

## Potlačenie poetistického životného pocitu (v minicykle sonetov Vojtecha Miháliku Feudálny klavichord)

Martin Navrátil

Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.

### Suppression of the Poetistic Feeling of Life (in Vojtech Mihálik's Mini-cycle of Sonnets Feudal Clavichord)

Litikon, 2025, Vol. 10, No. 1, pp. 35-46

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6944-3254>

The study focuses on the analysis of the mini-cycle of sonnets Feudálny klavichord (Feudal Clavichord) by Slovak poet Vojtech Mihálik. The aim is to confirm that this mini-cycle reflects the process of overcoming the poetistic sonnet, which was present in Slovak poetry by authors such as Valentín Beniak and Pavol Horov. The analysis should contribute to a more thorough understanding of Mihálik's work in the context of Slovak poetry in the mid-20th century. Methodologically, the study is based on Nora Krausová's research on the Slovak sonnet.

Keywords: Vojtech Mihálik, Nora Krausová, sonnet, Slovak poetry, poetistic feeling of life

Sonet je jedna z najrozšírenejších foriem artistnej poézie. Táto rozsahom nevelká báseň je schopná odhaliť nedostatok remeselnej zručnosti v práci so slovom. Jedným z autorov, ktorí svoje schopnosti osvedčili pri tvorbe tejto exkluzívnej básnickej formy, bol aj Vojtech Mihálik (okrem toho však v jeho tvorbe nájdeme aj iné artistné formy ako rispety, rondely, villonské balady, sestíny a i.). Práve on bazíroval na sonete ako na istom examéne básnickej zručnosti. Nie je tiež náhoda, že práve V. Mihálik v jazykovej spolupráci s Ludmilou Peterajovou prebásnil do slovenčiny časť sonetov z Petrarcovho *Spevníka* pod názvom *Sonety pre Lauru* (1968). Pravdaže, dobová nástojčivosť na remeselnom zvládnutí sonetu (a ďalších zovretých veršových foriem) mala aj svoje maligne podoby, keď „vypracovanosť“ prísnej a náročnej formy nemala iba potvrdzovať umeleckú zručnosť básnika, ale aj suplovať deficit myšlienkového „vypracovanosti“. Mladí adepti poézie mali totiž vopred stanovené témy – v čom, pochopiteľne, možno vidieť paralelu vopred stanovenej sonetovej schémy. Práve V. Mihálik remeselne aj ideologicky usmerňoval ich básnický rozvoj v literárnej prílohe Nového slova. Svedectvom jeho školiteľského úsilia je zborník najmladšej poézie *Právo na pieseň* (1976), o rok nato zase vzišiel zo súťaže o najkrajší sonet v Literárnej prílohe Smeny zborník *Sonety ročných období* (1977).

Tomu, čo dnes poznáme pod označením sonet, predchádzalo dlhé kreovanie, než sa to v dejinách literatúry objavilo ako štrnásťveršová báseň s dvoma kvartetmi a dvoma tercetmi. Vznik sonetu sa potom datuje niekedy do 12. či 13. storočia, teda jeho vývin prekonal

do dnešných čias asi osemsto rokov. Pre sonet je záväzných štrnásť veršov, strofické usporiadanie klasického (alebo skôr „klasického“?) sonetu je 4 + 4 + 3 + 3 (vtedy sa hovorí o symetrii v asymetrii), alebo v anglickom (shakespearovskom či spenserovskom) sonete nie sú verše stroficky členené, ale sú dovedna a sonet po postupnej gradácii pozvoľne vrcholí vypočítaním v epigramatizujúcom dvojverší so združeným rýmom. Od pôvodnej podvojnovej kompozície (otázka – odpoveď, resp. problém – riešenie, ktoré vyhovujú zvlášť typu anglického sonetu) sa prešlo k triadickému chápaniu sonetu (téza – antitéza – syntéza). Strofy boli v súlade s touto potrojnou schémou myšlienkovo uzavreté a nevznikli ani veršové presahy.

V 16. storočí zaviedol vo Francúzsku striedanie mužských a ženských rýmov básnik Pierre de Ronsard (1524 – 1585). Sonet mal aj svoju obsahovú náplň, ktorá sa orientovala na vyjadrenie subtilných dojmov – čosi naznačuje aj etymológia talianskeho slova sonetto, ktoré znamená jemný zvuk, malá skladba. Z nemeckého označenia sonetu v baroku sa do slovenčiny preniesol aj názov znelka. To súvisí s veľkou koncentráciou rýmov na malom priestore, dokonca viacnásobne opakovaných rovnakých rýmov (rýmoviek). Normatívna predstava o ideálnom sonete totiž predpisuje pre kvartety obkročný rým so striedaním dvoch rýmoviek – mužských a ženských (A/b/b/A//A/b/b/A), čomu tradične zodpovedá striedanie 10- a 11-slabičných veršov (vo francúzskej poézii sa zvyknú striedať 12- a 13-slabičné alexandríny). V dvoch tercetoch sa potom striedajú rôzne schémy s dvoma (napr. c/d/c//d/c/d) alebo tromi rýmami (napr. c/d/e//c/d/e). Pôvodne sa sonety skladali v jambickom metre.

Každý „sonetista“ vstupuje so svojimi sonetmi do literárnej tradície tvorby sonetu a dostáva sa s ňou do napätia. Vplyva naň aktuálny stupeň vývoja sonetu z genologického aspektu, ale i úroveň jazyka, dobové konvencie atď. Aj samotný sonet teda prechádza vývinom. Historická poetika nás poučila o vývoji rôznych básnických foriem, a tak každú formu vnímame aj na pozadí jej historických podôb a na pozadí jej ideálnej normatívnej podoby. Každý sonet je v napätí, či už ho vnímame ako jemný odklon od kánonu sonetu alebo jeho deformáciu, s ideálnou schémou a obsahom tejto poetickej formy. Každá odchýlka od tejto normy je vnímaná ako príznaková. Narušenie formy sonetu, jej zámerné deformovanie, rozširovanie tematických registrov, stret tradičných sonetových prvkov a modernosti sú otázkou akceptovateľnej miery napätia medzi tradíciou a invenciou, inováciou. Dyadické a triadické usporiadanie predurčovalo sonet pre reflexívnu lyriku, od Francesca Petrarca sa v sonete uplatnila téma lásky, neskoršie posúvanie témy do nových polôh sa už vnímalo ako nóvum.<sup>1</sup> Fenomén ako neizosylabickosť rýmujúcich sa veršov je aktualizáciou a narúšaním tejto ideálnej schémy. Inováciou sú napríklad aj nerýmované sonety (V. Beniak, V. Mihálik), práve z dôvodu absentsujúceho faktoru opakujúcich sa zvukových zhôd na konci veršov označované aj ako „neznelky“ či „antisonety“ (Turčány, 1979, s. 158),<sup>2</sup> prevrátené sonety Miroslava Válka, zrkadlové spojenie

<sup>1</sup> Inovácia sa príliš nevydarila napríklad Dalimírovi Stanovi v zbierke *Láska je retro* (2017), v ktorej síce zostrojil vlastnú schému aktualizujúcu anglický sonet (3+3+3+3+2), zrušil interpunkciu a uvoľnil sylabický rozmer verša, ale nepodarilo sa mu vytvoriť plnohodnotný estetický útvar. V jeho krátkosylabickom verši je pocitovaná pričastá segmentácia, ktorá spôsobuje, že verš je kostrbatý a znie vyfabrikovanie, je v ňom až príliš veľa slovnej „vaty“.

<sup>2</sup> Istou variáciou v oblasti používania rýmu vo vzorovom sonete je zámerná deformácia princípu aspoň dvojsylabičnej zhody rýmoviek v sylabotonicom veršovom systéme na jednosylabičné rýmky alebo tzv. konsonantický rým (Ján Ondruš v básni *Spamäti* na významovo exponovanom mieste

prevráteného sonetu, na ktorý nadväzuje klasický sonet (Krista Bendová) atď.<sup>3</sup> Stávajú sa súčasťou historickopoetického reťazca, ktorý zostáva recepčným pozadím pre vnímanie akéhokoľvek sonetu.

Nora Krausová vo svojej monografii *Vývin slovenského sonetu* (1976) analyzovala 150-ročnú históriu slovenského sonetu od Pavla Jozefa Šafárika po Jána Kostru. Identifikovala pritom viaceré tematicko-poetologické metamorfózy a dominanty slovenského sonetu. Takže – len veľmi letmo načrtnuté – kým Ján Kollár prešiel od rozpoltenia medzi láskou k národu a láskou k Míne až k známemu rozpoleniu srdca, kým Pavol Országh Hviezdoslav ho naplňal vznešenými témami ako pravda, krása a dobro, alebo ich absenciou (v *Krvavých sonetoch*), Svetozár Hurban Vajanský uvoľňoval sonetovú schému, ktorú naplňal všednými udalosťami, Ivan Krasko pôdorys hviezdoslavovského sonetu vyplnil symbolistickým, neurčitým a zastretým obsahom, Rázusov syntakticky zložitý sonet nadobúdal krajinárske ašpirácie, Jesenského sonet je zase plný ironickej skepsy voči možnostiam lásky a vyúsťuje až do „štipľavej“ pointy, Valentín Beniak a Pavol Horov v sonete tematizovali vojnové hrôzy, Ján Kostra sa metatextovým spôsobom zmocnil samotnej otázky tvorby sonetu. U P. J. Šafárika a J. Kollára sa začínal sonet trochejským veršom, P. O. Hviezdoslav presadil jambický rytmus, ktorý má výsadné postavenie dodnes, S. H. Vajanský uvoľnil rýmovú schému, J. Jesenský aj strofické usporiadanie, J. Kostra samotný rým.<sup>4</sup> N. Krausová analýzou dospela k zisteniu, že jediným konštantne invariantným, konštitutívnym prvkom sonetu je 14 veršov.<sup>5</sup> Všetky ostatné črty sú v rámci snáh o aktualizáciu premenlivé a v konkretizácii môžu byť potlačené tak, že báseň napriek tomu neprestaneme vnímať ako sonet.

Sonet zaujímal dôležité miesto už v počiatkoch tvorby V. Miháliku. V roku 1941 ako pätnásťročný vytvoril cyklus sonetov venovaný osobnostiam spojeným s územím Slovenska od stredoveku až do súčasnosti s názvom *Nie sme dnešní*, ktorým v súlade s dobovou propagandou oslavoval minulosť a básnicky legitimizoval prítomnosť slovenského národa. V nasledujúcom období sa spoločne s jeho vzrastajúcimi básnickými schopnosťami kultivovala aj podoba jeho sonetov. Uchopoval nimi široké spektrum námetov – erotické fascinácie a dezilúzie, existenciálne úzkosti, spirituálne vízie, prírodné momentky, umelecké inšpirácie atď. V roku 1966 potom vydal zbierku sto sonetov napísaných v rozmedzí rokov 1942 – 1965 pod názvom *Sonety pre tvoju samotu*. Okrem sonetov, ktoré sa už predtým objavili v iných zbierkach

---

sonetu uviedol do „kostrbatého“ zvukového, ale zároveň sémanticky funkčného vzťahu slová „opretý“ a „opraty“).

<sup>3</sup> Kuriozitou je kniha francúzskeho experimentátora Raymonda Queneaua *Stotisíc miliárd sonetov* (1961), v ktorej je desať sonetov. Keďže sú však riadky narezané tak, že si čitateľ môže vytvárať sonety kombinovaním riadkov, obsahuje až 1014 sonetov.

<sup>4</sup> Ján Gavura vo svojej štúdii *Piesňový sonet v poézii Janka Silana* (2002) sleduje, ako sa na pôdoryse Silanovho sonetu ako pevnej schémy uskutočňuje prvok piesňovosti ako nositeľ bezprostrednosti citu, náladovosti, hudobnosti, paralelného radenia motívov, opakovacích štylistických figúr atď. Bolo by možné ďalej uvažovať o zvláštnostiach sonetu Pavla Garana, Jána Litváka, Jána Ondruša, Karola Strmeňa a ďalších.

<sup>5</sup> Sproblematizovaním tejto tézy môže byť prípad, keď má sonet Valentína Beniaka – zhodou okolností Krausovej otca – ako kodu zvolanie „Žofia“ (Beniak, 1940, s. 93), ktoré je vlastne pätnástym veršom. Napriek tomu je recipient schopný rozoznať kontúry sonetu a chápať ho tak, hoci, pravdaže, ide o špecifickú variáciu sonetu. Napokon sa pre takýto sonet vžilo aj špeciálne označenie sonetto caudato (Turčány, 1979, s. 144).

(*Anjeli*, 1947; *Plebejská košeľa*, 1950; *Neumriem na slame*, 1955; *Archimedove kruhy*, 1960) alebo vo výbere *Lyrika* (1957), sú tu aj sonety dovtedy nepublikované. Iste majú tieto básne vytvárať akési panoptikum Mihálikovej vyše dvadsaťročnej sonetovej tvorby, ale zároveň majú byť aj akýmisi čriepkami, ktoré ukazujú náladu narastajúcej samoty, melanchólie alebo skepsy v rôznych životných situáciách. V týchto sonetoch sú svojím spôsobom zachytené rôzne polohy Mihálikovej predchádzajúcej tvorby, teda je to aj akási synekdocha jeho dovtedajšej poézie – Ján Škamla (1969, s. 152) hovorí o rozdrobovaní, neproduktívnom zmnožovaní tém Mihálikovej poézie.<sup>6</sup>

N. Krausová si v súvislosti so *Sonetmi pre tvoju samotu* položila otázku, čím sa túto drobnú schému podarilo naplniť V. Mihálikovi, zaiste aj v porovnaní s tým, čím ju napĺňali predchádzajúci sonetisti, a ako sa im a aj V. Mihálikovi podarilo konkretizovať túto básnickú formu. Mihálikovo miesto v „genealógii“ slovenského sonetu určila takto:<sup>7</sup> „Z vývinového hľadiska tejto lyrickej formy Mihálikov sonet je prekonaním predchádzajúcej poetistickej sonetovej štruktúry, a ak uňho išlo o nadväzovanie, tak na vývinovú etapu/etapy ešte neskoršiu/neskoršie. O vedomom nadväzovaní na Kraskovu poetiku svedčí spomínaný Mihálikov *Sonet*, o nadväzovaní na ešte staršiu poetickú štruktúru – a z nášho stanoviska vôbec nie je dôležité, či si to autor uvedomoval alebo nie – hviezdoslavovskú a realistickú jesenskovo-vajanskovskú, svedčí návrat slovnej zásoby a poetického postoja. Ide tu najmä o nadväzovanie lexikálne. Mihálik opäť uvádza do sonetov slová a výrazy, ktoré by boli nemysliteľné v symbolistickom a poetickom sonete: ‚na kiego daša‘, ‚pobehlica‘, ‚cecok‘, ‚rozgajdaná‘, ‚chrastavá‘, ‚vyblabotať‘, ‚aký som ja klát‘, ‚hnáty‘ atď. Podobne v niektorých sonetoch sklon k vyhrotenej pointovosti, vyhrotenej až do epigramatickosti, pripomína Jesenského ľubostné sonety s ich skepsou, iróniou, ba občas i cynizmom, s ich jednoznačným pomenovacím postupom“ (Krausová, 1976, s. 133).<sup>8</sup> N. Krausová štruktúru poetického sonetu skúmala na sonetových cykloch *Pax* (zo zbierky *Žofia*, 1941) V. Beniaka a *Nápisy na hroby* (zo zbierky *Nioba matka naša*, 1942) P. Horova, ktoré sú charakteristické protivojnovým pátosom. Mihálikove sonety sa vo vzťahu k nim prejavujú výraznými štruktúrnymi odlišnosťami,<sup>9</sup> ktoré podľa N. Krausovej signalizujú aj „návrat slovnej zásoby a poetického postoja“. No v Mihálikovom cykle štyroch sonetov *Feudálny klavichord* môžeme sledovať in praesentia odvrat aj od poetického felicitného životného postoja (hoci

<sup>6</sup> V súvislosti s tým podľa Karola Rosenbauma „predstavujú predsa len Sonety pre tvoju samotu súostrovie malých ostrovov a ostrovčekov, ktoré neostanú pre svoju veľmi blízku podobnosť dlho v pamäti. Ponorí sa do ostatnej Mihálikovej poézie bez toho, aby tvorili nejaký pevný bod v jeho vývine“ (Rosenbaum, 1970, s. 145).

<sup>7</sup> N. Krausová (1976, s. 147) ako prevládajúce alebo signifikantné znaky Mihálikovho sonetu určuje: uvoľnený jambický/trochejský rytmus, nerovnaká slabičnosť veršov, obkročné rýmy – striedavé rýmy, nerelevantnosť striedania mužských a ženských rýmov, prevaha disjunkcie v trojveršiach, dichotómia 8/6 veršov, „nepoetická“ hovorová lexika, prevaha metonymického princípu, epigramatická pointa, sonet ako samostatný útvar, osobná – ľubostná tematika, rytmicko-syntaktická divergencia, pointa v poslednom trojverší, koncentrácia eufonického materiálu.

<sup>8</sup> N. Krausová napokon identifikuje aj kvalitatívne nové štádium Mihálikovej sonetovej tvorby, ktorým prekonával (alebo syntetizoval?) symbolistickú, poetickú a realistickú tradíciu, čím prinášal do slovenského sonetu nóvum: „Ironická skepsa – hlavný znak Mihálikových ľubostných sonetov (a tých je väčšina v *Sonetoch pre tvoju samotu*) – vyslovuje sa tu novým, umelecky oveľa účinnejším spôsobom“ (Krausová, 1976, s. 134).

<sup>9</sup> Z pätnástich príznakových črt má Mihálikov sonet iba tri spoločné s Horovovým sonetom a štyri spoločné s Beniakovým sonetom.

práve ten nie je manifestovaný v Beniakových a Horovových sonetoch, poetizmus je u nich prítomný v tvárnych zložkách), ktorý je reprezentovaný dominantným motívom akrobata a ľudickým princípom, k neúprosnej sociálnej realite.

### Feudálny klavichord

Ak odhliadneme od toho, že básne zbierky sa automaticky, faktom spoločného výskytu k sebe viažu špecifickými vzťahmi, v *Sonetoch pre tvoju samotu* možno nájsť viacero zhlukov sonetov s epickým podložím, ktoré sú buď združené pod spoločným názvom (*Zabudnuté sonety* 1 – 11, *Feudálny klavichord* 1 – 4), alebo sú roztratené po zbierke (sonety tematizujúce zomieranie dievčiny, tuláka s existenciálnou úzkosťou atď.). V interpretačnej časti sa zameriame na sonetový minicyklus *Feudálny klavichord*, tvorený štyrmi sonetmi zo 6. až 14. marca 1948, ktoré sa prvýkrát objavili roku 1950 v zbierke *Plebejská košela*, a neskôr ich autor prebral – iba s miernymi modifikáciami – do zbierky *Sonety pre tvoju samotu* (1966).

#### 1

V noci si z prstov lúskam hrad  
a dvíham jeho štíhle veže:  
môj palec, to je akrobat,  
čo práve vkročil do manéže.

Ukazovák si dvadsaťkrát  
nabrúsím, až mi okná reže,  
a stredný ako mníšsky brat  
na múry sadí ruže svieže.

Ten darobný, ten dobre vie, že  
víno má vnášať do komnát,  
a malíček, môj dvorný kat,

z najvyššej veže na nábrežie  
má spurné hlavy zhadzovať  
a krvou zmývať hradné mreže.

Ak by sme báseň mali rozoberať vertikálne (zhora – nadol), teda tak ako ju prirodzene čítame, začali by sme dešifrovaním názvu. Názov *Feudálny klavichord* nás upriamuje k stredovekému sociálnemu rozvrstveniu spoločnosti; klavichord ako neskorostredoveký strunový klávesový nástroj, predchodca klavíra zase na seba viaže očakávania motívov spojených s hudbou. Číslica jeden v nás vyvoláva očakávanie minimálne ďalšej jednej básne, ktorá sa bude motivicky – či už súhlasne alebo kontroverzne – viazať k minicyklu. Tieto očakávania opodstatňuje aj to, že v *Sonetoch pre tvoju samotu* je každý sonet na samostatnej strane. Tým, že prvý sonet je umiestnený na pravej strane dvojstránky, až po jej prevrátení sa dozvedáme, že sú tri, resp. po ďalšom obrátení listu budeme vedieť, že konečný počet sonetov je štyri.

Básnik časovo zasadzuje atmosféru básne do noci, rozohráva rozmarnú hru s prstami, vytvára si z nich hrad, ktorý je dejiskom nasledujúceho lyrického výjavu. (To čiastočne aj modifikuje predpoklad odvodený z názvu, pravda, isté audiálne vnemy môže vyvolávať aj lúskanie a intenzívny pohyb prstov je predpokladaný tak pri lúskaní, ako aj pri prstoklade.) Následne fantazijne rozvíja vizuálny impulz, ktorý mu poskytli siluety prstov (vzdialene to pripomína básnickú *Abecedu* Vítězslava Nezvala, ktorú stimulovali litery abecedy a neodmysliteľne je spojená aj s fotografiami tanečných kreácií Milči Mayerovej, štylizujúcej sa do jednotlivých písmen). Štíhle prsty mu evokujú hradné veže a protiľahlý palec, ktorý má opozičné postavenie voči zvyšným štyrom prstom, evokuje akrobata. Akrobata, ktorý vstupuje medzi štyri náprotivné prsty vzpriamené nahor ako na hradné nádvoria, rýmom je presnejšie vedený „do manéže“. Akrobat je poetickou rekvizitou, napokon samotný motív hry je súčasťou opojného pocitu života.

Ludický princíp rozvíja básnik ďalej, keď sa prsty predstavujúce hradné nádvorie evokačne transformujú a obrazy sa zaľudňujú dvorskými postavami (šľachta, mních, akrobat, kat, sluha). V druhom kvartete sa nerozvíja klasická sonetová antitéza, ale básnik postupne imaginatívne uchopuje zvyšné prsty, od palca hra prstov prechádza ďalej až do prvého terceta: „Ukazovák si dvadsaťkrát / nabrúsím, až mi okná reže“. Agilný ukazovák sa stáva ostrým, schopným rezať sklo. Rezanie nepriamo anticipuje aj pointu básne a spoločne s nasledujúcimi obrazmi asociuje červenú farbu. Prostredník sa javí ako „mníšsky brat“ sadiaci na múry „ruže svieže“. V motíve sviežich ruží sa môže skrývať latentný kurtoázny, erotický náznak, spoločne s florálnym denotatívnym významom vyjadruje vitálne sily. Úlohou „dabrobného“ prstenníka je „víno vnášať do komnát“. Takže pomocou prvých štyroch prstov evokačne sprítomňuje rôznorodé senzuálne vnemy: predovšetkým vizuálne a auditívne, kinestetické, ale nepriamo aj olfaktorické a gustatorické (vôňa sviežich ruží a buket vína, jeho opojná chuť). Pri malíčku sa však atmosféra básne neočakávane láme, po radosi zo života – akrobat, svieže ruže, víno – prichádza na scénu „dvorný kat“ – osoba, ktorá život ukončuje.

V poslednom tercete dochádza k existenciálne motivovanej pointe, katovou úlohou je totiž „zhadzovať“ vzdorovité („spurné“) hlavy – alebo dokonca odbojné (?), teda také, ktoré sa vzopru danému spoločenskému poriadku. Od slastného červeného hroznového moku prechádzame k červenej krvi obetí. Ostro tu kontrastujú komnaty, pravdaže, honosne zariadené, so zamrežovanými celami. Kolízia je v dvanástom a trinástom verši, kakofonicky signalizovaná zvýšenou frekvenciou sykaviek, vnútorným rýmom sa zvýrazňuje tvrdý pád a priepasť medzi mocou a jej obeťami („z najvyššej veže na nábrežie“). Možno povedať, že tento sonet má podvojnú delenie (otázka – odpoveď), odpoveďou na nevinnú detskú hru s prstami je krutá realita, ktorá neúprosne preniká aj do hry. Stretávajú sa tu opojenie životom a násilné prerušenie života, aj keď ešte nemáme možnosť bližšie definovať „spurnosť“, pre ktorú prišli obeť o hlavu. Zo sonetového hľadiska ide skôr o gradovanie než o dialektickú triádu. V prvej strofe je nastolená téma rozšafnej hry prstov, ktorá je potom rozvíjaná aj do nasledujúceho kvarteta a do posledného verša prvého terceta. Tu sa príchodom kata (malíček) končí enumerácia, ktorá sa prevalí do tragického vypoointovania.

2

Na bratislavskom hrade zrána  
dymí sa stekajúca hmla  
a štvoro turní v nej sa skláňa  
nad kalné vodné zrkadlá.  
Kronika vraví: do svitania  
tu skučí plač a kvilba zlá –  
kedysi Klára, švárna panna,  
pre lásku sa tu zmárnila.

A mlčky Dunaj v noci, hľa,  
hučí a hučí bez prestania  
a žiaľno piští hradná brána,

kde jed si vliala do hrdla.  
Samovrahom zvon nevyzváňa.  
Spí v Dunaji jak v háji skla.

3

Bratislavský hrad večer hneďne,  
celý sa v klbko postáča  
ako tá loď, čo prišla z Viedne  
a tiež už nie je najmladšia.

Kronika vraví: isté biedne  
a vymrznuté školáča  
pýtalo si raz – bezvýsledne –  
od kastelánky koláča.

Psom vlny vody postačia.  
A hneď sa otvárajú smädné  
a ľudské tielko kľaká pred ne.

Lež pani tiež už nekráča  
po múroch, kde mi žobračia  
krv písкала tie báje všedné.

4

Hrad mrví päty v sklenej pene,  
keď nad vodou sa zvečerí,  
ďalší býk lieta po aréne  
v tme prachu ako v páperí.

Kronika vraví: Magdaléne  
 v komnatách plných nádhery  
 museli spievať každodenne  
 dvanásť mladí truvéři.  
 Čitateľ sotva uverí,  
 že spev, čo snil hradné siene,  
 zunoval sa raz tejto žene.

Nech rybám nôtia fušeri.  
 Dunaj sa popod múry ženie,  
 a tým sa končí causerie.

Nasledujúce tri sonety *Feudálneho klavichordu* (2 – 4) už majú „klasickú“, triadickú schému a pri všetkých troch možno spozorovať istú formu paralelizmu. Až v nich sa odhaľuje situovanie na Bratislavský hrad (spoločne s Viedňou lokalizujú sonety do stredoeurópskeho regiónu). V súlade s presmerovaním optiky z nacionálneho na sociálny moment už hrad nie je nositeľom dávnej slávy. Personifikovaný hrad je – podobne ako Dunaj – nemým, neprotestujúcim svedkom týchto výjavov. V tomto kontexte ho možno vnímať aj ako symbol pevného, nemenného poriadku, zatiaľ čo Dunaj neustále plynie ďalej. Hrad je zároveň mocenské a vojenské sídlo, jednou z jeho vlastností je aj jeho sťažená prístupnosť: prenesene je aj symbolom moci vzdialenej od ľudu. Vo všetkých troch sonetoch je zhodne nastolená téza alebo skôr akýsi prológ, v ktorom hrá úlohu hradná scenéria – hrad a pod ním tečúci Dunaj. Prvá strofa je zakaždým akousi náladovou impresiou, expozíciou (fáza dňa, plenér: „... zrána / dymí sa stekajúca hmla / a štvoro turní v nej sa skláňa / nad kalné vodné zrkadlá“, „... večer hnedne, / celý sa v kľbko postáča...“, „... mrví päty v sklenej pene, / keď nad vodou sa zvečerí...“). No tu už niet stopy po bezstarostnej hre.

Druhá strofa už je naozajstnou antitezou, do tejto expozície sa nastoluje životná problematika periférneho, sociálne determinovaného človeka. Zhodne začína spojením „Kronika vraví“, ktoré má vyvolávať zdanie autenticity referovaného (pomerne oxymorické spojenie „báje všedné“ z tretieho sonetu by azda mohlo vyjadrovať, že aj keď sú tieto osudy básnikovou fabuláciou, kedysi boli možnou a všednou záležitosťou) a ktoré prudko obracia pozornosť k istému skratkovito načrtnutému tragickému mikropříbehu. Exponujú sa sociálne rozdiely, napätie, kontrast dostatku, blahobytu, prepychu – nedostatku, biedy a strádania. „Kronikárske záznamy“ týchto sociálne vylúčených postavičiek sa teda mimovoľne priradujú k obetiam nespravodlivého spoločenského rozvrstvenia všetkých epoch, až faktom ich básnického tematizovania sa im dostáva pozornosti, prisudzuje sa im dôležitosť ako hrdinke Mihálikovej veľkej epizujúcej básne *Kronika*. Druhá strofa so svojím refrénom „Kronika vraví:“ môže pôsobiť vo vzťahu k prvej, „expozičnej“ strofe ako juxtaponovaná. Ale prechod medzi oboma strofami môže byť zabezpečovaný aj letmou asociáciou či paralelou: v poslednom sonete sa prvá strofa končí dvojverším „ďalší býk lieta po aréne / v tme prachu ako v páperí“. „Manéž“ z prvého sonetu sa mení na „arénu“ býčích zápasov. V druhej strofe potom autor rozvíja príbeh z kroniky o rozmarnej Magdaléne, ktorej náladovosť sa preženie životmi truvérov ako nebezpečný býk.

Človek je tu na jednej strane psom, na druhej strane ho zožiera blazeovanosť, ako sa vraví, „nevie, čo so sebou“, „nevie, čo od dobroty“: „... spev, čo snil hradné siene, / zunoval sa raz

tejto žene“. A nik s nespravodlivosťou nič nespravil, nik nevyrovnal rozdiely, ešte aj Dunaj je apatickým svedkom ľudského nešťastia („A mlčky Dunaj...“, „Dunaj sa popod múry ženie“), alebo je dokonca nápomocný („... vlny vody postačia. / A hneď sa otvárajú smädné...“). „Prúd“, „tok“ dejín sa nezastaví pred ľudskými tragédiami. V tomto momente sa nám mimovoľne môžu vnucovať aj verše iného sociálne angažovaného básnika Laca Novomeského o piesni chlapca, ktorá nezmenila podobu sveta napriek tomu, že chlapec miloval svet. Všetky obeť napokon končia v Dunaji (či na jeho nábreží). Signifikantné je, že z anonymity vystupuje iba švárna panna Klára a iba ona ukončila svoj život dobrovoľne (pravdaže, nachádzame tu aj ďalšie vlastné meno – Magdaléna, jej nositeľka však nie je obeťou). Tajomstvom zostáva, aké prekážky v láske motivovali jej samovraždu. Z kontextu okolitých básní by sme mohli predpokladať tiež nejaké sociálne pozadie tohto činu. (Aj potrestaná „spurnosť“ z prvého sonetu môže byť chápaná v tomto významovom rámci ako zrážka s feudálnym poriadkom.) Antroponymickou optikou nemusí byť bezvýznamná ani etymológia jej mena (jasná, svetlá, slávna), kontrastujúceho s hmlovou atmosférou a kalnou vodou.

Pointa, syntéza je rozložená v posledných dvoch tercetách, nie zákonite v poslednom verši. Jednak zakaždým prichádza k tragédii (v druhom sonete už v poslednom verši druhého kvarteta: „pre lásku sa tu zmárnila“), ku ktorej je pridaný lakonický, či až drakonický dôvetok, gnóma či sentencia – „Nech rybám nôtia fušeri“, „Samovrahom zvon nevyzváňa“. No ešte v poslednom tercete prichádza aj k upokojeniu. V treťom sonete je do istej miery útešná myšlienka, že aspoň smrť vyrovná všetky rozdiely („Lež pani tiež už nekráča / po múroch...“). *Feudálny klavichord* nemá sociálnorevolučný akcent, ktorým by sa podnecovalo rúcanie panujúceho spoločenského usporiadania. Naopak, básnik sa tu zmieruje s vládnucim spoločenským poriadkom, jediným vykonávateľom spravodlivosti je tu celkom neideologicky smrť, ktorá rovnako postihla aj paniu, ktorá vyriekla rozsudok nad hladným školáčatom.

Poetistická proveniencia prológu tohto drobného cyklu sonetov, ktorá je veľmi skoro disonantne narušená vpádom sociálnej skutočnosti, sa prejavuje aj v exotickom rýme „uverí“ – „fušeri“ – „causerie“ zo štvrtého sonetu (hovorové pejoratívne slovo fušer zároveň spĺňa charakteristiku N. Krausovej o vpáde slov starej poetickej štruktúry do Mihálikovho sonetu). Do sonetu, v ktorom „sa všetkému darí, žartom, dvornosti, vášni, rojčeniu, filozofickej meditácii“ (Baudelaire, 1995, s. 39), V. Mihálik vtisnáva sociálnu problematiku, odhaľuje pomocou neho priepastný rozdiel medzi feudálnou svojvôľou a jej obeťami. Báseň je o to pôsobivejšia, o čo viac autor utlmil moralistické stanovisko. A nehovorí ako nezúčastnený pozorovateľ, ale je iniciátorom tejto hry („V noci si z prstov lúskam hrad“) a zároveň je jedným z týchto marginalizovaných ľudí („... kde mi zobračia / krv písкала tie báje všedné“). Pozorovateľ, rapsód sa tiež sociálne vymedzuje, oproti apatii Dunaja je zaangažovaný.

Lyrický subjekt si teda všíma osud deklasovaných a diskvalifikovaných. I keď zdanlivo odosobnene konštatuje, že „samovrahom zvon nevyzváňa“, predsa tragédiu Kláry považuje za potrebné zaznamenať do kroniky. Kastelánka zase reaguje na prosby školáčaťa neúprosne a bezcitne, zaobchodí s ním ako so psom. V tejto súvislosti hodno pripomenúť, že V. Mihálik v básni *Podvod* evokačne zobrazuje kruté zaobchádzanie pána so psom (tá si zase možno berie inšpiráciu z básne Karla Tomana *Cassius*). S jeho bolestným osudom ostro kontrastuje cedulka s nápisom „Pozor, zlý pes!“, pri ktorej sa zastavuje prvák, ktorý sa práve naučil čítať. Tento kontrast sa stáva lekciami o nespravodlivosť života. Pointa „a tým sa končí causerie“ vyznieva cynicky. Ak básnik označí cyklus štyroch tragicky zakončených sonetov ako causerie,

teda z definície „vtipnú úvahovú črtu“, ostro to kontrastuje s dojomom z čítania. Proklamovanie na škále hra – causerie sa zráža s tragickosťou príbehu. Má to v čitateľovi spôsobiť otras a azda aj poukázať na domnelú bezvýznamnosť, prehliadanosť života postáv a postavičiek zo sonetov (spurné hlavy, Klára, školáča, dvanásť truvérov). V. Mihálik skutočne orientuje do posledného terceta (prípadne už do prvého terceta) pointu vyhrotenu až do epigramatickosti, ako o tom písala už N. Krausová – často je ľudská tragédia vyslovená akoby mimochodom, cynicky k hodnote ľudského života.

V konotačnom poli Mihálikovho minicyklu sonetov môže byť aj igrickovská tematika, ktorú básniky rozvinul V. Beniak. Aj u neho sa vyskytujú motívy bratislavského hradu či scenérií na Dunaji:

Jak víťorie regie  
plávajú ľady po Dunaji  
a vrany po nich vozia sa  
a zase miznú v hmlistom kraji,  
kde ako ryba ziape čas,  
bo v povetrí je plno ihlíc –  
Ach, pani vekmi ďaleká,  
pod vaším hradom spieva igríc.

(Beniak, 1944, s. 19)

Sám V. Beniak intertextovo reagoval na verše sonetu Emila Boleslava Lukáča *Lady na Dunaji* („Jak Viktória Régia tak majestátne pláva / kus ľadu za ľadom hľa, na Dunaji belasom“; Lukáč, 1925, s. 11). Motív igricka môže nachádzať svoje variácie aj v motíve trubadúrov, minesångrov, truvérov atď. Lajtmotív týchto potulných spevákov a básnikov sa znásobuje ďalšími auditívnymi elementmi: lúskanie prstov, v druhom sonete nadmiera hrôzostrašných zvukov (skučiaci plač a kvilba, hukot Dunaja, pištiaca hradná brána), ale aj absencia želaných prejavov úcty pred zaniknutým životom (zatíchnutý zvuk umieračika), žobračia krv pískajúca všedné báje o osudoch trpiacich ľudí v treťom sonete a v štvrtom spev dvanástich truvérov.

V. Mihálik v týchto štyroch sonetoch nepoužil klasický sonetový kvartet s obkročnými rýmami, ale rozhodol sa pre využitie 8- až 9-slabičných mužských a ženských jambických veršov a pre striedanie iba dvoch rýmoviek v celom sonete, ako to neraz robil vo svojich sonetoch Janko Silan. Takýto sonet sa označuje sonetto continuo (Turčány, 1979, s. 156). Pravdaže, tým si V. Mihálik značne sťažil situáciu a postavil si náročnejšiu prekážku, pretože musel prejaviť vynaliezavosť, aby sa vyhol „lacným“ gramatickým rýmom. V kvartetoch sú striedavé rýmy, schéma tercet tretieho sonetu je b a a / b b a, kým schéma prvého, druhého a štvrtého sonetu je b a a / b a b. Tým, že sa v sonete kumulujú toľké rýmy, vytvárajú sa mnohé, niekedy viacnásobné zvukové vzťahy, tzv. vertikálne metafory („a tiež už nie je najmladšia“ – „Lež pani tiež už nekráča“), čím sa báseň stáva Klinggedichtom – zvoniacou, zvučiacou básňou. Už v reťazci rýmov je obsiahnutý skondenzovaný „príbeh“ básne: „hnedne“ – „Viedne“ – „biedne“ – „bezvýsledne“ – „smädné“ – „predne“ – „všedné“ (tu je aj štvorslabičný takt „bezvýsledne“) a „postača“ – „najmladšia“ – „školáča“ – „koláča“ – „postačia“ – „nekráča“ – „žobračia“ (tento reťazec je celý daktylský). Vystupuje tu kontrast medzi prepychom Viedne a školáčaťom, ktoré bolo „biedne“, ktoré pohltili „smädné“ vlny. Samozrejme, tieto vzťahy sú dané témou básne.

Na nevelkej ploche sonetového minicyklu môžeme teda zaznamenať viaceré indície odkazujúce na proces prekonávania poetistického sonetu, ktorý naznačila N. Krausová. Už v prvom sonete sledujeme dynamickú zmenu „poetického postoja“ od poetistického rozvíjania radostných a nezáväzných predstáv reprezentovaných dominantnou rekvizitou akrobata, ktorá rozohráva ďalšie vitálne asociácie, až po prerušenie hry – a života! – vpádom surovej sociálnej skutočnosti, zvýraznenej aj naturalistickým detailom („a krvou zmývať hradné mreže“). Až napokon v nasledujúcich troch sonetoch minicyklu celkom prevládne sociálny živel. Lyrický subjekt sa chtiac-nechtiac zrieka hedonistického opojenia, preberá na seba záväzok svojho sociálneho pôvodu a stáva sa tlmočníkom týchto tragických udalostí. V sonetoch ešte nájdeme zvyšky kraskovskej atmosféry (najmä „hmlová“ expozícia druhého sonetu, ale aj mátožné skučanie a kvilba), ktoré sa ešte v tom istom sonete ozývajú aj vo zvrchovane realistickej podobe („a žiaľno pišti hradná brána“). Zmena sa manifestuje aj v lexikálnej oblasti, keď poetistického akrobata neskôr nahrádzajú hovorové slová „turňa“, „fušeri“, expresívne adjektívum „žobračí“ alebo pejoratívne označenie človeka ako „pes“. Taktiež sa potvrdil aj avizovaný „sklon k vyhrotenej pointovosti, vyhrotenej až do epigramatickosti“ („Nech rybám nôtia fušeri“, „Samovrahom zvon nevyzváňa“). A napokon, sonety sa zaključujú gestom ironizujúcim utrpenie vlastnej sociálnej vrstvy, resp. vlastného stavu: smrť dvanástich mladých truvérov sa cynicky pomenováva „causerie“. Transformáciou prstami hravo evokovaného Bratislavského hradu na symbol mocenského centra vládnucich vrstiev možno obrazne zhrnúť presun od poetistického životného opojenia k tematizovaniu sociálnych rozporov.

## LITERATÚRA

### Archívne pramene

Rukopisy z básnikovej pozostalosti v opatere Drahomíry Mihálikovej.

### Pramene

- BAUDELAIRE, Charles Pierre. 1995. *Kvety zla*. Prel. Ján Švantner. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1995. ISBN 80-220-0643-2.
- BENIAK, Valentín, 1941. *Žofia*. Martin: Matica slovenská, 1941.
- BENIAK, Valentín, 1944. *Igric*. Bratislava: Vydavateľstvo Elánu, 1944.
- LUKÁČ, Emil Boleslav. 1925. *Dunaj a Seina*. Banská Štiavnica: Kníhtlačiareň a nakladateľstvo vdovy a syna Augusta Joergesa, 1925.
- MIHÁLIK, Vojtech, 1956. Topoľ. *Kultúrny život*, 1956, roč. 11, č. 28, s. 1.
- MIHÁLIK, Vojtech, 1966. *Sonety pre tvoju samotu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966.
- PETRARCA, Francesco. 1968. *Sonety pre Lauru*. Prel. Vojtech Mihálik a Ľudmila Peterajová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968.

### Sekundárna literatúra

- ROSENBAUM, Karol. 1966. Sonety o lásce a trýzni. *Rudé právo*, 1966, roč. 47, č. 340, s. 2.
- ROSENBAUM, Karol. 1970. Sonety o lásce a trýzni. In: *Priestorom literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 142 – 145.
- ŠKAMLA, Ján. 1969. Básnik na križovatke. In: *Premeny poézie Vojtecha Mihálika*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 144 – 153.
- KRAUSOVÁ, Nora. 1976. *Vývin slovenského sonetu*. Bratislava: Tatran, 1976.

GAVURA, Ján. 2002. Piesňový sonet v poézii Janka Silana. *Verbum*, 2002, roč. 13, č. 1, s. 78 – 88. ISSN 1210-1605.

TURČÁNY, Viliam. 1979. Kam vkročil sonet... In: TURČÁNY, Viliam (ed.). *111 slovenských sonetov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 139 – 160.

### **Poznámka autora**

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA 2/0132/24 *Modernizmus a modernizmy. Variácie, tranzície, prieniky*. Zodpovedný riešiteľ: Mgr. Michal Habaj, PhD. Doba riešenia: 2024 – 2027.

.....  
Mgr. Martin Navrátil, PhD.  
Ústav slovenskej literatúry SAV  
Dúbravská cesta 9  
841 04 Bratislava  
Slovenská republika  
Martin.Navratil@savba.sk