcie toposu električky býva potom jeho dosah aj na kompozíciu, rytmické tvarovanie a zvukovú organizáciu výpovede. Válkova báseň predstavuje najstaršiu položku v súbore predmetných textov a tiež pretext, na ktorý ostatné básne nadväzujú či už v podobe typologických súvislostí a systémových referencií alebo genetických vzťahov a konkrétnych citačno-aluzívnych väzieb. Aj v textoch, ktoré na *Smutnú rannú električku* odkazujú ako na prípad kanonizovaného diela a podstatne transformujú jeho sémantiku, badať pretrvávanie práve tých konceptov, ktoré sú v pozadí električkového motívu.

LITERATÚRA

- BALÁŽ, Michal. 2016. *Ø*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 2016. ISBN 978-80-9194-019-4.
- GÁFRIK, Michal. 1960. Dotyky poézie. *Mladá tvorba*, 1960, roč. 5, č. 3, s. 114 – 115.
- GREGOR, Peter. 1992. *Zberateľ hodín*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992. ISBN 220-0392-1.
- HABAJ, Michal. 1999. *Gymnazistky. Prázdniny trinástročnej*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 1999. ISBN 80-88965-03-9.
- HEVIER, Daniel. 1984. *Pohyblivý breh*. Bratislava: Smena, 1984.
- HODROVÁ, Daniela. 1995. Fatálny vlak. In: MACURA, Vladimír – POHL, Rudolf (eds.). *Osudový vlak*. Praha: Nadace pro oslavy 150. výročí příjezdu prvního vlaku do Prahy na Masarykovo nádraží, 1995, s. 65 – 69. ISBN 80-900962-0-4.
- JANOVIC, Tomáš. 1991. *Moje najmilšie hriechy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991. ISBN 80-220-0275-5.
- KAZALARSKA, Zornitza. 2017. Tomáš Janovic alebo Sen o veľkom slovníku malých foriem. *Kritika & Kontext*, 2017, roč. 21, č. 51, s. 16 – 17. ISSN 1335-1710.
- KOLI, František. 2008. K vývinu slovenskej prózy druhej polovice 20. storočia. *Slovenská literatúra*, 2008, roč. 55, č. 5, s. 348 – 369. ISSN 0037-6973.
- KONDRÓT, Vojtech. 1992. *Zimopis*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992. ISBN 80-220-0415-4.
- PONIČAN, Ján. 1932. *Večerné svetlá*. Bratislava: Literárny odbor Umeleckej besedy slovenskej, 1932.

- TIMENČIK, Roman D. 2003. K symbolice tramvaje v ruskej poezii. Prel. Marcela Pittermannová. In: GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Brno: Host, 2003, s. 174 – 187. ISBN 80-86055-99-X.
- URBAN, Jozef. 1985. *Malý zúrivý Robinson*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985.
- VÁLEK, Miroslav. 2005. *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005. ISBN 80-7149-795-9.
- ZAJAC, Peter. 2007. Melanchólia, pátos, irónia. Miroslav Válek: Smutná ranná električka (1959). In: ZAJAC, Peter (ed.). *Sondy. Interpretácie kľúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007, s. 313 – 339. ISBN 978-80-8101-024-8.
- ZAMBOR, Ján. 1997. *Báseň a ticho*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1997. ISBN 80-88878-13-6.
- ZAMBOR, Ján. 2005. *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, 2005. ISBN 80-969442-6-6.

.....

Doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Ústav filologických štúdií
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slovenská republika
srank1@uniba.sk