

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

2009

JANA RUŠINOVÁ

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

POEZIE VÍTA SLÍVY

THE POETRY OF VÍT SLÍVA

JANA RUŠINOVÁ

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

OLMOUC
2009

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré zdroje, ze kterých jsem čerpala.

Počet znaků (včetně mezer, bez poznámek pod čarou a vysvětlivek): 127 748

V Praze, dne 27.4.2009

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Petru Komendovi, Ph.D. za vynikající vedení a lidský přístup, bez nichž by nedošlo k realizaci této práce. Dále děkuji za pomoc a podporu své rodině a všem svým přátelům.

1	<u>ÚVOD</u>	7
2	<u>ÚDAJE O SBÍRCE <i>BUBNOVÁNÍ NA SUDY</i></u>	9
3	<u>STYLOVÉ ROZLIŠENÍ</u>	9
3.1	LYRICKÝ PRINCIP	10
3.1.1	IDENTICKÁ RYTMICKÁ KONSTRUKCE STROF.....	10
3.1.2	OPAKOVÁNÍ SLOV	12
3.1.3	REFRÉN.....	13
3.1.4	RÝM.....	14
3.1.5	SHRnutí LYRICKÉHO PRINCIPU.....	14
3.2	DRAMATICKÝ PRINCIP	15
3.2.1	DIALOGIZACE JAKO PODSTATA DRAMATIČNA. MODLITBA JAKO FORMA DIALOGU	15
3.2.2	JINÉ FORMY DIALOGIZACE	17
3.3	SHRnutí STYLOVÉHO ROZLIŠENÍ	18
4	<u>HUDEBNOST</u>	19
4.1	HUDEBNOST V ROVINĚ ZVUKU: HLÁSKOVÉ KONFIGURACE	19
4.1.1	EUFONICKÉ A KAKOFONICKÉ KONFIGURACE HLÁSEK	19
4.1.2	ZVUKOMALBA	27
4.1.3	ALITERACE.....	28
4.1.4	POETICKÁ ETYMOLOGIE.....	34
4.1.5	FIGURA ETYMOLOGICA	34
4.1.6	ZVUKOVÁ IRADIACE KLÍČOVÉHO SLOVA	35
4.2	HUDEBNOST V KOMPOZIČNÍ ROVINĚ: EVOKACE HUDEBNÍCH FOREM	38
4.2.1	SONÁTA.....	38
4.2.2	POLYFONNÍ KONTRAPUNKTICKÁ SKLADBA – ANTIFONA	40
4.2.3	CHORÁL.....	41
4.2.4	LIDOVÁ PÍSEŇ.....	41
5	<u>MOTIVICKO-TEMATICKÁ ANALÝZA</u>	41
5.1	SAKRÁLNÍ A PROFÁNNÍ	43
5.1.1	OSLOVENÍ SAKRÁLNÁ	45
5.1.2	PROFÁNNÍ PROSTOR HOSPODY	47

5.1.3	ZÁŘIJOVÉ ZPĚVY	50
5.2	SEBEOSLOVENÍ BÁSNICKÉHO SUBJEKTU.....	53
5.2.1	APOSTROFA PŘÍRODNÍCH ENTIT JAKO ZPŮSOB SEBEOSLOVENÍ	56
5.3	ČAS	59
5.3.1	VZPOMÍNKA NA DĚTSTVÍ.....	60
5.3.2	„VZPOMÍNKA, KTERÁ SE STÁVÁ MODLITBOU“	62
5.4	PROSTOR	63
6	<u>VÍT SLÍVA V KONTEXTU ČESKÉ POEZIE</u>	64
7	<u>ZÁVĚR.....</u>	68
	<u>SEZNAM LITERATURY</u>	70

1 Úvod

V naší práci se zaměřujeme na rozbor a interpretaci poezie současného českého básníka Víta Slívy, konkrétně jeho sbírky *Bubnování na sudy*. Důvodem k volbě právě této sbírky je přesvědčení nejen naše, ale i kritiky, že tato sbírka je básníkovou sbírkou nejlepší. *Bubnování na sudy* je nejčistším a nejsilnějším extraktem Slívova básnického umění. Pokusíme se dokázat naše tvrzení o výjimečnosti této sbírky, jakkoliv si uvědomujeme, že takové hodnocení je do značné míry věc subjektivní. Tuto sbírku jsme zvolili, protože jsme přesvědčeni, že jako celek velmi silně esteticky působí. Naším cílem je poukázat na strukturní dominanty tohoto celku, jež vytvářejí zmíněný estetický účín. Na sumu básnických prostředků přitom nechceme upozornit jen jako na úhrn spolu nesouvisejících faktů, ale jako na spleť prvků, mezi nimiž existují vzájemné vztahy. Dílo chápeme v souladu se strukturalistickou tradicí jako celek směřující k určité jednotě smyslu – celek, jehož integrita je dána významotvornou, obsahově nedourčenou intencí. Nechceme tedy dělat výčet nespojitých fragmentárních postřehů o díle, nýbrž se prostřednictvím rozboru jednotlivých složek díla dobrat nějaké podoby této struktury jako celku – celistvosti, jejíž složky jsou vzájemně propojeny a odvlivňují se.

Postupujeme od výrazu k významu, od vrstvy jazykové k vrstvě sémantické. Na začátku se věnujeme stylovému rozlišení v souladu s pohledem Emila Staigra. Chceme dokázat, že na této úrovni se ve Slívově sbírce střetává lyrický princip s principem dramatickým, a všímáme si blíže, jak se oba tyto principy ve sbírce projevují.

V další kapitole se zaměřujeme na zvukovou stránku sbírky, která je silně exponovanou složkou a jež se vyznačuje výraznou hudebností. Tady je pro nás klíčové pojednání Miroslava Červenky o hláskové instrumentaci. Chceme ukázat, jak se řečená hudebnost v díle projevuje. Vyzvedneme tedy typy hláskových konfigurací, jež se objevují ve sbírce.

Hudebnost se týká kromě zvukové stránky také kompoziční – v této části chceme poukázat na evokaci různých hudebních forem ve sbírce *Bubnování na sudy*.

Od roviny zvukové přejdeme k rovině motivicko-tematické. V té je podle nás dominantní mj. střetávání sakrálního a profánního rozměru. V této souvislosti rozebíráme motivy související s těmito dvěma protilehlými mody existence. Dále analyzujeme podoby sebeoslovení básnického subjektu, oslovení sakrálna a přírody. Pokud jde o další témata, soustředíme se na časoprostor. Ve spojení s časem se zabýváme motivem vzpomínky na

dětství. V rámci prostoru nás pak zajímá podoba Slívovy krajiny ve vazbě na jednotlivá roční období, z nich největší význam má podzim a dále zima.

Součástí naší práce je také komparace s jinými básníky, vyzdvižení inspiračních zdrojů a vzorů Víta Slívy a též zmínka o mladších básnících, jež ovlivnil. Tak chceme Víta Slívu vřadit do širšího kontextu české poezie.

Základní mechanismus, který chceme sledovat, je propojenost všech složek a úrovní díla. Ty se vzájemně ovlivňují a tvoří dynamickou celistvost motivovanou jeho významovou intencí. Abychom nahlédli provázanost jednotlivých prvků výstavby díla, je třeba uvědomit si, co je základní hybnou silou, která určuje výslednou podobu Slívovy sbírky – tou je podle nás konflikt, střet protikladných pohybů, jehož motivací je ovšem úsilí o jakési uvědomění a tím i o vyrovnání, řád. Domníváme se, že tento princip antinomie se projevuje ve všech vrstvách sbírky. V rovině stylové se střetává u Slívy lyrický princip s dramatickým. Na úrovni zvuku se protikladnost projevuje zejména budováním kontrastu za použití disharmonických, kakofonických tónů, jež narušují plynulý tok Slívovy silně hudebně laděné poezie. V motivicko-tematické vrstvě se zmíněná konfliktnost uplatňuje skrze různé podoby dialogizace a prostřednictvím střetu dvou protilehlých modů existence, sakrálního a profánního. Dialogizace má rovněž dopad na kompoziční rovinu sbírky. Co se týká motivicko-tematické vrstvy, opozitnost se projevuje i v rámci fenoménu času a prostoru: Slíva staví proti sobě minulost a přítomnost či v jiném smyslu časovost a věčnost; prostor v jeho básních je idylizován i odidealizován, krajina má kontury dramatického sváru korespondujícího s niternou dramatičností básnického subjektu. Ale, jak bylo řečeno, na konci tohoto ustavičného konfliktu je touha po smíru, harmonii. Rozpolcený básnický subjekt usiluje ze své vnitřní rozeklanosti vystoupit a najít středový soulad. Tento vnitřní pohyb od konfliktu k souladu má svou ekvivalenci v pohybu na výrazové rovině – tvárně propracované, ukázněné, rytmicky pravidelné básně plné hudební ladnosti jsou často náhle rozrušovány disharmonickými tóny. Ve všech vrstvách Slívovy sbírky je otisk této motoriky, jejímž cílem je nalézt vyvážený střed. Aby však k tomuto středu bylo možno dojít, je nutné vychýlit svoje vnitřní váhy do extrémních poloh, neboť jen to je v případě Slívy cestou k jejich vyrovnání.

2 Údaje o sbírce *Bubnování na sudy*

Sbírka *Bubnování na sudy* vyšla v roce 2002 a představuje svým vydáním Slívovu sbírku sedmou. Datem svého vzniku, který spadá do let 1991–1996, jde ovšem o sbírku v pořadí čtvrtou. Je otázkou, proč došlo k publikaci těchto veršů tak opožděně. Jednou z možných odpovědí by snad mohl být i samotný záměr autorův, snaha o vhodné načasování: podle Jiřího Trávnička je logické, že sbírka *Bubnování na sudy* vychází až jako sedmá sbírka, protože je básníkovou knihou nejsilnější – svou „doceleností, klidem, který má však daleko ke spočinutí v mírném pásmu básnického provozu, ale hlavně tím, jak zde Vít Slíva spojuje niternost s výrazovou šíří“¹.

3 Stylové rozlišení

Vycházejíce z Emila Staigra a jeho *Základních pojmů poetiky*², chceme na začátku vymezit poezii Víta Slívy z hlediska druhového rozlišení jako střet lyrického principu s dramatickým.

Je nám blízký přístup Staigrův, který zakládá druhové pojmy lyriky, epiky a dramatu nikoli na základě určení toho, co je lyrická báseň, epos či drama, ale na základě určení principů lyrična, epična a dramatična. Tyto principy chápe jako jakési tendence, jež se uplatňují v konkrétních dílech. Přitom se nevyskytuje v rámci jednoho díla čistě jen jediný princip, ale i prvky principů ostatních. Jde tak o určení toho, který z principů v daném díle dominuje. Příklady lyrična se budou ovšem samozřejmě nalézat největší měrou v lyrických dílech, příklady epična v dílech epických. „Není ale předem dáno, že bychom se mohli setkat s básnickým dílem, které by bylo ryze lyrické, ryze epické nebo dramatické. Naše zkoumání dospěje naopak k výsledku, že každé pravé básnické dílo se podílí na všech druhových ideách rozdílnou měrou a způsobem a že odlišnost tohoto podílu je základem nepřehledného bohatství historicky vzniklých forem.“³

V případě poezie Víta Slívy dominuje, jak jsme již uvedli, střetávání dvou protichůdných tendencí, kterými jsou lyrično a dramatično.

¹ Trávniček, J. (2003), s. 13.

² Staiger, E. (1969).

³ Tamtéž, s. 11.

3.1 Lyrický princip

Nejprve se pokusme vymezit ve Slívově sbírce princip lyrický. V čem se tedy projevuje? V jednotě významu slov a jejich „hudby“, v akcentování zvukové a rytmičké složky díla. Nedochází zde k antinomii formy a formovaného – rytmy, rýmy, metra vznikají současně s větami, s „obsahem“ – nic nelze oddělovat, a proto věty nejsou obsahem a ostatní není formou. Co činí lyrik, to je opakované „vposlouchávání se“ do jednou již rozeznělého naladění, jeho opětovné navozování.⁴

Jedním z konstituujících prvků lyrična je princip opakování – opakování totiž udržuje jednotu lyrické existence, tíhnoucí k bezbřehosti a tím ve svých důsledcích k rozpadnutí. Opakovat lze stejně rytmicky konstruované strofy, jednotlivá slova nebo refrén. Nesmíme také samozřejmě zapomenout na rým. Všechny vyjmenované typy opakování se objevují ve Slívově poezii.

3.1.1 Identická rytmická konstrukce strof

Příkladem identické rytmické konstrukce strof je báseň *Platany* (18)⁵:

Tiše se vtiskáme do jiných pamětí,
aniž to chceme.
Ležíme tam, jako odkazy v závěti,
do smrti němé.

Jakou podobou jednou vyvstanem:
jak blízkou, a taky čemu?
Komu se oloupem, příbuzní s platanem,
z šedivé kůry vjemů?

Popel a piliny: zda v sobě udrží
teplo našeho nitra?
Neptat se, hořet v světelném okruží,
včerejškem praskat v zítřku.

⁴ Staiger, E. (1969), s. 16–21.

⁵ Veškeré básně Víta Slívy, citované v naší práci, pocházejí ze sbírky *Bubnování na sudy* (Weles, Vendryně 2002). Číslo stránek, na nichž se jednotlivé básně ve sbírce nacházejí, uvádíme v textu vždy v závorce za názvem každé básně.

Zde se „hudba“ první sloky opakuje ve dvou slokách následujících. Jedná se o dokonale kompozičně sevřený lyrický útvar, v němž následující strofy jsou rytmickým i myšlenkovým variováním toho, co je rozvrženo ve sloce první. Tak znovu každou z nich zazní tatáž jedinečná nálada; tatáž tíseň, jejímž původcem je věčná pomíjivost. Toto téma je v každé sloce rozvíjeno z jiného úhlu pohledu; k jádru básně je přistupováno z různých míst, až k závěrečné exklamaci, v níž je tíseň vystřídána nadějí. Elegičnost básně se rozeznívá na půdorysu daktylotrochejského metra, jež je obměňováno – tak se autor rytmickou aktualizací vyhýbá hrozbě mechaničnosti rytmu; zároveň ale zřetelně cítíme metrický podklad, na němž k rytmické diferenciaci dochází a který je jednotícím činitelem souměrnosti jednotlivých strof. Už zde je ale zjevná také protichůdná tendence, o níž byla řeč v úvodu této práce: lyrický princip je v básni narušován tendencí k dramatičnosti. Děje se tak dialogizací prostřednictvím užití tázacích vět a odpovědi k nim v podobě exklamativního závěrečného dvojverší básně.

Dalším příkladem identické strofické konstrukce je báseň *Štědrý den ve vlaku* (22), kde je dokonce zcela totožný počet slabik v jednotlivých verších všech tří strof básně (s výjimkou prvního verše první sloky, kde je ve srovnání s počátečními verši zbylých dvou slok o slabiku více):

Krom bílo-černých sněhů-stromů
má už krajina
jenom okr trav.
Na Vánoce jedu domů.
Duch si vzpomíná,
jak byl kdysi zdrav.

Venku slunko hryže jmelí,
lojná sýkora
ozobává knot.
Svatopostně nechumelí.
Soumrak krákorá
z havranů jak z not.

Bezcílná a sáhodlouhá
bývá zimní noc
staré koroptve.
Vlakovlace skřípe touha
nemít toho moc,
co je jenom tvé.

Precizní strofický paralelismus básně vytváří jedinečný efekt lyrického opakování. Tento efekt je ještě umocněn rýmem. Zároveň je tu opět zamezeno dojmu přílišné monotónnosti, a to tím způsobem, že každá strofa skrývá vlastně dvě identické menší. Kdybychom je od sebe oddělili, báseň by při čtení působila jednotvárněji než takto, kdy jejich spojením po grafické stránce je dosaženo větší délky a tím také dojmu větší složitosti strofy, která ale neztrácí nic ze své tvarové kázně. Tíha básnického subjektu reflektovaná v básni je poněkud zmírňována právě pravidelností tvaru, jeho řádem. Celek básně tak působí mnohem smířlivěji.

3.1.2 Opakování slov

Případem, kdy se ve Slívově poezii opakuje určité slovo, resp. slovní základ v různých tvarech, je např. báseň *Noční procházka* (25):

Klapotáš přede mnou, tsugo!
Švihnout tě koňskou opratí!
Tvé pěsti jak slavíci tlukou:
ať mi to oplatí!

Mlčíš a pořád to: klap klap klap klap.
Kdybys aspoň zabřečela!
Nemůžu přece být víc než ty sláb!
Udeř mě! – Z radnice bije celá.

A tak si klapotej, pozři tě tma,
zablud' a zkrvav se ve hlozích
Stejně budeš vždycky jen má!
– Slyšíš to můj, nebo d'áblův smích?

To, co se v textu opakuje, je sloveso *klapotat* (v básni zvýrazněno tučně). Opakování je nenáhodné, objevuje se na odpovídajících si pozicích básně – vždy jde o první verš strofy. Ačkoli tvar slova není tentýž (v první sloce je to sloveso v přítomnosti, ve druhé citoslovce a ve třetí sloveso v imperativu), přesto nás toto opakování neustále každou slokou navrácí k motivu zvukového dojmu vytvářeného personifikovanou tsugou. Dalo by se říci, že jde o svého druhu aliteraci, pokud bychom definici této hláskové figury rozšířili z běžného pojetí aliterace jako opakování hlásek na počátku sousedních nebo polohou si velmi blízkých slov na opakování hlásek na počátku i vzdálenějších slov, ale ve stejných pozicích v rámci celé

básně – v našem případě je pak touto stejnou pozicí vždy první verš každé sloky. Opakování stejného slova, byť v různých tvarech, působí dojmem pravidelnosti a návratnosti určitého motivu, jež je tak charakteristické pro lyrický typ poezie. Ovšem opět je tu problematizace lyrického principu – tentokrát prostřednictvím apostrofy tsugy, kterou vzniká dialogizace přináležející k principu dramatickému.

Jmenujme ještě báseň *Čaj* (19) – v té se opakuje třikrát slovo *abych* (v textu zvýrazněno tučně), jež uvozuje opakovanou touhu subjektu „pustit se sebe“:

Snad mi už laskavě namíchá van
z divoké květeny čaje,
divoké tuhostí pouzder a blan,
ve kterých bdění zraje,

abych ho mohl němotou lít,
tam, kde duch má svá ústa,
abych konečně porušil klid,
ve kterém ret se rtem srůstá,

abych se pustil sebe jak on,
čaj věčného vystydání,
a nepřidal k tomu jediný ston,
kterým se tělo duši brání.

Snad ještě nejsem úplně sám,
horkost všechno prozrazuje.
Sebou se přece nevyjásám
vysoko jako hřbitovní túje!

3.1.3 Refrén

Doslovné opakování je nejstarším prostředkem v lyrice. Je nápadné svou hudební dikcí, často v sobě dokonce soustředí všechny lyrické kvality, zatímco ostatní části verše inklinují k epičnu nebo dramatičnu. U refrénu zazní zpěv mohutněji, hudební složka převažuje nad významem slov. Refrén se objevuje i na začátku a uprostřed slok. Slouží k opakovanému znovunavození nálady, která se rozezněla v básníkově.⁶

V rámci sbírky *Bubnování na sudy* se v básni *Jilme!* (17) objevuje opakování věty, jež je obsahem vždy prvního verše každé ze tří slok básně. Toto pravidelné opakování lze chápat jako refrén:

⁶ Staiger, E. (1969), s. 27–28.

„Co ty, přede mnou, krabatá kůže?
Takovou budu mít též!
Nevíme, já ani ty, co kdo může.
Odcházím. Tak i ty běž!“

*„A co ty, přede mnou, krabatá kůže?
Jsi skoro jako můj.
Postav se větru! nemůžeš už, že?
Odlom se řapíkem. Stůj!“⁷*

„A co ty, přede mnou, krabatá kůže?
Takovou taky mám!
Rád bych tě obejmul, nemůžu úže.
Vydrž i rány po listech. Sám!“

Ovšem znovu se tu o slovo hlásí také princip dramatický cestou dialogu mezi básnickým subjektem a oživeným jilmem.

3.1.4 Rým

Rým se ve sbírce *Bubnování na sudy* vyskytuje v hojné míře – z celkového počtu čtyřiceti básní je třicet rýmovaných. Rým se na efektu lyrického opakování podílí velmi výrazně. Jeho prostřednictvím se opakují tytéž hlásky na odpovídajících si pozicích verše a přenášejí tak výrazy, v nichž jsou obsaženy, přes jejich sémantickou rozdílnost; prostřednictvím zvukové shody je sblížují i významově. Do popředí vystupuje zvuková vrstva, především kvality rytmické a melodické, což významně koresponduje s lyrickým principem. Fakt, že se rým objevuje téměř ve všech básních sbírky *Bubnování na sudy*, důrazně přispívá k lyrické povaze této poezie.

3.1.5 Shrnutí lyrického principu

Uvedením nejmarkantnějších příkladů lyrického opakování jsme chtěli dokázat, že jedním z principů uplatňujících se v poezii Víta Slívy je princip lyrična. Prvek opakování nás zároveň spojuje s oblastí hudebnosti, která je ve Slívově poezii v rámci zvukové vrstvy

⁷ Zachováváme grafickou podobu originálu, v níž je druhá sloka básně psána kurzívou.

významnou složkou a jež současně zpětně potvrzuje povahu této poezie jako výrazně lyrické. O zvukové stránce Slívovy poezie, speciálně o její hudebnosti, bude proto pojednáno podrobněji v jiné části této práce.

3.2 Dramatický princip

Řekli jsme na začátku, že v případě sbírky *Bubnování na sudy* jde o poezii výrazně lyrickou, ve které ovšem stejně silně působí také protichůdné prvky principu dramatického, na něž jsme částečně upozornili v předchozím dílu. V následující části se věnujeme zodpovězení otázky, jak se tedy zmíněný dramatický princip ve sbírce projevuje.

3.2.1 Dialogizace jako podstata dramatická. Modlitba jako forma dialogu

Podívejme se na báseň *Zpěv kozlů* (57):

Bije podzim, těžkými jablky o ze-e-em.
Teď – slyšíš?... teď... a te-e-ed'.
Jako šutry pod pohřebním voze-e-em
hrkají srdce svou odpově-e-ed':

Více než vítr sad za pačesy
popadá nás, kozly, za rohy láska.
Klečíme na předních, v očích dva běsy
a řetěz u uší třaská.

Bradou nám trhá kozlí zpě-e-ev,
v šourku se varlata vrtí.
Slyšíme při tom píseň svých stře-e-ev
o tom, jak smrdíme smrtí.

Bože, ó Bože, ó Bože-e-e!
Dej ulehnout v listí s pozime-em.
O šutr nabrus své milostné nože
a vem si nás k sobě, ve-e-e-em!

Tento neohrabaný směšnotragický „podzimní pohřební zpěv“⁸, ač snižuje vysoký styl modlitby do podoby travestie, stále zůstává úpěnlivý. Forma modlitby mu svou dialogickou podstatou propůjčuje rysy dramatična. Kromě toho spojuje lyrický živel s dramatickým také patetická dikce této básně.

To, co činí z modlitby dramatický projev, je řečená dialogizace – základní rys dramatična. Dramatická řeč předpokládá protějšek, a dokonce i tam, kde se jednotlivec vyjadřuje dramaticky bez zjevných posluchačů – tzn. básník sám ve vzrušeném monologu – zůstává protějšek samozřejmým protikladem. Modlitba předpokládá protějšek v Bohu, který naslouchá a vyslyší prosícího. Básnický subjekt, jenž doslova meká (prostřednictvím originálního mimetizujícího rýmu) v básni svůj kozlí zpěv, se k němu obrací; je promlouvající postavou očekávající odezvu na svou repliku. Tak se zde uplatňuje zmíněný dramatický princip.

Ve sbírce *Bubnování na sudy* je možno nalézt více básní, v nichž se projevuje dramatický princip prostřednictvím modlitby. Taková je např. báseň *Svatováclavský chorál I* (3):

Září, uhryzáš z jilmů,
až odkryjí dávnější kraj:
do něho shodíš svou třpytivou přilbu
jak po bitvě opilý král,

do něho vhrkneš rudými šípky,
očima, které obrvil bez,
do kraje jazyků, rozpuklých v listí
zpěvem, jenž metá k nebesům lesk.

Svaté září! Žeň mě k břitu
mého bratra podzimu:
ať už je svit na jazyku
bez pozemských odstínů!

V této básni, odkazující na hudební formu chorálu, je rovněž obsažena dramatičnost – ta se uskutečňuje prostřednictvím apostrofy září, která graduje zejména ve třetí sloce. Paralelou této gradace je po rytmické stránce změna třetí sloky v trochej, jenž zrychlením tempa až ve skandování (ve srovnání s předchozími slokami) zesiluje naléhavost prosby ve sloce obsažené.

⁸ Exner, M. (2002), s. 106.

Osobitou modlitbou je báseň *Pater noster* (32) s podtitulem (*Fragment*):

Otče náš, jenž jsi nás vodil do kostela,
tvá záda před námi nikdy nezmizela...
jenž ve svém zborceném brlohu
píšeš nám listy o Bohu

a světíš je jménem otec...

Tato apostrofa zemřelého otce, která je fragmentární (na což upozorňuje už podtitul básně) parafrázuje křesťanského Otčenáše, obsahuje značnou dramatičnost nejen díky formě modlitby, ale v jiném smyslu také svou nedořečeností.

3.2.2 Jiné formy dialogizace

Dialogizace se v básních Víta Slívy objevuje i jinak než v podobě modlitby. Jde o již zmíněnou apostrofu – básník oslovuje často přírodní entity (zejména stromy, ale např. i hmyz), a činí z nich partnery v dialogu. Tak je tomu např. v již zmíněné básni *Jilme!* (17), dále v básních *Noční procházka* (25), *Krevnaté hmyzy, hlodavé havěť!* (50) nebo v básni *Můro!* (52). V těchto případech srůstá lyrický princip s dramatickým: dramatično, projevující se řečenou dialogizací prostřednictvím oslovení přírodních entit, lze chápat z jiného úhlu pohledu rovněž jako subjekto-objektové prostupování a splývání, jež přináleží k principu lyrickému.

V souvislosti s dialogizací stojí za zmínku také dvě básně, které už v názvu napovídají svou inspiraci hudební formou antifony – jde o básně *Zářijové antifony* (54) a *Drhaná fulnecká antifona* (40). Alespoň první z nich pro ilustraci citujeme:

Září, rozchlípené bukvicemi
a vystrčené žaludy!
Vilné víno vlhčí tvoji zemi,
bubnuje ti na sudy.

Antifona:

V noci se dítěti kyčle vrtí,
uhýbej! cítí, cítí: tlač!
Zdá se mu o lásce? O úmrtí?
Úsměvem škube pláč.

(Po padesáti letech:)

Javorou alej halí nažky,
akát obnažuje dvojtrny:
Září, pij své světlo rovnou z flašky,
ať se ti údy rozbrní!

Antifona:

V noci blázen vyběhne do polí,
aby si trochu hubu prochechtal.
Skoro ho to už nebolí.
A hvězdy se vrtí v klíně tmy dál.

Antifona jako hudební forma je bohoslužebným zpěvem zpívaným střídavě knězem a sborem nebo střídavě dvěma sbory. Výraz pochází z řeckého *antiphoné*, doslova tedy *protizvuk*, hlas proti hlasu. Označuje provedení dvouchórového zpěvu způsobem, kdy jeden sbor odpovídá druhému. Vidíme tedy, že tady je výrazně zastoupen dramatický princip, a to ve střetu jednotlivých hlasů, které činí z antifony dialogizovanou píseň, tedy jedinečné propojení dramatického a lyrického principu na prostoru jediné básně.

3.3 Shrnutí stylového rozlišení

Končíme naši kapitolu shrnutím toho, co jsme vytýčili na jejím začátku – že z hlediska stylového rozlišení, jak jej definuje Emil Staiger v *Základních pojmech poetiky*, se ve sbírce Víta Slívy *Bubnování na sudy* střetává princip lyrický s principem dramatickým. Svá tvrzení dokládáme jednotlivými příklady projevů obou jmenovaných principů. V souvislosti s dramatickým principem ještě pro doplnění zmiňujeme Jiřího Trávnička, který rovněž hovoří o básníkově smyslu pro napětí a o tom, že Slívova poezie je poezií velkého dramatického gesta.⁹

Bylo by možno pouvažovat i o tom, zda se objevuje ve sbírce také princip epický. Ten bychom snad mohli spatřovat v jisté dějovosti a v konkrétnějším časoprostorovém zakotvení některých básní. Tato epičnost je ale jen povrchová, neboť dějovost se tu vyskytuje v rámci navození určité nálady prostřednictvím vzpomínky, což je záležitostí spadající do principu lyrického.

⁹ Trávniček, J. (2006), s. 226.

4 Hudebnost

Zvuková stránka Slívovy poezie je jedním z podstatných činitelů její estetické působnosti, a tudíž se její povahou budeme zabývat podrobněji. V souvislosti se zvukovou vrstvou nás zajímá hudebnost Slívových veršů, která se výrazně projevuje a spoluurčuje výslednou kvalitu díla. Tato hudebnost se ale realizuje v básních kromě zvukové úrovně, kde je zastoupena hláskovou instrumentací, také na úrovni kompoziční, kde evokuje hudební formy jako již zmíněnou antifonu, dále chorál, sonátu nebo lidovou píseň. Hudebnost se ovšem projevuje i na rovině lexikální, např. užitím hudební terminologie apod., a na rovině motivické. Prostupuje tak všechny vrstvy díla a stává se jednou z jeho strukturních dominant.

4.1 Hudebnost v rovině zvuku: hláskové konfigurace

Jak již bylo řečeno, hudebnost v rovině zvuku se ve sbírce projevuje především hláskovou instrumentací, která je jednou ze tří složek (vedle melodiky a rytmiky) zvukové vrstvy, jak je definuje Miroslav Červenka¹⁰. Pokusíme se tedy sledovat, jakého rázu jsou zvukové útvary ve Slívových básních – zaměříme se na nalezení výrazných zvukosledů (samostatných, umělecky aktivních uskupení hlásek).

Při hledání zvukosledů ve Slívově sbírce *Bubnování na sudy* vycházíme z klasifikace Miroslava Červenky, který rozděluje hláskové konfigurace na několik typů. Ve sbírce *Bubnování na sudy* jsme vysledovali tyto: eufonické a kakofonické konfigurace, zvukomalbu, aliteraci, paronomázií a zvukovou iradiaci klíčového slova. Okrajově se tu rovněž vyskytuje poetická etymologie a figura etymologica.¹¹

4.1.1 Eufonické a kakofonické konfigurace hlásek

V případě eufonie se hlásková opakování uplatňují jako samostatná zvuková kvalita hudebnosti. Eufonické a kakofonické hláskové konfigurace se ve vztahu k sémantické vrstvě opírají o inherentní významovost hlásek, kterou si přinášejí nezávisle na kontextu jako

¹⁰ Červenka, M. (2002), s. 11.

¹¹ Tamtéž, s. 41–52.

osamostatnělé znaky na základě ustálených synestetických vztahů mezi zněním hlásky a jinými smyslovými představami nebo duševními stavy. Eufonie směřuje k dojmu krásné, zvučné a příjemně znějící řeči. Kakofonie naopak je seskupením hlásek, které působí dojem nelibozvučnosti. Do eufonie a kakofonie nejsou přímo začleněny významy zvukově propojených slov; přesto ani tento typ není bez důsledků pro úhrnný význam díla – zde se to ovšem neděje na úrovni pojmenování a jednotlivé výpovědi, ale tak, že hláskové konfigurace na prostoru větších celků textu vytvářejí pro čtenáře trvale přítomnou vrstvu zvukových zážitků, jejímž významovým ekvivalentem je fakt, že přímé významy slov, vět a motivů ustupují do pozadí – zvukové kvality textu k sobě strhují pozornost a mohou poukazovat k neurčitým významům poetičnosti, harmonie a řádu v případě eufonie, či k (určitějším) významovým hodnotám drsnosti, dramatickosti a disharmonie v případě kakofonie.¹²

Zdá se nám vhodné pojednat o eufonii a kakofonii u Slívy společně, jelikož tyto dvě tendence, jež se projevují v jeho sbírce, potvrzují naši předchozí hypotézu, že hybnou silou této poezie na všech úrovních je střet protikladných sil, jehož motivací je úsilí o řád. V případě eufonie a kakofonie Slíva dosahuje kontrastu, konfliktu, který nás opět přivádí k již zmíněnému dramatickému principu, projevujícímu se ve sbírce. Střídání harmonie, jíž se vyznačuje eufonie, s disharmonií, charakterizující kakofonii, může být zdrojem velmi konkrétních efektů. Pro ilustraci uvádíme část básně *Tři krajiny*¹³ z Halasovy sbírky *Tvář*:

Krajino dětství proudem unášená
plavými víny rána prolnutá
v zrcadlech vln tisíckrát roztříštěná
tys minula.

V této ukázce je patrný kontrast eufonicky působících veršů s kakofonicky znějícím veršem třetím (vytištěn tučně). Tento verš svým hláskovým složením vnáší neklid do měkkého elegického tónu sloky.¹⁴ Hromadění souhláskových skupin (*zrc, ckr, ztř*) v tomto verši, jejich obtížná vyslovitelnost a inherentní významovost vytvářejí dojem kakofoničnosti silně podtrhující tragický rozpor mezi měkkou, idylickou krajinou dětství a jejím nenávratným zmizením, „roztříštěním“. Hlásky jako by svým významem přímo evokovaly zvukovou a vizuální představu rozbíjení, a tak zesilovaly význam slov ve verši užitých.

¹² Červenka, M. (2002), s. 41.

¹³ Halas, F. (1968), s. 209.

¹⁴ Červenka, M. (2002), s. 42.

Přistupme nyní ke konkrétnímu materiálu Slívových básní a pokusme se najít příklady, v nichž je budováno napětí mezi eufonií a kakofonií, a básně, v nichž kakofonie ostře vystupuje do popředí a strhává na sebe pozornost. Jednou z takových básní je například báseň v pořadí hned třetí s názvem *Každý pátek symposium v restauraci Bajkal* (14):

Jako jakýsi podivně ruský Neptun
býval jsem ponořen v Bajkalu,
v největším akváriu světa,
jehož **skla praskala prudkou kresbou**
rostlinných duší těch mých.

Hodina za hodinou plynuly k noci
jak světelné lodi do oka velryby:
pili jsme s mrtvými námořníky
tajné polární růměnce žen,
v srdci jen příliv.

Co slov tehdy protéklo ušima piva!
A co s nimi nadělal doslovný Bůh,
když všechna zhltal měsíčním naslouchátkem?

(Snad by jednou mohl
do našich úmrtních listů připsat:
A láska!)

Hned v první sloce této básně je před námi zvukově velice výrazný verš *jehož skla praskala prudkou kresbou*, ve kterém se opakují hlásky *s*, *k*, *l* a kde působí aliterace hláskové skupiny *pr* ve slovech *praskala* a *prudkou*. Verš vystupuje v ostrém kontrastu k předchozím a následujícím veršům, které navozují jakési bezbřehé plynutí, ponoření, uplývání, měkkost a hloubku – kvality spojené s vodním živlem, se kterým báseň spíná i lexikální (stačí si všimnout už názvu restaurace, v níž se odehrává dění básně) a tematická vrstva. Plujeme spolu s básníkem v Bajkalu, v hlubokém akváriu, kde se rozplývají kontury prostoru a času, nekonečně protékajícího „ušima piva“. Ve třetím verši ale najednou skla tohoto akvária praskají „prudkou kresbou“ básníkovy duše. Neznělá sykavka *s* sama o sobě nepůsobí kakofonickým dojmem; hláska *l* dokonce je výrazně libozvučná svým měkkým, doslova „kapalným“ zněním; ale jsou-li v jejich okolí hlásky jako *p*, *r* a *k*, jak je tomu v citovaném verši, výsledná zvuková kvalita se značně posouvá směrem k nelibozvučnosti. Slyšíme tu cosi silně sugerujícího zvuk tříštění, praskotu. (Což mimochodem upomene na nápadnou paralelu mezi touto Slívovou básní a citovaným příkladem básně Halasovy, ačkoli jsou tematicky zcela vzdálené.) Exploziva *p* (tedy souhláska artikulovaná prudkým uvolněním závěru)

v kombinaci se souhláskou *r* (vznikající vibrací jazyka) vyvolává silný dojem tvrdosti a nárazu – úderu, jehož výsledkem je prasknutí, prolomení něčeho. Tímto způsobem zdůrazňuje řečená aliterace obsah rozebíraného verše.

Nyní se podívejme na další báseň, *Při dechovce* (15):

Sedím v zahradní restauraci u sklínky piva
a přes slzy vidím, jak mým dospělým synům
roztáčejí kolo štěstí.
Nechce se mi věřit, že už nejsou děti
a že se mé hrkavé srdce
za chvíli zastaví.

Melancholičnost této básně je v rozporu s výraznou vokaličností její zvukové vrstvy. Z počtu 62 slabik zaujímá téměř třetinu všech samohlásek přední vokál *i* ve své dlouhé i krátké variantě počtem 19 opakování (v básni zvýrazněn tučně). Tento zpěvný vokál bývá spojen s radostnou, světlou polohou. Zde ho lze vnímat jako prostředek poněkud zakrývající otcovský smutek jeho přesunem do smířlivější polohy. Tento smutek ale o to bolestivěji vystoupí pouhým prostřednictvím kontrastního zadního temného vokálu *u* ve své dlouhé variantě (rovněž vyznačen v textu tučně), jak je tomu na konci druhého verše ve slově *synům*, a skrze syntaktickou dvojici *hrkavé srdce*. Toto slovní spojení užitím vibranty *r* ve slabikotvorné funkci u obou členů syntagmatu ostře kontrastuje s předchozím plynutím, na němž se podílejí zejména dlouhé vokály. Něco se zde zadrhne, zaškrtní hrdlo plačtivou úzkostí, a před našima očima vystupuje obraz křehkého strojku v hrudi, který hrká ke smrti, v jejímž okamžiku se zastaví.

Disharmonické tóny jsou budovány i v jiných básních. Tak je tomu ve zmiňované básni *Jilme!* (17), kde kakofonicky vyznívá aliterované slovní spojení *krabatá kůže*. Sled silně napjaté explozivní *k* a vibranty *r* vyvolává na pozadí zvolených slov velmi plastickou představu zvrásněného povrchu, která je synesteticky propojena s hmatovou představou dotýkání se tohoto povrchu a se sluchovým dojmem, který při tom vzniká. Smyslové vjemy, které je schopno vyvolat uvedené slovní spojení, jsou na třech úrovních – na úrovni zraku, hmatu a sluchu – sepnuty intenzivním prožitkem čehosi až snad do krve drásavého. To je umocněno kromě řečené aliterace také pozicí slov v básni na konci verše, což je místo – stejně jako začátek verše –, které vždy na sebe strhává pozornost. Slovo *kůže* je nadto členem rýmové dvojice, a tudíž díky své rytmické funkci ještě zvýrazňuje sílu svého působení. A konečně, jmenovaná slovní dvojice se ve všech třech strofách básně opakuje vždy na konci

prvního verše, takže na její výsledné sugestivitu se podílí také princip lyrického opakování, o němž bylo pojednáno výše dokonce v souvislosti s toutéž básní.

Je možno vysledovat, že kakofonické tóny jsou u Slívy opakovaně budovány na základě užití souhlásek *k* a *r* a jejich kombinace s jinými hláskami. Příkladem je další, již rozebíraná báseň *Štědrý den ve vlaku* (22):

Krom bílo-černých sněhů-stromů
má už **k**rajina
jenom **okr** trav.
Na Vánoce jedu domů.
Duch si vzpomíná,
jak byl kdysi **zdráv**.

Venku slunko hryže jmelí,
lojná sýkora
ozobává **k**not.
Svatopostně nechumelí.
Soumrak **krákorá**
z havranů jak z not.

Bezcílná a sáhodlouhá
bývá zimní noc
staré **koroptve**.
Vlakovlace **skřípe** touha
nemít toho moc,
co je jenom tvé.

Četné opakování jmenovaných hlásek (v básni vyznačeny tučně) vytváří trvale přítomnou zvukovou vrstvu, která na sebe upozorňuje v průběhu čtení celé básně. Ztišenost, adekvátní vzhledem k její vánoční tematice, je vždy znovu na prostoru celé básně rozrušována náhlým ostrým zazněním konsonantů *r* a *k*. Ta místa přímo „skřípají“ v uších pozornějšího čtenáře. Nejmarkantněji se to projevuje ve třetím, jedenáctém a šestnáctém verši básně. Podívejme se tedy postupně na každý z nich.

Ve třetím verši máme na mysli syntagma *okr trav* – obtížně artikulovatelný sled čtyř souhlásek (*kr tr*), rozkládajících se na rozloze obou slov a jdoucích bezprostředně po sobě, vytváří z akustického hlediska velmi výraznou kakofonii, působící dojmem tvrdosti a – ve spojení s významem slov v tomto a předchozích dvou verších – také dojmem bezútěšné definitivnosti zimní pustoty. Artikulovaná beznaděj je ještě vyostřena druhým členem rýmového páru *trav / zdráv*, v němž graduje kontrast druhé poloviny sloky s její první polovinou. Jedním pólem tohoto kontrastu je bezútěšnost duševního rozpoložení lyrického

subjektu v současnosti, modelovaná prostřednictvím popisu pusté zimní krajiny; druhým vrcholem je vzpomínka na to, „jak byl duch kdysi zdrav“, tedy na světlejší minulost.

Jedenáctý verš obsahuje syntaktickou dvojici *soumrak krákorá*. Disonance hlásek *k* a *r*, opakujících se v obou slovech, je zesilována onomatopoetickým slovesem *krákorat*, vyvolávajícím konkrétní zvukovou představu havraního skřehotu. Pohlédneme-li na celé dvojverší *soumrak krákorá / z havranů jak z not*, máme před sebou působivý básnický obraz, který pomocí několika málo slov vykresluje depresivní ladění zimní krajiny. Sémantickým středobodem tohoto obrazu je zmiňované sloveso *krákorat*, které svou perzonifikační funkcí vytváří velmi „živou“ metaforu, aktivní z vizuálního i zvukového hlediska. A opět se kromě toho nabízí významově-zvuková součinnost slova *krákorá* s jeho rýmovým partnerem *sýkora*, který se nachází ve druhém verši druhé strofy. Rýmová shoda obsažená v těchto slovech je prostřednictvím zvuku usovztažňuje i významově – jejich spojení ještě zesiluje představu ptačích zvuků, vystupujících z ticha zimy.

A konečně poslední verš, který nás zajímá z hlediska sledování kakofonie: *vlakovlace skřípe touha*. Zde je přímo užito slova *skřípe*, v němž na základě hláskového složení i lexikálního významu vrcholí disonance, disharmonie prostupující tuto vánoční báseň. Zaměříme-li se opět na celou větu, jejíž součástí je tento verš (*Vlakovlace skřípe touha / nemít toho moc, / co je jenom tvé.*), můžeme vidět, že kakofonie není bez spojení s celkovým významem. Ve slově *skřípe* se koncentruje směřování úhrnného smyslu básně: na jejím začátku je existenciální úzkost a beznaděj, vystupující na povrch často právě v době Vánoc; na konci je ale touha se pozvednout skrze sdílení s ostatními – ač „skřípavě“ a nemotorně vyslovovaná –, která vnáší do básně spirituální rozměr modlitby (formy, jež se tak často v různých obměnách a originálních aktualizacích objevuje ve sbírce *Bubnování na sudy*). A modlitba vždy v sobě nese naději.

Za pozornost stojí též báseň *Zlodějská* (24), zejména její druhá a třetí sloka, charakteristická aktivitou své zvukové vrstvy:

Zlodějská noc. – Měsíc tajně ořezává
jabloně.
Mráz píchá, jako když se našívá kobyli hlava
na koně.

Pod ledem se valí **horká krev**
z boku padlého **horského** jelena.
Pytlácká tma má **kručení** střev,
vyžírá **mour**, **kamnům** z kolena.

Hromnička za oknem neslyšně tepe,
plamenem křídla **můr mne**:
to láskou já **drancuju** tebe
a ty láskou **drancuješ mne**.

V obou slokách jsou rozesety opakující se hlásky *r* a *k* v kombinaci s konsonanty *d*, *h*, *m*, *n*, a vokály *o* a *u* (zvýrazněny tučně). Například hláska *h* je sama o sobě z akustického hlediska značně hrubě znějící; konsonant *m* ve spojení se souhláskou *r* získává dosti temnou, zastřenou kavalitu. Nelibozvučnost hlásek v básni je vysoce funkční v tom smyslu, že na úrovni zvukové vyjadřuje vypjaté ladění této milostné básně v rovině tematické. Drásavost lásky a milostného aktu je zde ve shodě s hrubou a temnou kvalitou užitých konsonantů (v básni zvýrazněných tučně) i vokálů některých slov. V případě vokálů máme na mysli temné zadní samohlásky *u* a *o* ve slovech *můr* a *mour*, která jsou svým téměř totožným zněním pevně významově propojena. Velmi expresivně působí také slovní spojení *kručení střev* ve třetím verši druhé sloky, a to ve zvukové rovině díky souhláskovým skupinám *kr* a *stř* (a také díky kombinaci souhlásek *kr* s vokálem *u* ve slově *kručení*) i v rovině lexikální sémantiky obou slov. Slovo *kručení* vyvolává výraznou akustickou představu spojenou s jím perzonifikovanou tmou, slovo *střev* doplňuje tuto představu o vizuální rozměr. V poslední sloce naléhavost básně graduje prostřednictvím opakovaného užití slovesa *drancovat* v rytmicky téměř shodných pozicích po sobě následujících veršů.

Na jiné úrovni, která spíše nežli do hláskové instrumentace spadá do problematiky kompozice, je disharmonie u Slívy budována prostřednictvím odlišného veršového členění první sloky ve srovnání se slokami následujícími. Ty mají verše, jež si délkou i rytmem zhruba odpovídají a tvoří tak kompaktní celek. Oproti tomu v první sloce se délky sudých a lichých veršů výrazně liší, což z hlediska celkového rytmického vnímání vnáší do básně nepravidelnost, přerývanost, korespondující v rovině tematické s již zmíněným milostným aktem, k němuž báseň směřuje. Proměny rytmu v souladu s proměnami motivů nás opět přivádějí k lyrickému principu, o němž bylo pojednáno v úvodní kapitole naší práce v souvislosti se stylovým rozlišením Slívovy poezie: lyrický princip se projevuje v jednotě významu slov a jejich hudby, v akcentování zvukové a rytmické složky díla; nedochází zde k antinomii formy a formovaného – rytmy a rýmy vznikají současně s větami, s „obsahem“ – nic nelze oddělovat, a proto věty nejsou obsahem a ostatní není formou. Proměnlivá rytmičnost básně má svůj řád, spojený s řádem významovým; rytmus je organicky vrostlý do slov a tvoří s nimi nedílnou lyrickou jednotu. Tuto jednotu lyrik nekonstruuje, nýbrž ji

intuitivně cítí: „básníci nekalkulují efekty, ale cítí je a nejsou spokojeni, pokud nedosáhnou výrazu adekvátního ideji.“¹⁵

Také je třeba upozornit na to, že Slíva v několika případech buduje disharmonické tóny prostřednictvím rýmu. Tak je tomu i v právě citované básni *Zlodějská* (24), kde rým *krev / střev* svým hláskovým složením i konsonantickým zakončením zrovna nevyvolává dojem ladně znějícího zvuku. Kakofonie v díle ovšem samozřejmě neznamená „umělecky nižší“ kvalitu; stejně jako eufonie má kakofonie v díle své strukturní opodstatnění a může být zdrojem výrazných efektů, aktualizujících estetický účín díla.

Nelibozvučné jsou i některé rýmy zvolené v básni *Drhaná fulnecká antifona* (40) (uvádíme jen relevantní rýmy): *rochetě / rachne tě, nadrhal / graduál, kapuci / na kruci- (/ fixu...), Sarkander / do jater, pekla / tekla*. Ve většině z nich se uplatňuje zvuková kvalita výrazné, hrubé souhlásky *r*, k níž se přidružují jiné konsonanty, a zabarvují tak jednotlivé rýmy specifickými významovými odstíny. Např. v prvním z uvedených veršů evokuje kombinace kmitavého *r* se třenou hláskou *ch* zvuk chrčení. Druhá rýmová dvojice zdůrazňuje kromě „drhaného“ zvuku prvního členu této dvojice, plynoucího z jeho lexikálního významu, významový kontrast mezi jednotlivými slovy: *graduál* (knihy mešních zpěvů) odkazuje ke skutečnosti spjaté s hudbou, s písní – tedy s něčím plynulým, libozvučným; užití slovesa *drhat* (zde ve třetí osobě singuláru préterita) problematizuje tento kontext, vytváří svým slovním významem překážku plynulému toku písně. Na tuto „zadrhnutost“ písně upozorňuje ovšem už samotný název básně: *Drhaná fulnecká antifona*. Báseň, jejíž kompozice zřetelně evokuje hudební formu antifony, jak už bylo řečeno výše, koncentruje své nelibozvučné tóny právě ve zmíněných rýmech. Dvojice *Sarkander / do jater* spíná zcela disparátní jevy skutečnosti – postavu světce spojuje s vnitřním orgánem těla. Tak sakrální prvek spojuje s kontrastním prvkem tělesnosti.

Zmíněné rýmové dvojice představující odchylky od kanonizovaného rýmu a podílejí se tak na tvorbě disharmonických tónů v básni, a to tvorbou částečně zklamaného očekávání. „Událost setkání s rozporným, pochybným rýmem se stává zaznamenanou součástí vnímání díla a konstituce jeho úhrnného významu. Nepřesné rýmování vnáší do díla specifické stylově-významové kvality (např. významy disonance...), a to v závislosti na kontextu ostatních složek díla, sémantice rýmujících se slov atd. ... Co se zprvu jeví jako ‚chyba‘, mění se v tomto procesu ve faktor významové stavby.“¹⁶

¹⁵ Grammont, M. (1947). In: Červenka, M. (2002), s. 26.

¹⁶ Červenka, M. (2002), s. 130.

Další básní, v níž jsme vypožorovali disonantní tóny, je *Zpěv kozlů* (57), který jsme již také citovali. Jako disonantní se nám jeví řečené mimetizující rýmy: *ze-e-em / voze-e-em, teď / odpově-e-ed', zpě-e-ev / stře-e-ev, Bože-e-e / nože, s podzime-em / ve-e-e-em*. Tento „zpěv“ není ladnou písní, ale zvířecím mekáním, a to díky užitým rýmům, jež působí dojmem sekané, fragmentarizované, zadržávající se řeči.

4.1.2 Zvukomalba

Zvukomalba ustavuje vztah mezi zvukovou a významovou stránkou slova. Do tohoto vztahu vstupují hlásky jako smysly vnímané entity, které svým specifickým zněním připomínají zvuky „vydávané“ věcmi a tvory vystupujícími ve fiktivním světě daného díla. Jde tedy o ikonické znaky, tzn. synekdochické výřezy fiktivních předmětů, přenesené přímo do díla. Kromě nahromadění určité hlásky nebo opakování hláskové skupiny se na tomto efektu podílí i další rysy zvukového proudu řeči, jako je rytmus apod. Jedním z prostředků zvukomalby je užití onomatopoetických slov. Ta odkazují k věci jak svým významem, tak svým zvukem. Básně ale mohou působit zvukomalebně i bez užití onomatopoi – uplatněním „sémantických signálů“, tj. slov, která svým významem ohlašují čtenáři aktualizaci zvukových shod a nápodob. Důležitost zde má celkové zaměření kontextu na zvukový obraz dění a k realizaci zvukomalebnosti dochází i bez nároků na napodobení přírodních zvuků.¹⁷

Onomatopoetická slova se v rámci sbírky objevují ve více než dvaceti z celkového počtu čtyřiceti básní. Vzhledem k neobvyklosti jejich výskytu je to značně vysoký počet. Jde v naprosté většině o slovesa, obvykle perzonifikující věci, s nimiž jsou uvedeny v syntakticko-významový vztah. Tak se ve Slívově poezii *rozduň noc, mumlá a chrchlá opilec, hlava kničí, nebožtík kvílí, zem se zachechtá, srdce hrká* (toto spojení se objevuje dokonce ve dvou básních sbírky), *soumrak krákorá, skřípe touha, brumlá noc, klapotá tsuga, slunko třeskne nebo rachne přes oči, kopytka klapají, řeč zurčí, sviští kosa kroků, hmyz škrabe a šustí, můra frkne, údy září se rozbrní, řetěz třaská*. Slyšíme zde *hudlání, tříštění, šramot, děrné dn dn starého motocyklu*.

Příkladem zvukomalebného působení i bez užití onomatopoi je poslední sloka zmiňované básně *Drhaná fulnecká antifona* (40). Slovo *klam* je zde užito v onomatopoetické

¹⁷ Červenka, M. (2002), s. 42–43.

funkci prostřednictvím trojího opakování. Slyšíme zvuk srdce-zvonu navozený originálním zvukomalebným rýmem:

Čas šplíchá z nebe jak z demižonu
přes trychtýř našich životů – kdovíkam.
Srdce se zatáhlo v uzel na laně zvonu,
polednem přešlým jak sluchový **klam – klam – klam** –

Slívovým básnickým uměním zvukomalby ožívají neživé entity a rozeznávají se širokou škálou zvuků skutečnosti. Jeho „onomatopoezie“ je v těsném kontaktu se smysly vnímatelnou skutečností, jejíž ohmatávání poskytuje z hlediska zvukové vrstvy silný čtenářský zážitek.

4.1.3 Aliterace

K oporám hláskové instrumentace patří i jiné precizace polohy příslušných hlásek – např. shoda s počátkem slova. Sem patří aliterace. Běžný úzus v české poetice důsledně dodržuje užší význam při užití tohoto pojmu: aliterace je podle něj chápána jako shoda hlásek (především souhlásek) na počátku sousedních nebo polohou si velmi blízkých slov. Širší pojetí ale chápe aliteraci jako jakékoli opakování hlásek v blízko položených slovech, ať na počátku nebo v nitru slov. Poloha na počátku slova je nosným nástrojem zvýraznění hlásky, nicméně aliterační efekty se na tuto polohu neomezují. Zaměření k operacím s významy slov znamená oslabení zřetele ke kvalitě aliterovaných hlásek – to je zcela odlišná situace od onomatopoi, zvukového symbolismu nebo požadavku libozvučnosti: u aliterace nejde o to, že se opakuje ta která hláska, ale o to, že se opakuje nějaká, jakákoli hláska.¹⁸

Výrazné aliterace nacházíme např. v básni *Strojení stromku do stropu* (16) s podtitulem (*Skica*):

*přestál jsi na dvorku
poslední pohanskou noc
teď budeš jak chtějí děti
od země do stropu*

¹⁸ Červenka, M. (2002), s. 46.

Někdo vypadne z matky jako opilec z tramvaje,
a hned vidí přes okno sváteční stůl.
Pět talířů, jedna ryba!
štká štěstím, štká štěstím, štká.

***já se jim** v noci
až budou s **pohany** spát
já se jim pod tvými světly
zas narodím.¹⁹*

Už v názvu básně se třikrát opakuje celá skupina hlásek – *stro* (vyznačeny tučně). Aliterovaná slova vystupují v jedné syntaktické struktuře, těsné skladebné vztahy mezi nimi se podílejí na utužení a zvýraznění aliterace, jsou důležitým činitelem aliteračních konfigurací. Slovo *strop* z názvu básně se přitom opakuje ještě v posledním verši první sloky, což dále zvýrazňuje řečenou aliteraci.

Další aliterovaná konfigurace hlásek se nachází hned ve druhém verši první sloky. Sepětí přívlastků *poslední* a *pohanská* je posilováno také samohláskovou shodou počáteční slabiky s následujícím substantivem *noc*, s nímž jsou atributy syntakticky spjaty. Opět se tu přitom opakuje jedno z aliterovaných slov (respektive kořen slova), byť ve vzdálenější pozici – jde o výraz *pohanský*, který se objevuje v substantivní podobě *pohany* ve druhém verši poslední sloky básně. V tomto případě jde o stylistickou figuru polyptoton, opakující totéž slovo v různých gramatických tvarech nebo různá slova téhož základu.

Pak je tu bohatá hlásková shoda v posledním verši druhé sloky. Zde se opakuje celé spojení slov *štká štěstím*, sloveso *štká* se opakuje dokonce třikrát. Kromě toho je konstituován aliterační vztah mezi slovy *štká* a *štěstím*, v nichž se opakují počáteční souhlásky *št*. Několikeré opakování různého typu vytváří z daného verše zvukově velmi aktivní úsek básně. Do této aktualizace zvukové vrstvy je zapojena epizeuxis, opakující totéž slovo v téže větě nebo v těsné blízkosti.

Dalším případem aktivizace zvukové stránky básně je užití anafory v poslední sloce, kde se na počátku prvního a třetího verše opakují slova *já se jim*. Anafora je sice tradičně definována jako figura opakující totéž slova na začátku veršů, slok nebo vět bezprostředně po sobě následujících, ale domníváme se, že můžeme aplikovat tento pojem i na náš případ, neboť opakující se slova od sebe nejsou nikterak příliš vzdálena.

Zaměříme se nyní znovu na již citovanou báseň *Platany* (18):

¹⁹ Zachováváme grafickou podobu básně shodnou s originálem, v němž je první a třetí sloka psána kurzívou.

Tiše se vtiskáme do jiných pamětí,
aniž to chceme.
Ležíme tam, jako odkazy v závěti,
do smrti němé.

Jakou podobou jednou vyvstanem:
jak blízkou, a taky čemu?
Komu se oloupem, příbuzní s platanem,
z šedivé kůry vjemů?

Popel a piliny: zda v sobě udrží
teplo našeho nitra?
Neptat se, hořet v světelném okruží,
včerejškem praskat v zítřku.

V této básni jsou bohaté aliterace na rozloze všech tří slok. Na definici aliterace zde ale pohlížím z hlediska širšího pojetí, podle něhož jde o jakékoli opakování hlásek v blízko položených slovech, ať na počátku nebo v nitru slov. Poloha na počátku slova je nosným nástrojem zvýraznění hlásky, ovšem aliterační efekty nejsou na tuto pozici omezeny. V případě prvního verše celé básně si dokonce dovoluujeme zařadit do aliterační řady opakování ne zcela identických hlásek ve slovech *tiše*, *vtiskáme* a *pamětí*. Jednak se tu opakuje slabika *ti* na počátku slova *tiše* a uvnitř slov *vtiskáme* a *pamětí* (zde se opakuje dlouhá varianta vokálu *i*), druhá v případě slov *tiše* a *vtiskáme* k tomu přistupuje i opakování sykavky, byť v jednom slově jde o sibilantu tupou (*š*), ve druhém pak o ostrou (*s*). Zdá se nám, že ačkoli je mezi nimi z akustického i artikulačního hlediska drobný rozdíl, není to překážkou pro to, aby dvojice slov *tiše* a *vtiskáme* byla vnímána jako aliterací pevněji spojená, a to i po stránce významové.

Ve druhé sloce se objevuje anaforické polyptoton, opakující slova *jak* a *jakou*. Zároveň se k tomu přidružuje četné opakování diftongu *ou* uvnitř slov *podobou*, *blízkou* a *oloupem*. Jsme si ovšem vědomi, že opakování tohoto diftongu by bylo možno zařadit i do eufonického typu konfigurací, neboť toto zvukově výrazné spojení dvou zadních vokálů, jež se několikrát opakuje v druhé sloce, působí na základě významu inherentně obsaženého v akustických kvalitách těchto hlásek.

Naposled nás v básni zajímá opakování silně napjaté explozivy *p*, jež spájí poslední verš druhé sloky s počátečním veršem sloky následující prostřednictvím aliterovaných slov *příbuzní* a *platanem* a *popel* a *piliny*, přičemž u druhé dvojice se ještě uplatňuje shoda likvidy

l podporující významové prolínání zmíněných výrazů i jejich propojení se slovem *teplo* v následujícím verši.

Všimli jsme si též aliterovaných slov ve verši *čaj věčného vystydání* v básni *Čaj* (19). Tady hlásková shoda, způsobená opakováním konsonantu *v* a přibližující zvukově obě slova, je v kontrastu s jejich sémantickou protichůdností: jde o neuzuální slovní spojení, jehož jeden člen (*věčného*) poukazuje na věčnost, tedy na něco mimo čas, zatímco jeho druhý člen (*vystydání*) vyjadřuje proces, tedy něco zcela časového. Výsledkem je tak paradoxní představa změny obsažené v tomto procesu, která ale nemá konce, trvá stále.

Aliterace zesilující význam slov, jež spojuje, je obsažena v básni *Génius noci* (26), ve verši *Jdu –: belhavě a vratce vrávoravě*. Konsonantická skupina *vra* (ve druhém slově s dlouhou variantou vokálu *a*) je navíc podpořena ještě dalším opakováním hlásek *v* a *r* ve slově *vrávoravě*. Tato hlásková konfigurace důrazně zesiluje shodný význam, jež nesou jednotlivá slova, těsně spjatá také stejnou příslušností ke slovnědruhové skupině adverbií.

V teskné vzpomínce *Únor na školním dvoře* (30) nás zase zaujalo aliterované syntagma *mučivý muž*. Citujeme zde proto celou sloku, obsahující toto syntagma:

*A vhažování večera je
zatápění pukobriketami
a objímání kamen mokrou bundou
ze sněžného chlapeckého stesku po mučivém muži –²⁰*

Nezvyklé spojení upoutává pozornost naléhavostí touhy po muži, jenž je skryt v chlapci a který se prolamuje duší ven ve věku dospívání. Spojení má v sobě mužnou erotičnost rozehrávající plnokrevné senzuální konotace.

V melancholické grotesce *Svatý obrázek* (31) se objevuje dvojí aliterace:

*Třešňovou alejí, stranou okresních cest,
chrchlá staromládenecky
pérák, rok výroby čtyřicet šest,
a klikovkou mele pecky.*

*Mladý kaplan, modernista, není pokrokář:
z kopečka ubere – dn dn – dn –
a zase ve válci rozpálí svatozář:
tři čtvrtě na sedm!*

²⁰ Zachováváme kurzívu, kterou je sloka psána v originále.

Andělskou rychlostí uštknut jak zmijí,
šumí si vzduchem na služby Boží.
Užuž se vydýchá v sakristii,
jen ještě párkrát stroj v zatáčce složí.

Děrné – dn dn. Hřebec **ú**lekem **uc**ukne z klisny
a opilec s motorkou škytne – a smekne.
Velebný pán, ač moderní, je ještě přísný:
brzdí a **brblá**: No to je pěkné!

V obou případech se aliterovaná spojení slov nacházejí až v poslední strofě básně: v prvním verši je to dvojice *úlekem ucukne*, v posledním pak spojení sloves *brzdí* a *brblá*. Živočišný pohyb, obsažený v ucuknutí hřebce, získává díky slovu *úlekem* rozměr určité cudnosti, studu, který propůjčuje pobuřujícímu výjevu něhu. Něha je i v brblání velebného pána na tento výjev, o němž dobře nevíme, zda patří zvuku brzdícího motocyklu, nebo mladému kaplanovi, díky spojení koordinovaných sloves *brzdí* a *brblá*.

Pak je tu velmi expresivní spojení *zborcený brloh* v námi už také citované básni *Pater noster* (32). To je případ aliterace v širším pojetí, kdy se opakují určité hlásky uvnitř obou slov. Jde o konsonanty *b*, *r* a vokál *o*. Kakofonicky působící inherentní významy užitých hlásek podporují negativní konotace, jež vyvolává dané sousloví. Zápornost tohoto obrazu ještě vystoupí, všimneme-li si velmi kontrastního rýmu *brlohu / o Bohu*. Tímto rýmem jsou vedle sebe postavena slova, odkazující ke zcela opozitním skutečnostem: *brloh* (a ještě k tomu *zborcený*), je obrazem ubohého; *Bůh* je výrazem nejvyššího. S téměř až barokně rozeklanou expresivitou je na půdorysu této parafrázované modlitby vykreslen šerosvit lidského světa směřujícího k Bohu – nízkého vztahujícího se k vznešenému.

Náš výčet aliterací nekončí. Nalézáme další v básni *Hospodo!* (34). Máme zde verš *Hospodo, hořkou! Synek má hoře*. Tady je aliterace, realizovaná opakováním slabiky *ho* na počátku sousedních slov *hospodo* a *hořkou*, doplněna paronomázií, kterou jsou spjata slova *hořkou* a *hoře* a jež vyvolává „iluzi slovotvorných procesů, etymologického vztažení slov k jednomu společnému základu fiktivnímu nebo reálnému“²¹.

V aluzi na známou píseň, kterou je báseň *Okolo Frýdku* (35), na sebe upozorní hned první verš: *Okolo Frýdku pusté poutní cesty*. Nejde o spojení nijak originální, nicméně stojí za zmínku, neboť se tu uplatňuje schopnost aliterace umocňovat významy slov, jež jsou skrze ni uvedena do vzájemného vztahu. Tak obraz poutní cesty, který už sám o sobě sugeruje prázdnotu a osamělost, je ještě zesílen adjektivem *pusté*. Adjektivum *poutní* se v této básni

²¹ Červenka, M. (2002), s. 48.

objevuje ještě v rámci jiné aliterované dvojice: *poutní píseň*. Je tu i zvukově a obrazově docela zajímavá perzonifikace *procesí vsí*, vytvářející opakovanou slabikou *sí* na konci obou slov efekt jakési ozvěny.

Výrazně působí i verš v básni *Mráz žere brikety, čertovy botky* (44), který zní: *Kam vchrupnout na noc svůj hrůbek?*. Ve výrazech *vchrupnout* a *hrůbek* se opakují zvukově podobné skupiny hlásek *chru* a *hrů*. Autorský neologismus *vchrupnout*, evokující spánek, činí spojením s deminutivem *hrůbek* z tohoto slova skrýš, v níž se (spokojeně a bezpečně) spí.

O aliterované syntaktické dvojici *krabatá kůže* z básně *Jilme!* (17) bylo pojednáno už výše v oddíle věnujícím se kakofonii.

Další aliterace, v níž figuruje také hláska *k*, se objevuje v básni, která rovněž byla už citována – jedná se o báseň *Noční procházka* (25), konkrétně o verš *Mlčíš a pořád to: klap, klap, klap, klap*. Můžeme vidět, že se zde aliterace, která je vlastně opakováním celého slova, spojuje se zvukomalbou. Spolu se čtvrtým opakováním onomatopoetického výrazu vytváří aliterace znásobený účinek zvuku napodobujícího zvuky skutečnosti. Zvukově značně hrubě a temně zní spojení *hlodavé havěť*, k němuž se přidružuje substantivum *hmyzy*, v básni *Krevnaté hmyzy, hlodavé havěť!* (50). Hláska *h*, jako jediná z inventáře českých hlásek artikulovaná v hrdelní dutině, se nevyskytuje tak často. O to výrazněji její výskyt zvukově působí, zejména je-li zesílen pomocí aliterace. Hrubost tohoto konsonantu značně podporuje celkově silně negativní obraz agresivního hmyzu, který „zas odkudsi šustí a škrabe“ (všimněte si další aliterace sloves).

Jedna z nejvýraznějších aliterací se objevuje v básni *Záříjové antifony* (54), důležité v kontextu celé sbírky, neboť obsahuje verš, z něhož je odvozen název pro tuto sbírku – *Bubnování na sudy* (citujeme pouze první strofu):

Září, rozchlípené bukvicemi
a vystrčené žaludy!
Vilné víno vlhčí tvoji zemi,
bubnuje ti na sudy.

Poplašné „bubnování na sudy“, které je obrazem existenciální úzkosti, dostává transcendentální dimenzi prostřednictvím vína, jež je (mimo jiné) sakrálním nápojem. Sakrálnost se zde spojuje s kontrastním profánním motivem, vyjádřeným pomocí adjektiva *vilné* a nabývajícím díky tomuto adjektivu (a též za účasti velmi konkrétních spojení *rozchlípené bukvice* a *vystrčené žaludy*) silně sexuálního rozměru. Tak se aliterace podílí na

složitých významových propojení různých rovin lidského života, jakými jsou profánní a sakrální rovina.

Stejné propojení duchovního se zcela živočišným obsahuje už zmiňovaná travestie modlitby *Zpěv kozlů* (57) (citujeme znovu poslední dvě sloky):

Bradou nám trhá kozlí zpě-e-ev,
v šourku se varlata vrtí.
Slyšíme při tom píseň svých stře-e-ev
o tom, jak smrdíme smrtí.

Bože, ó Bože, ó Bože-e-e!
Dej ulehnout v listí s pozime-em.
O šutr nabrus své milostné nože
a vem si nás k sobě, ve-e-e-em!

Aliterovaná dvojice v druhém verši první sloky odkazuje svými „nepoetickými“ slovy k „nižší“, pudové podstatě lidské bytosti. Tato bytost, v naší básni příznačně zpodobněná jako zvíře, se ale touží osvobodit ze svých pozemských a tělesných okovů a vystoupit k duchovnímu, nadpozemskému – k Bohu. Naše tělesnost a s ní spojená dočasnost je ještě zdůrazněna aliterovanou dvojicí *smrdíme smrtí* ve čtvrtém verši, kde smrt získává velmi negativní, až odpudivé konotace.

4.1.4 Poetická etymologie

Za poetickou etymologii lze považovat např. spojení slova *přelud* se slovem *preludoval* v *Drhané fulnecké antifoně* (40). Vzniká zde dojem fiktivního etymologického vztahu mezi jmenovaným substantivem a slovesem, vyvolávající neobvyklé asociace:

A třeba ti posadí za varhany
přelud, aby tě **preludoval**.

4.1.5 Figura etymologica

Příklad této figury je možno vidět v básni *Fí, chí, psí – ó mega* (55) (citujeme pouze verše, v nichž se figura nachází):

Říjen tiše svěšuje prapory

Jelen celou duší **říjí**.

Významově jsou zde propojena slova téhož kmene, užitá v různých kontextech. Výraz *ó mega* v názvu básně nás pak ještě vrací zpět k poetické etymologii – grafické oddělení částí *ó* a *mega*, jímž vzniká citoslovce zvolání a prefix řeckého původu vyjadřující nadměrnost, současně odkazuje k jednomu z písmen řecké abecedy – omega. Sémantická operace je o to propracovanější, uvědomíme-li si, že tato hláska se vyslovuje podobně jako české *ó*, jehož grafém je v názvu básně.

4.1.6 Zvuková iradiace klíčového slova

Při zvukové iradiaci klíčového slova nachází významově závažné slovo hláskové korespondence v jiných, polohou blízkých slovech, a tak svým zněním a jeho prostřednictvím i svým významem zabarvuje užší kontext. Klíčová slova „inervují svými zvukovými složkami celý verš“²². Mukařovský v této souvislosti rozlišil tzv. přípravu a doznívání klíčového slova (příslušné hlásky jsou rozesety v mikrokontextu, který danému slovu předchází a následuje po něm). Zvuková iradiace klíčového slova spojuje hláskové složení s významem zcela určitého slova. Neexistuje ale jednoznačná procedura, na jejímž základě jsme schopni určit klíčové slovo. Může se stát i to, že klíčové slovo v mikrokontextu vůbec není a ovlivňuje ovzduší básně jen svým „hlubokým smyslem“. Tradičním příkladem zvukové iradiace klíčového slova na poli české poezie je začátek prvního zpěvu Máchova *Máje*, „jehož bohatý souzvuk na *a* byl vyložen jako výsledek nakažení celého kontextu klíčovým slovem *láska*, případně ještě *máj*“²³.

Nyní se pokusme najít ve sbírce *Bubnování na sudy* příklady, v nichž zvukové okolí sugeruje jisté slovo, které se stává leitmotivem, a toto slovo zároveň přebírá další významy od zvukově podobných slov, což je ve zkratce charakteristikou iradiace.

Napadá nás už citovaná báseň *Zlodějská* (24). Jeví se nám, že klíčová slova, jež zvukem i významem „inervují“ tuto báseň, jsou dvě. První je *drancování*, které se objevuje až

²² Červenka, M. (2002), s. 44.

²³ Tamtéž, s. 45.

na samotném konci básně, a to v podobě slovesa, dokonce dvakrát se opakujícího (jednou v 1. osobě, podruhé ve 2. osobě singuláru přítomného). Toto drancování je tu metaforou lásky, vyjadřující její vášnivý, bouřlivý, až destruktivní aspekt. Hlávka *r*, obsažená v tomto slově, je rozestavěna v různých výrazech v mikrokontextu předcházejícím klíčovému slovu. Druhým klíčovým slovem je *mnutí*, které významově zabarvuje okolí prostřednictvím hlávky *m*. Stojí tu tak proti sobě dva aspekty lásky – ničivý na jedné straně a něžný na straně druhé.²⁴

Jelikož není ostré kritérium, které by odlišilo pojetí zvukové iradiace od interpretace v duchu hláskového symbolismu, objevuje se tato báseň v naší práci i v kapitole pojednávající o inherentní významovosti hlásek. Nedomníváme se, že se tím dopouštíme chyby – myslíme si naopak, že je podnětné nahlédnout analyzovaný jev z různých úhlů pohledu, pomocí různých interpretačních strategií.

V básni *Platany* (18) je klíčovým slovem právě tento strom:

Komu se **oloupem**, příbuzní s **platanem**,
z šedivé kůry vjemů?

Popel a **piliny**: zda v sobě udrží
teplo našeho nitra?
Neptat se, hořet v světelném okruží,
včerejškem **praskat** v zítřku.

Hláskové doznívání klíčového slova *platan* se děje skrze opakování hlásek *p, l, t, a* hlavně v poslední sloce básně. Jsme to my, ty platany, kteří budeme stráveni ohněm času a smrti, a nemáme se ptát, proč – jen „hořet v světelném okruží“ a jako polena platanů „včerejškem praskat v zítřku“.

Zvláštní je případ básně *Suchdol* (45):

Je hnojný čas, z močůvky, trusu. Den parný.
Slunko jak by ho v potahu vleklo.
Mračna dýmají z komína pekárny,
kterou roztápí peklo.

²⁴ V této souvislosti připomínáme Červenkův rozbor Halasovy básně *Milenci* (sbírka *Dokořán*): poRYvem SLAtkÝm RYtmem muže / jsi kolébána / DRAtvou SLAstÍ DRAná růže. Červenka se tu zmiňuje o zraňujícím a sladkém aspektu milostného aktu, přičemž každý z nich má svou příznačnou zvukovou podobu. Červenka, M. (2002), s. 48.

Starci si brýle od potu čistí,
hledí po stromech: všecko jde dolů!
Srpen kouří lámané listí,
klepe popel z topolů.

Zahrada žízni a nechce už nést,
jabka z ní voní jak z horkého štrůdlu.
O žhavé kamení přespolních cest
brousí podzim svou kudlu.

Vypity láhve, sudy i studny,
hasiči nenašli vodu.
Vyschlý jak mankovský mlýn trávím tu dny
na lopatkách v suchém brodu.

Ještě že je se mnou žena,
ústy vlahá, duší čirá.
Řeč z ní zurčí, rozčeřena.

Na bouřku se sbírá.

Tato báseň je plná dvou protichůdných živlů, ohně a vody. Ve všech slokách kromě poslední je sugerována atmosféra vyprahlého, horkého srpna. Neděje se tak prostřednictvím výrazného hláskového opakování, ale na lexikální úrovni, užitím slov evokujících ohnivě horko: *slunko, dýmají, pekárna, roztápí, peklo, kouří, popel, horkého, žhavé, hasiči*. K dojmu vedra se druží motiv sucha, které je s ním významově spojeno, užitím slov *vyschlý, suchém* i názvu *Suchdol*. Žízeň a vyprahlost, gradující až k nesnesitelnému bodu, je konečně uhašena vodou, jež přímo jiskřivě zurčí v poslední sloce, zde už i na zvukové úrovni. Klíčovým slovem „inervujícím“ tuto sloku je tedy *voda*. Hlásky slova *voda* se ve sloce neobjevují – *voda* ovlivňuje ovzduší básně spíše svým „hlubokým smyslem“. Zato se zde hojně opakují hlásky *z, r, č, ř*, spojené se zvukovou a vizuální kvalitou vody: zurčení, čirost a jiskřivost. Samozřejmě se tu nabízí paralela vody se ženou – ona je tou vláhou, která utiší muže ležícího „na lopatkách v suchém brodu“. Na rytmické úrovni je úběžníkem motivického kontrastu mezi vyprahlostí, horkem, žízni na jedné straně a vodou, vláhou na straně druhé (nebo chcete-li kontrastu mezi mužem a ženou) také protiklad rýmovaných sice, ale volných veršů prvních čtyř slok a náhlé proměny v čistý trochej ve sloce páté. Zrychlené tempo pravidelného trochejského metra zvyšuje potřebu utišit žízeň vytouženou bouřkou (která zde může mít milostné konotace spojení se ženou), na niž se konečně sbírá v posledním verši básně a která evokuje průrvu, záplavu vody prostřednictvím blahodárného deště.

4.2 Hudebnost v kompoziční rovině: evokace hudebních forem

Princip hudebnosti se kromě výše analyzované zvukové vrstvy také výrazně projevuje v rovině kompoziční. Mnohé Slívovy básně ve sbírce *Bubnování na sudy* jsou skutečně komponovány po vzoru různých hudebních forem. Z nich zaujímá významné místo forma sonáty, antifony a chorálu. Nalezneme tu ale i inspiraci lidovou písní.

4.2.1 Sonáta

Hlavním znakem sonáty po kompoziční stránce je její trojdílnost. Těmito třemi částmi jsou expozice, provedení a repríza. Expozice uvádí několik vzájemně odlišných témat. Provedení je zpracováním a rozvinutím těchto témat. Repríza je pak poněkud upraveným opakováním expozice, návratem k ní. Důležitým rysem sonáty je zásada kontrastu témat a harmonických vztahů. Tím se sonátová forma stává schopnou vyjádřit dramatický obsah. Sonáta může mít také kodu (dodatek, který následuje po ukončení skladby) a někdy i introdukci.²⁵

Příkladů kompoziční trojdílnosti evokující hudební formu sonáty bychom ve sbírce *Bubnování na sudy* našli dost: *Platany* (18), *Štědrý den ve vlaku* (22), *Noční hodinka* (53), *Zlodějská* (24) nebo *Noční procházka* (25). Jednotlivým částem trojdílné hudební formy tu odpovídají tři strofy, z nichž je složena každá báseň. Ve sbírce najdeme také básně, jejichž strofická trojdílnost je zakončena kodou, plnící funkci pointy nebo osobitého rytmického závěru – taková je například báseň *Génus noci* (26):

Když městu srší v mracích troleje
a reflektory aut se s křížovatkou skously,
podvečer se deštěm naleje
do srdce jak do ztrhaných houslí.

Jdu – : belhavě a vratce vrávoravě,
plískanicí, která měsíc rozepírá,
a přes houkání lokomotiv slyším pískat v hlavě
myšlenku jak klikatý let netopýra.

²⁵ Zenkl, L. (1984), s. 104.

Slyším ji jak hrobníkovu holínku,
když mumlá v zaplyněném jílů:
„Truhlář možná měří poslední tvou hodinku
a seřizuje motorovou pilu.“

*

Radši se vrat' a posed' až do rána.
Jediné, co se teď dá ještě zmoci,
je otevřít víno, vzpomenout na Pána
a nechat se upíjet Géníem noci.

Kodou v podobě modlitby je zakončena i vzpomínková báseň *Únor na školním dvoře*
(30):

To jsme byli ještě děcka:
já i ty!
Přišla zima, z Kanady či Švédska
a hokejky už byly pukem nabity.

Mrazy vřely,
tavily nás ve sklo,
propálily hlavu, div jsme nepomřeli.
Buly! – Slunko třesklo.

*A vhazování večera je
zatápění pukobriketami
a objímání kamen mokrou bundou
ze sněžného chlapeckého stesku po mučivém muži – ²⁶*

*

Kéž by zase byla krutá zima
a neptala se, co jsi zač!
Ve vzpomínkách tiše hřímá
tamten smích a tamten pláč.

Pak jsou tu již citované básně *Strojení stromku do stropu* (16) nebo *Jilme!* (17). Ty stojí na pomezí. Jsou totiž po kompoziční stránce inspirovány kromě trojdílné formy sonáty také polyfonními hudebními formami. V obou případech tu zaznívají kontrapunktické vztahy mezi jednotlivými slokami, které vytvářejí ekvipolentní protihlasy. Tento fakt spojuje zmíněné básně s další hudební formou, která se co do kompozice projevuje ve sbírce *Bubnování na sudy* velmi výrazně, a které se budeme věnovat nyní.

²⁶ Zachováváme podobu originálu, kde je třetí sloka psána kurzívou.

4.2.2 Polyfonní kontrapunktická skladba – antifona

„Polyfonie je vícehlas ve smyslu současného znění samostatných a rovnocenných melodií, z nichž každá má svou osobitost a uměleckou hodnotu. ... Nový hlas, komponovaný k výchozímu hlasu, se jmenuje kontrapunkt, avšak v širším slova smyslu se kontrapunktem rozumí veškerá technika vytváření polyfonie;...“²⁷ Mezi formy založené na principu kontrapunktu patří antifona. Slíva užívá tuto kompoziční techniku v několika svých básních. Dvě z nich explicitně odkazují k hudební formě antifony – jde o již citovanou báseň *Zářijové antifony* (54) a báseň *Drhaná fulnecká antifona* (40). Hudební forma antifony, jak bylo již řečeno, je vícehlasým zpěvem, při němž se jednotlivé hlasy střídají, jeden sbor odpovídá druhému. Ve jmenovaných básních představují tyto dva dva sbory protichůdné hlasy patřící oba básnickému subjektu. *Drhaná fulnecká antifona* je zakončena ještě kodou uzavírající a rámuující celek dvouhlasé básně v jednotu:

V mracích, v své nadmuté rochetě,
stojí nad městem svatý Jan Barok:
vzhlédni, a přes oči rachne tě
slunko, nejvyšší slepecký tarok!

*„Snad v hospodě, kde jsem už nadrhal
a roztřepil tolik svých dní,
zaslechnu ze stráně graduál,
jak mohutní dubům v pni!“*

Snad klášter ti z hlavy odklopí kapuci,
a světlo tě opásá. Lehce, tiše.
Pohledem přitom zadrhneš na kruci-
fixu. Bude však bez Ježíše!

*„A třeba mě vezmou, kde mučedník Sarkander
napínal skřípec ráje a pekla.
Slunko mi nechají propékat do jater,
aby z nich jeho krev tekla!“*

A třeba ti posadí za varhany
přelud, aby tě preludoval.
Až budeš nejvíce vposlouchaný,
ve hřbetě praskne tvůj pasionál.

²⁷ Zenkl, L. (1984), s. 22.

C o d a
Čas šplíchá z nebe jak z demižonu
přes trychtýř našich životů – kdovíkam.
Srdce se zatáhlo v uzel na laně zvonu,
polednem přešlým jak sluchový klam – klam – klam –

4.2.3 Chorál

Ve sbírce jsou tři básně, jež přímo v názvech odkazují k hudební formě chorálu: *Svatováclavský chorál I, II a III* (37, 38, 39). Tyto básně analyzujeme níže v rámci motivicko-tematické části věnující se oslovování sakrálna v poezii Víta Slívy, a proto se zde omezuje pouze na upozornění jejich existence potvrzující evokaci hudebních forem ve sbírce.

4.2.4 Lidová píseň

Slíva využívá také inspirace lidovou písní, a to v básni *Okolo Frýdku* (35). Název, stejně jako začátek první sloky, nám připomene známou lidovou píseň stejného jména. I tady vede „okolo Frýdku cestička“, ale ta Slívova je ve srovnání s textem písně velice temná. Při putování „pustými poutními cestami“ okolo Frýdku neslyší básník „muziku pěkně hrát“ – píseň, kterou slyší, vyjí psi a je plná „lásky, bědy a hrůzy“. Parafrází motivu známé lidové písně dosahuje Slíva výrazné estetické aktualizace.

5 Motivicko-tematická analýza

Od zvukové a kompoziční vrstvy ve Slívově sbírce *Bubnování na sudy* se nyní obracíme k vrstvě motivicko-tematické. Přitom opět podotýkáme, že nelze tyto vrstvy od sebe oddělovat, neboť mezi nimi existuje pevná spojitost, jejímž svorníkem je celkový význam.

Řekli jsme výše, že hybnou silou určující podobu Slívovy poezie je konflikt, střet protichůdných pohybů, na jehož konci je ale úsilí o řád, soulad, harmonii. Na úrovni stylového rozlišení je to problematizace lyrického principu užitím prvků principu dramatického; na úrovni zvuku rafinované budování disharmonických tónů, jež narušují tvarovou souladnost Slívových básní a nemálo je tak esteticky aktualizují. V rovině tematické

se pak konfliktnost Slívova básnického typu projevuje tak, že existenciální situace je v básních modelována na půdorysu, jehož vnitřní rozeklanost je do krajnosti vypjatá. Tuto rozeklanost lze snad nejobecněji pojmenovat jako svár víry a pochybnosti, naděje a beznaděje.

Ztotožňujeme se s tvrzením Jiřího Trávnička, že základ, na němž spočívá Slívova poezie, je nábožný.²⁸ Vždy je tu přítomna transcendentála, překračující náš pozemský život směrem vzhůru, k Bohu. Nesporná spiritualita Slívových básní je ale neustále strhávána zpět dolů pochybností. Slíva touží bytostně po duchovní exaltaci, ale v té mu ustavičně brání tělesnost naší existence spojená s její konečností, se smrtí. Toto niterné existenciální drama určuje také výběr a podobu jednotlivých motivů, jež v rámci sbírky často vstupují do protikladných vztahů.

Konfliktnost je zde ve všech rozměrech. V dimenzi času se střetává touha po spočinutí ve věčnosti s tragickým uplíváním, jež nás připravuje o vše, co jsme kdy milovali. Prostor je zaplněn dramatickou krajinou, jejíž scenerie jsou často příznačně vsazeny do bilančních ročních období podzimu a zimy. Slívův svět je desakralizován, vysoké je snižováno a ironizováno. Vesnice, často tematizovaná v jeho básních, je sice silně prosycena pohansko-křesťanskou atmosférou, ale dnešní podoba venkova je již neslučitelná s minulostí – jeho idyličnost je nenávratně pryč. Středobodem desakralizovaného Slívova světa už není kostel, ale hospoda. K Bohu se nelze dostat přes okovy tělesné stránky člověka; duchovní aspirace jsou k smíchu, uvědomíme-li si svou živočišnost. A láska, nejvyšší bod našeho života, je destruována smrtí, před níž nelze utéct. Není pak divu, že se subjekt v tesknosti obrací ke vzpomínce na dětství, kdy byl v lůně čistého bytí, v němž existuje jen ničím nezkalené „ted“ přítomnosti. Není divu, že si zoufá a volá skrze přírodu po spojení s Bohem, které ho vytrhne z pocitu ustavičného vnitřního odloučení. Není také divu, že Slívovy písně zadržávají o vzlykot a jeho modlitby škrtí a drhnou, přerůstají ve vyčítavost litanií, žalozpěvnost lamentací nebo karikaturu travestie. Ale jsou to stále modlitby – a to nás upomíná na naše předchozí tvrzení, že nábožnost je zdrojem, který utváří svět lyrického subjektu, jakkoli je tato nábožnost snižována.

Lyrický subjekt se ustavičně vztahuje k duchovnímu rozměru, jenž nás převyšuje – stále vede dialog s Bohem a činí tak řečenou formou modlitby. Kromě sakrálna je oslovována také příroda, jež nikdy není „pouhou“ přírodou, ale vždy něčím víc – symbolem, zjevením, materiálním projevem transcendentna v našem světě. Jsou zde časté apodorofy přírodních

²⁸ Trávniček, J. (2006), s. 227.

entit, jež jsou v rámci dialogizace antropomorfizovány. Svět přírody i svět transcendence je přítom stále v opozici jinakosti vůči subjektu, přičemž na straně subjektu je vždy přítomno vědomí vlastní nedostatečnosti ve srovnání s tím, co je oslovováno. Zároveň je oslovování přírody prostředkem, jak lyrický subjekt vede dialog se sebou samým a dává tak průchod své konfliktnosti, dramatické protikladnosti svých vnitřních hlasů. Kromě toho je tu velmi časté explicitní sebeoslovení básnického subjektu prostřednictvím užití druhé slovesné osoby, jež rozdvouje subjekt na mluvčího a adresáta a vnáší do poezie značnou dramatičnost.

5.1 Sakrální a profánní

Řekli jsme, že ve Slívově poezii dochází k desakralizaci světa. Sakrální je snižováno a travestováno, o slovo se hlásí profánní. Tyto dvě modalities bytí na světě, dvě různé existenciální situace, plynou z různých stanovisek, která si člověk vydobývá z kosmu. Sakrální modalita bytí usiluje najít střed světa – pevný bod, jehož prodloužení je vertikálou vedoucí přímo k Bohu. V této symbolice se odráží potřeba zvrátit chaos (jenž se rovná nicotě), který naopak představuje prostor profánní – ten je nerozlišený, homogenní, bez jakéhokoli středu; absolutno je zde děsivě relativizováno; transcendentála, vtiskující životu smysl a řád, je zrušena: „Vlastně zde již neexistuje ‚Svět‘, nýbrž jen zlomky roztržitého univerza, beztvářá nekonečná spousta víceméně bezpříznakových ‚míst‘...“²⁹

Rozdíl mezi sakrálním a profánním je i v rovině vnímání času. V sakrálním čase vystupujeme z jeho běžného trvání a spojujeme se opět s mytickým pračasem, který neplyne, netvoří nevratné trvání – je to čas ontologický, neproměnný, nevyčerpávající se. Sakrální čas má paradoxní povahu času kruhového, vratného a znovu dosažitelného – jakési věčné mytické přítomnosti, do níž se navrácí náboženský člověk prostřednictvím ritu. Pro profánního člověka oproti tomu má čas počátek a konec, kterým je smrt – zánik jeho existence. Místo cykličnosti tak nastupuje nevratná linearita. Do zkušenosti profánního člověka se žádná božská přítomnost nemůže vklínit. V okamžiku, kdy je svět definitivně desakralizován, jeví se čas jako „chatrné a prchavé trvání, které nenapravitelně ústí ve smrt“³⁰.

Také příroda má ze sakrálního hlediska zcela jinou podstatu než z hlediska profánního. Ta první není nikdy výlučně „přirozená“ – vždy má určitou náboženskou hodnotu, protože je božským stvořením. Zjevuje tedy materiální aspekt Boha a zároveň jeho odstup,

²⁹ Eliade, M. (1994), s. 19.

³⁰ Eliade, M. (1994), s. 79.

transcendenci. Příroda tedy vyjadřuje něco, co ji přesahuje, Bůh se zjevuje skrze bytí přírody. S posvátností země souvisí u sakrálního člověka také mystická spřízněnost s rodnou zemí. Naproti tomu desakralizovaná příroda pozbývá své schopnosti vyjevovat absolutní bytí, existující mimo čas. Je neprůhledná a bez významu.

Existenciální situace v desakralizovaném světě je zbavena svého transcendentního rozměru. Celistvost univerza stvořeného Bohem je roztržena na nesouvislé fragmenty bez řádu, uvržena do chaosu. Nenáboženský člověk odmítá transcendenci, přijímá relativitu skutečnosti a samozřejmě na základě toho také pochybuje o smyslu existence.

Ačkoli sakrální a profánní stojí proti sobě jako dvě protikladné modality bytí, profánní je až výdobytkem moderního člověka, který se vyvinul z člověka náboženského, trvajících v historii lidstva nepoměrně delší dobu. Proces desakralizace je tedy revoltou proti tomu, z čeho vzešla, proti sakrálnímu světu: „... nenáboženský člověk se konstituoval v opozici ke svému předchůdci, snaže se ‚vyprázdnit‘ od vší náboženskosti a každého nadlidského významu. ... Jinými slovy, ať chce či nechce, nese profánní člověk nadále stopy chování člověka náboženského, jenže zbavené náboženských významů. Ať s nimi udělá cokoli, zůstává dědicem. Nemůže definitivně zrušit svou minulost, neboť je sám jejím výplodem. Ustavuje sám sebe prostřednictvím řady negací a odmítnutí, ale skutečnosti, jichž se zřekl, jej nepřestávají navštěvovat. Aby mohl žít ve svém vlastním světě, desakralizoval svět, v němž žili jeho předkové, ale aby k tomu mohl dospět, byl nucen postavit se do protikladu k chování, jež ho předcházelo, a toto chování cítí v té či oné podobě stále, hotové reaktualizovat se v hlubinách jeho bytosti.“³¹

Co bylo popsáno obecně, platí i v konkrétním rámci Slívovy poezie. Z té je patrna hluboko zakořeněná spiritualita, křesťanská tradice venkovského života, s níž je Slíva rodově spjat. Z této tradice se ale odbojně vyvažuje, polemizuje s ní, desakralizuje svůj svět. Desakralizací světa ovšem zpětně potvrzuje jeho sakrální původ, který je v něm pevně usazen, v duchu toho, co bylo řečeno.

V rámci této problematiky se nyní zaměříme jednak na způsoby oslovování sakrálna, jak se objevují ve Slívově poezii, jednak na charakteristiku souvisejícího aspektu desakralizace.

³¹ Eliade, M. (1994), s. 142–143.

5.1.1 Oslovení sakrálna

Začneme tím, že uvedeme příklad oslovení přírodní entity, v němž je skryto právě i oslovení sakrálna. Touto přírodninou (jež je několikrát oslovována ve sbírce *Bubnování na sudy*) je **strom**, konkrétně vánoční strom v básni *Strojení stromku do stropu* (16) (báseň je citována výše). Vánoční symbolika propojuje tuto báseň s tradicí významného křesťanského svátku narození Ježíše, v němž je zastoupen počátek naděje. Je zde ale tematizována také doba předkřesťanská, pohanská, která v kontrastu se začátkem křesťanské doby, představovaným právě narozením Ježíše, vyznívá jako doba temná, ještě neprosvětlená září Spasitele, teprve čekající na spásu. Vánoční strom je oslovením za použití druhé slovesné osoby personifikován, antropomorfizován – jsou mu propůjčeny vlastnosti, přináležející živé bytosti. Ba co víc – tato bytost posvátného stromu zastupuje Spasitele, je jeho oživlým symbolem, jak můžeme vidět ve třetí sloce. Tady zároveň dochází ke složitému prorůstání lyrického subjektu s postavou Ježíše – nejsme si jisti, za koho mluví „já“ ve třetí sloce – zda jde o lyrický subjekt, nebo o osobu Ježíše ohlašujícího svůj příchod. Srůstá tak v této básni to lidské s přírodním a Božským v celistvost: pod stromem se znovu rodí nám všem vtělené Božství; strom se světlý lze zároveň vnímat jako symbol tohoto Božství; a zastřešen milostí stromu-Božství rodí se člověk jako očištěná, znovuzrozená bytost, nacházející svou jednotu s Bohem. Už zde je ale posvátnost vánočního času problematizována, neboť je zasažena zmíněnou desakralizací. Ta je vyjádřena prostřednictvím i graficky odlišné druhé sloky, představující kontrastní „hlas“. Ten užitím lexika, jež svojí sémantikou evokuje až vulgární obraz, sráží mystičnost vánoční tematiky do zcela profánní roviny. Obraz čistého zrození je snižen kontrastním obrazem člověka, který „vypadne z matky jak opilec z tramvaje“. Ale i tento opilec se chce podílet na přijetí Boha v symbolické večeři, i on „štká štěstím“ a „líže ze skla sliny“. Vidíme tu ovšem, jak propastný je rozdíl mezi člověkem a tím, co ho přesahuje – naděje je sice přítomna, ale lidské stvoření, jež po ní touží, se nezbavuje své ubohosti.

Dalším příkladem oslovení sakrálna, v němž je současně obsaženo jeho znevážení, je báseň *Pater noster* (32). Apostrofa „Otče náš“, uvozující celou báseň, i latinský název básně explicitně odkazují k jedné z nejdůležitějších křesťanských modliteb. Ale co je to zde vlastně za modlitbu? Ke komu? Daleko spíše se jedná o bolestivou láskyplnou vzpomínku-modlitbu vztahující se ke skutečnému otci básníka, který už zemřel. Báseň lze ale vnímat i jako opravdovou modlitbu k Bohu. V tom případě je Bůh dehonestován, když se v básni říká, že

jeho „záda před námi nikdy nezmizela“ – jako by se tím říkalo, že Bůh je lhostejný, že nám provždy ukazuje jen svá záda.

Explicitně je Bůh osloven v básni *Okolo Frýdku* (35) (citujeme pouze důležité verše):

– Bože, odpusť mi všechno,
odpusť mi,
odpusť! štkal jsem pak.

Zde je zřejmé, jak silně se básnický subjekt vztahuje k transcendentnu jako k instanci mající nad člověkem moc z hlediska posouzení jeho morálních provinění. Ale i v této básni dochází k jisté desakralizaci, a to tím způsobem, že do opozice k sakrálnímu prostoru je v této básni kladen zcela profánní prostor hospody. O tom bude pojednáno ještě dále v souvislosti s rozбором motivu hospody, který se u Slívy objevuje v několika básních, a tak zde zatím báseň necitujeme celou.

Vraťme se teď znovu, již poněkoliťáté, k básni *Zpěv kozlů* (57), která je v kontextu sbírky *Bubnování na sudy* velmi významná, ba erbovní. V poslední sloce této básně je opět explicitně osloven Bůh:

Bože, ó Bože, ó Bože-e-e!
Dej ulehnout v listí s pozime-em.
O šutr nabrus své milostné nože
a vem si nás k sobě, ve-e-e-em!

Téma této básně je příkladem par excellence střetávání sakrálního a profánního. Již výše jsme řekli, že vysoký styl modlitby je v této básni snižován, travestován. Člověk je tu připodobněn ke kozlu a meká svůj zpěv k Bohu. Toto připodobnění ke zvířeti, navíc ke zvířeti, jemuž jsou tradičně připisovány „vlastnosti“ jako chlípnost, ostře kontrastuje se směřováním k transcendentnu. Do vznešené formy modlitby proniká lexikum, které snižuje tuto formu do roviny tělesnosti. S tělesností je spojena naše živočišná stránka, sexualita, která je v příkrém protikadu k duchovní exaltaci. S tělesností je spjata také tíha naší pozemskosti a konečnost našeho bytí – smrt. Ve *Zpěvu kozlů* je zdůrazněna rustikalita, pozornost na sebe strhávají významy drsnosti, obhroublosti, profánnosti – významy stojící v naprosté opozici ke spirituální dimenzi bytí. Dokonce i Bůh je tu učiněn drsným a brutálním, když má „o šutr nabrousit své milostné nože“ – zjevuje se tu obraz Boha, k němuž jako k řezníkovi jdeme na porážku (která je ale, jak plyne z básně, vysvobozující).

5.1.2 Profánní prostor hospody

Jak bylo již uvedeno, ve sbírce *Bubnování na sudy* je často tematizováno prostředí **hospody**. Tak je tomu v již citované básni *Každý pátek symposium v restauraci Bajkal* (14). Básník píše o tom, jak zde býval „ponořen“ nekonečně dlouhé hodiny a že množství slov tu „proteklo ušima piva“. Hospoda je místem, kde básník strávil mnoho ze svého času – zde se stýkal se svými literárními přáteli, propadal alkoholovému opojení, tišil svou existenciální úzkost. Neboť pro toho, kdo desakralizuje svůj svět, se stává „chrámem“, v němž úlevně spočine, nikoli kostel jako středobod náboženského člověka, nýbrž hospoda, jako prostor zcela vymezený pro věci profánní oblasti. Ovšem tím, že z prostoru hospody činíme místo, kde tišíme svou bilanční úzkost (jakkoli je to spojeno s něčím tak pozemským jako pijáctví), jako bychom ho tím sakralizovali – významy posud přisuzované prostoru kostela jsou tak transponovány do prostoru hospody. Ano, i zde zůstává přítomna touha subjektu navázat kontakt s Bohem:

A co s nimi nadělal doslovný Bůh,
když všechna zhltal měsíčním naslouchátkem?

(Snad by jednou mohl
do našich úmrtních listů připsat:
A láska!)

Jiná báseň, kde se stýká prostředí hospody s otázkou směřovanou k transcendentnu, je báseň s názvem *Na libovolné téma* (12). Básník, „do dna láhve slepý“, jehož „hlava se s lahví na stůl zvrhla“, se přece jen na konci opět obrací s otázkou k Bohu: *A Bůh? / Klepe na rakev. / Nechce nazpátek dluh. / Musí jen smotat nit cév*. Zde ale tento obrat k Bohu vyznívá silně pesimisticky. Bůh nepřináší žádné rozehřešení, není zde naděje, je lhostejný k naší smrti.

O motivu hospody byla řeč již výše, v souvislosti s básní *Okolo Frýdku* (35):

Okolo Frýdku pusté poutní cesty, korouhve oblak
převlály. – Se mnou jen kukačka:
přidá mi ještě?

Když jsem šel kolem Frýdeckého náměstí,
potkal jsem dvě školačky. – Znáte tu báseň, jak matka Bernarda Žára
přes všecko milovala?
– Ne, ale paní učitelka
nám ve škole hrála Frýdeckou Pannu Marii.

Dal jsem jim pohlednici, aby viděly,
jak s nebes k Frýdku shlížejí
svatí hudby a poezie.

– Bože, odpusť mi všecko,
odpusť mi,
odpusť! štkal jsem pak
na mříži chrámu Frýdecké Panny
a slyšel jsem plakat i Petra
a bříkat k tomu Leoše.

*

Když jsem šel kolem domova důchodců,
potkal jsem starce o berlích.
Nic ode mě nechtěl a jeho syn jsem nebyl.
– Na shledanou v nebi! řekl jsem vroucně
a položil ruku na jeho temeno.
– Já půjdu do pekla, odpověděl.

Z pekla nevylezeš: tak jsem seděl v hospodě.
Štamprlemi kořalky, říkají čert,
hrál se mnou šachy o mé peníze
prý opilec-sirotek-invalida.
Dušoval se, že zítra zajde do kostela.
Číšník obcházel, klapaje kopýtky.

Bloudil jsem nocí okolo Frýdku,
se mnou procesí vsí.
Láskou, bédou, hrůzou
vili mou poutní píseň
beskydští psi.

Součástí této „pusté poutní cesty“ Frýdkem, plné „lásky, bědy a hrůzy“, je také pobyt v hospodě. Je tu doslovně tematizován protiklad hospody, která je „peklem“, tedy místem zatracení, a kostela (zde konkrétně jmenovaného „chrámu Frýdecké Panny“), jenž je místem posvátného a kde subjekt prosí Boha o odpuštění. Je tu až barokní kontrast mezi temnotou hříšného člověka a světlem mocného (a snad odpouštějícího) Boha.

Posuňme se dál, k básni *Génius noci* (26), citované již výše. V této básni se protikladnost profánního hospodského motivu a motivu transcendentna kombinuje s motivem noci. Noc je doba, kdy člověk více inklinuje k řešení metafyzických otázek stejně jako ke konzumaci alkoholu. Je to čas, kdy je ještě více sám a kdy má silnější sklony k bilancování. Noc dává větší průchod lidské osamělosti a pocitům tísně. Jsou-li s těmito pocity spojeny pesimistické vyhlídky na smrt, jež se neodvratně blíží, je záchranou nikoli kostel, jak by tomu

snad bylo u náboženského člověka, ale hospoda a alkohol, který tíseň na moment otupí. I tady je sice „vzpomenuto na Pána“ – ale spíše než do jeho rukou, jak to činí křesťan, se profánní člověk odevzává do rukou hospody a alkoholu.

Emblematická z hlediska tematizace hospodského prostředí je báseň *Hospodo!* (34):

Kostelní hrana a hřbitovní muzika:
stiskly mu hrud' – a nepovolí.
Hospodo, nalej! Zадupou stoly.
Hospodo, sladkou! Sirotek nařiká!
Ať je mu troch líp!

Sedne a neslyší z průjezdu: – Dala mi!
Neslyší: – Kurva, chceš do tlamy?!
Ani z kuchyně vtip.

Sladká se rozléhá jako zvon.
Hospodo hořkou! Synek má hoře.
Ať vytroubí celý bombardón!

Sedí a v záchodku chlap ženskou oře.
Sedí a k chlípnému klipu,
zpívá svůj falešný bas.
Dříve než noc stačí zatáhnout pípu,
zaškrť se mu hlas.

Tady se profánnost spojená s prostorem hospody projevuje naplno, a to zejména díky vulgárním lexikálním prostředkům. Hospoda je dokonce apostrofována a stává se živým organismem, uvnitř něhož se odbývá dosti ordinární kolorit s opileckými i sexuálními výjevy. Tento „chrám“ vskutku není místem, kde je možné se v čistotě vztáhnout k Bohu. Přesto sem opět doléhá zvuk odkazující k sakrálnu – tentokrát se to děje prostřednictvím „kostelní hrany a hřbitovní muziky“. Ovšem těžko tu dochází k souznění s Nejvyšším, ba právě naopak – kostelní hrana a hřbitovní hudba ohlašují tragickou chvíli něčí smrti – a tragickou proto, že jde zřejmě, jak vyznívá z kontextu básně, o smrt někoho blízkého, která je pak příčinou opilství. Ale možná neohlašují tyto zvuky smrt nikoho konkrétního, nýbrž prostě ustavičnou přítomnost smrti, jež působí existenciální tíseň. „Sirotku“, vrženému do osamělosti lidského bytí, nezbyvá pak, než své hoře zmírnit alkoholem.

Hospoda kladená vedle sakrálních budov a vůbec sakrální tematiky se objevuje též v námi už citované básni *Drhaná fulnecká antifona* (40). Tato báseň je bohatá na náboženskou tematiku: objevuje se tu postava Ježíše, Sv. Jana Sarkandra i jakéhosi „Jana Baroka“, který je personifikací odkazující k baroku, jež má dozajista spirituální konotace.

Jsou tu předměty a místa spojená s náboženskou rovinou života: klášter, krucifix, varhany, pasionál (sbírka životopisů světců a mučedníků), zvon. Je tu i slovo náležející do hudební terminologie spjaté se sakrální oblastí – graduál, tedy soubor mešních zpěvů. I samotný název básně a její forma komponovaná po způsobu antifony odkazují k náboženské rovině života, neboť antifona (jak už jsme se zmínili jinde) je bohoslužebným zpěvem (zpívaným střídavě dvěma skupinami hlasů). Tematický kontrapunt tvoří paralelu ke kompozičnímu – vedle vyjmenovaných atributů sakrálna zde v opozici stojí profánní prostor hospody (druhá sloka). Sem se přesouvá bytí subjektu, tady tráví své chvíle a odtud doufá spojit se se sakrálním rozměrem bytí vyjádřením touhy slyšet odsud „graduál, jak mohutní dubům v pni“. Mešní zpěvy které chce zaslechnout, nejen že nejsou umístěny do prostoru kostela, nýbrž do přírody, ale ani vlastně nejde o skutečné mešní zpěvy v konvenčním slova smyslu – je to jakási „hudba sfér“, jejímž původcem je příroda, jako hmotná manifestace božského v našem světě. Tak se tu propojuje materie přírody se spirituálním aspektem, který ji přesahuje.

S prostorem hospody je samozřejmě těsně spjat motiv **alkoholu**. Ve sbírce *Bubnování na sudy* je dosti básní, v nichž se tento motiv dostává do pořadí. Koneckonců, i sudy v samotném názvu sbírky odkazují k alkoholu. Jak jsme již uvedli, slova pro název sbírky byla vzata z básně *Zářijovné antifony* (54), kde se objevují dvě dvojverší obsahující zmíněný motiv: *Vilné víno vlhčí tvoji (rozuměj zárijovou) zemi, / bubnuje ti na sudy* je prvním z nich. Druhým pak je dvojverší v jiné sloce, které zní: *Září, pij své světlo rovnou z flašky, / ať se ti údy rozbrní!*

Slíva neobvykle propojuje motiv alkoholu s různými obdobími roku i v jiné básni – jde o báseň *Místo třetí sloky* (47), kde je toto dvojverší: *Brzo mi pálenku tohoto léta / rozředí čirější září!* Touto působivou metaforou naopak přisuzuje měsíci září jistou úlevnost, zatímco léto, přirovnávané k pálence, je spojeno s významy tíhy, opilství, přílišné hutnosti.

5.1.3 Zářijové zpěvy

Výše jsme popsali, jak v básni *Zářijové antifony* (54) dochází k prorůstání sakrální roviny bytí s tou profánní. K transcendentnu opět odkazuje mj. forma antifony, tak jak tomu bylo u básně *Drhaná fulnecká antifona* (40). Ale komu je zpíván tento bohoslužebný zpěv? Adresátem je začátek podzimu, měsíc **září**. Je to doba do značné míry pro Slívu symbolická a objevuje se i v jiných jeho básních. Jaký je tedy tento měsíc? V jeho počátcích ještě doznívá léto, na jeho konci – bodem pozimní rovnodennosti – začíná podzim. Je to tedy doba

jakéhosi přelomu, který v kontextu Slívovy poezie má existenciální rozměr. Po uplynulých měsících zrání nadchází doba zúčtování, bilancování, jež má v případě Slívy vždy příznaky určité krize: „*Bubnování na sudy* není ‚ódou‘ na pijáctví. Jde o bubnování poplašné, jehož motivem je bilanční úzkost. ... Víno je sakrální nápoj. Tam, kde přestává fungovat náboženské opojení, přichází profánní pijáctví muže. Profánní pijáctví nikdy není tak úplně a zcela profánní: umožňuje zbavit se existence, alespoň dočasně, v krátkém záblesku, pro tuto chvíli...“³²

V souvislosti se zářím musíme znovu upozornit na významnou báseň *Svatováclavský chorál I (37)*:

Září, uhryzáš z jilmů,
až odkryjí dávnější kraj:
do něho shodíš svou třpytivou přilbu
jak po bitvě opilý král,

do něho vhrkneš rudými šípky,
očima, které obrvil bez,
do kraje jazyků, rozpuklých v listí
zpěvem, jenž metá k nebesům lesk.

Svaté září! Žeň mě k břitu
mého bratra podzimu:
ať už je svit na jazyku
bez pozemských odstínů!

Tady vidíme, jak oslovení sakrálna splývá s oslovením přírody. Byla-li antifona vícehlasým zpěvem, je chorál liturgickým jednohlasem, který je tradičně slavnostním zpěvem vážného, zejména náboženského obsahu. Je více než vhodné uvést v souvislosti s touto básní báseň od Karla Tomana *Září* ze sbírky *Měsíce*³³:

Můj bratr dooral a vypřáh koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívý
položil tise, pohladil mu šíji
a zaposlouchal se, co mluví kraj.

Zní zvony z dálky tichým svatvečerem;
modlitba vesnic stoupá chladným šerem.
Duch země zpívá: úzkost, víra, bolest

³² Exner, M. (2002), s. 106.

³³ Toman, K. (2004), s. 62.

v jediný chorál slily se a letí
k věčnému nebi.

Svatý Václave,
nedej zahynouti
nám ni budoucím.

Paralelnost těchto dvou citovaných básní je nasnadě. Poukazuje také k inspiračním zdrojům Víta Slívy ze strany starších českých básníků i k faktu, že Slíva s touto historickou linií české poezie polemizuje, vyhraňuje se vůči ní svým osobitým ztvárněním dané tematiky. V obou básních je sakrální téma a odkaz k liturgické hudební formě chorálu spojen s českou svatováclavskou tradicí. Jak vidíme, ze Svatováclavského chorálu – této velmi staré české liturgické písně, která je patetickou modlitbou k patronu České země –, těží přes propast staletí básníci nedávné minulosti i autoři zcela současní. Jestliže ovšem srovnáme obě básně, můžeme vidět, že každá z nich (a našly by se v české poezii jistě i jiné příklady svatováclavské inspirace) zpracovává toto téma jiným způsobem. Karel Toman oslovuje přímo svatého Václava, zatímco Vít Slíva mluví k září, jemuž propůjčuje rysy svatosti. Z modlitby ke konkrétnímu světci české historie se tak stává modlitba k roční době, jež svým posvěcením nahrazuje, zastupuje svatého Václava. Toman zachovává svatováclavskou modlitbu v kolektivní rovině – v závěrečném zvolání poslední sloky, jež je v podstatě doslovnou citací původního chorálu, prosí za celý národ. Slíva naproti tomu tuto původně kolektivní modlitbu individualizuje, vtiskuje jí osobní, intimní rozměr. V obou básních se objevuje motiv rodného kraje. U Tomana je to ale „duch země“, zatímco u Slívy dostává podzimní kraj svým zobrazením přírodních entit mnohem konkrétnější, fyzičtější povahu. Pro Tomana je prostředníkem mezi modlícím se a Bohem svatý Václav; u Slívy vede cesta k Bohu skrze oslovení přírody v určitém čase roku. Tato příroda v očích subjektu je prodloužením Boha, průlomem, cestou k němu. A u Slívy se mimo řečené nabízí dokonce ještě i snížení osoby svatého Václava, vnímáme-li metaforu září v posledním verši první sloky („jako po bitvě opilý král“) jako narážku na tohoto nejvýznamnějšího českého světce. Tato úvaha nás znovu navrácí k fenoménu desakralizace ve Slívově poezii a také k motivu opilosti a alkoholu, který je u Slívy velice častý.

5.2 Sebeoslovení básnického subjektu

Sebeoslovení básnického subjektu, uskutečňované obvykle užitím druhé osoby slovesné, je pro lyriku příznakovější než užití osoby první. Je způsobem, jak tento subjekt vede dialog se sebou samým. Dochází zde k rozštěpení na roli mluvčího a osloveného, přičemž obě tyto role patří básnickému subjektu. Oproti expresivní funkci, spjaté s užitím osoby první, je u druhé osoby zdůrazněna funkce poznávací, referenční – místo sebevýrazu nastupuje sebevidění a sebehodnocení, které umožňuje ustavená distance subjektu od sebe samého. Sebeoslovení v poezii se opírá o mimoliterární komunikační situaci, kterou je, jak uvádí Jan Mukařovský, samomluva.³⁴ Jde o sebereflexi artikulovanou prostředky jazyka. Podstata sebeoslovení spočívá v tom, že se na čas vyčlení v subjektu určitá struktura, která z nadhledu pozoruje a hodnotí sebe sama a o zjištěních tohoto svého pozorování se sebou komunikuje. Sebeoslovení, rozdělující subjekt na složku reflektující a prožívající, je příznačné pro moderní poezii – za všechny jmenujme např. poezii Františka Halase, již v tomto smyslu analyzoval Miroslav Červenka a z jehož analýzy také čerpáme při předběžné charakteristice sebeoslovení zde. Motivací sebeoslovení je podle Červenky „vášeň uvidění a pojmenování ukrytých koutů duševní krajiny, rozhodné gesto strhování roušek a obnažování pravdy o nitru.“³⁵ Mezi aspekty sebeoslovení patří tedy sebeodhalení a sebeusvědčení, souhrnná bilance.

Sebeoslovení je spjato s výzamovým prvkem samoty, protože jen v samotě je člověk introspektivně zaujat sebou samým jako cizí, zkoumanou skutečností. Zdvojení subjektu je vždy znakem samoty. Působí tu však i protikladná tendence, již je touha mluvčího prolomit své osamocení právě užitím druhé slovesné osoby a oslovováním zdánlivě cizích entit, jež obojí je projekcí potřeby partnera v dialogu.

Sebeoslovení má různé podoby, může se stávat nástrojem vyjadřujícím morální úsilí, sebevýzvou, apelem. Může být skryto i v užití jiných slovesných osob, než je druhá osoba singuláru – např. lze užit i plurál, a tehdy získává sebeoslovení intersubjektivní dosah.

Důležité je uvědomit si také kompoziční funkci tohoto postupu, neboť sebeoslovení se může stát faktem kompozičního členění, jestliže se v básni střídá s jinými slovesnými

³⁴ Mukařovský, J. (1941), s. 141.

³⁵ Červenka, M. (1991), s. 94.

osobami (obvykle jde o osobu první). „Sebeoslovení konkuruje s přímou konfesí v první osobě.“³⁶ Často se také může prolínat s apostrofou přírodních bytostí.

Sebeoslovení jednoznačně souvisí s obratem k niterné dramatickosti subjektu, je výrazem jeho niterné dialektiky: „Subjekt lyrického díla není pouhou obětí své jednostrannosti, nucenou jediným úhlem vidění znásilňovat skutečnost.“³⁷ Sebeoslovení mu umožňuje vyjádřit postoje k světu a k sobě samému v jejich vnitřní konfliktnosti a mnohostrannosti.

Sebeoslovení básnického subjektu prostřednictvím užití druhé slovesné osoby se ve sbírce *Bubnování na sudy* výrazně uplatňuje. Dokladem je více básní: *Na libovolné téma* (12), *Hromnice* (20), *Sylvester* (23), *Génius noci* (26), *Hukvaldy* (27), *Svatováclavský chorál II i III* (38, 39), *Drhaná fulnecká antifona* (40) či báseň *Fí, chí, psí – ó mega* (55). Je tedy zřejmé, jak silně se u Slívy projevuje dramatický prvek, neboť dialogizace, kterou metoda sebeoslovení vnáší do poezie, problematizuje lyrický princip.

V básni *Na libovolné téma* (12), koláži zobrazující hospodské výjevy téměř jako snové opilecké vidiny, jsou tyto pro nás významné verše: *Srdce. – V hrudi jak řepa dřepí, a Řepa. – Okopou, ořežou, pojedí tě.*, který je paralelou k prvnímu. Na tento druhý verš navazuje verš *Zem, tvoje macecha, prázdnou hubou se zachechtá.* Skrze metaforu, uvozující významové vztahy mezi srdcem a řepou, se tu realizuje oslovení přirovnávaného (srdce) oslovením přirovnávajícího (řepa). A řepa-srdce, jež bude „okopáno, ořezáno a pojedeno“ je synekdochou člověka, stráveného smrtí.

Básni *Hromnice* (20) dáváme prostor až v další části, kde sebeoslovení rozebíráme v souvislosti s fenoménem času ve sbírce a s ním spojenou vzpomínkou.

V básni *Sylvester* (23) nás jedno dvojverší upomíná na apelativní podobu sebeoslovení: *Měl bys ted' vynést tvář do polí / a nechat ji roztrhat větrem.* Užitý kondicionál vyjádřuje sebevýzvu k činu adekvátnímu jedinečnosti posledního dne v roce.

V básni *Génius noci* (26), výše citované, se uplatňuje kompoziční úloha sebeoslovení v básni, a to tak, že se zde střídá první slovesná osoba s osobou druhou. První tři sloky básně jsou psány v první osobě, která zprostředkovává proud prožitků spojených s časoprostorem městské noci. Na konci třetí sloky se náhle vyděluje a osamostatňuje z tohoto toku myšlenka, jež jako nezávislý partner v dialogu hrozí subjektu: *„Truhlář možná měří poslední tvou hodinku / a seřizuje motorovou pilu.“* Promlouvající myšlenka získává samostatnou

³⁶ Červenka, M. (1991), s. 101.

³⁷ Tamtéž, s. 107.

substanciální existenci. Na tento její hlas, který je ale stále hlasem subjektu, upozorňují také uvozovky, jimiž je věta opatřena a které nám ještě jasněji dovolují uvědomit si rozdvojenost subjektu vedoucího se sebou dialog. Rozdvojení je dovršeno závěrečným dovětkem čtvrté sloky, psaným ve druhé osobě (*Radši se vrať a poseď až do rána*) a také užitím grafického znaku, který rozděluje báseň viditelně na dvě části. První část tvoří první tři sloky; kontrapunktickou odpovědí je jim závěrečná čtvrtá sloka tvořící druhou část básně.

Nyní citujme úryvky z básně *Hukvaldy* (27):

Je-li tu fara, zaklepej,
snad nepraskne umíráček.

Beztak bys jinde převrhl stůl
a ťal blázna v líc!

Jinak už nic, leda nejvyšší les,
v němž bývá za noci světlo:
tam si tě nejspíše najde tvůj blesk.

Tam čekej konečnou harmonii,
tam volej svého Eliáše!
Věř, že dobro se nepromítá,
při fortissimu Otčenáše.

Tady nadřazený subjekt-mluvčí dává tápajícímu subjektu-oslovovanému jednoznačnou, nemilosrdnou odpověď na otázku, kde jediné lze nalézt jistotu, „konečnou harmonii“. A toto místo „nejvyššího lesa“ ovšem není v našem světě, ale mimo něj – za ním a nad ním. Nebo lépe – až po něm. Teprve až odezní kakofonie našeho života zde, až po smrti, která je bránou k transcendentnu, můžeme uslyšet hledanou harmonii a splynout s ní v jedno.

Z trojice *Svatováclavských chorálů* ve sbírce *Bubnování na sudy* nás co do sebeoslovení zajímá druhý a třetí. Ve druhém (38) je tento závěrečný imperativ:

Ve svátek zlatistých strápců a třásní:
tak jako na věž zvon
zdvihni dech k této písni.

Kyrie eleison!

Tady stojí subjekt označený druhou osobou na pomezí obecného subjektu. Od individua se výzva k modlitbě přesouvá k širšímu společenství lidí – oslovení jsme my všichni a tak dochází k identifikaci básnického subjektu s lidským kolektivem.

A na závěr ještě *Svatováclavský chorál III (39)*, v němž subjekt-mluvčí nahlíží sebe sama i svůj rod jako řetězec, jehož články jsou propojeny a pevně spjaty v jeden celek:

Vítr přehlušil už všecko –: jenom
komín z něho chytá noční zprávy.
Sedíš u kamen, máš mysl otevřenou,
i popelník, i jeho svatozáři.

Chtěl bys slyšet, jak se troubí
při útoku na věčnost
a zda tě ten hluk nezahubí.
Vkleče prohrabuješ rošt.

Přehlušené jsou i všechny odpovědi,
z kamen znějí jenom intonace:
zpěv a nářek plemene tvých dětí.
Vítr ti je nepřestává vracet.

5.2.1 Apostrofa přírodních entit jako způsob sebeoslovení

Slíva uskutečňuje sebeoslovení také prostřednictvím apostrofy přírodních entit. Mezi přírodninami, skrze něž oslovuje básnický subjekt sám sebe, zaujímají ve sbírce *Bubnování na sudy* významné místo **stromy**. Motiv oslovení stromu se kromě oslovení vánočního stromu, rozebíraného již výše v jiném kontextu, objevuje ve sbírce *Bubnování na sudy* ještě několikrát, a to v básních *Jilme!* (17), *Platany* (18) nebo *Noční procházka* (25).

V básni *Jilme!* (17) je dialogizace naznačena i grafickým odlišením písma v jednotlivých strofách. Homonymie prvních veršů každé ze tří slok básně je jen zvuková – ze sémantického hlediska patří oslovení „krabatá kůže“ pokaždé někomu jinému – jednou stromu, jednou básnickému subjektu – a je nesnadné odlišit, kdy mluví kdo ke komu. Dochází tu ke splývání subjektu s přírodní entitou, a současně ke složitému rozštěpení na dva hlasy, na mluvčího a oslovovaného, které vposledku oba patří témuž – lyrickému subjektu. Jako by tento subjekt skrze strom oslovoval vlastní duši, od níž na okamžik získává distanci, a prostředky jazyka artikuloval reflexi o sobě samém, formuloval dilema, v němž se nalézá. Vnitřní situací subjektu je samota, ba přímo osamělost. Odloučen od světa i od sebe touží po spojení s obojím, ale toto spojení nelze uskutečnit, samota přetrvává: *Rád bych tě obejmul, nemůžu úže. / Vydrž i rány po listech. Sám!*. Osamělost stromu je paralelou odloučenosti subjektu, touha po jednotě zůstává tragicky nenaplněna.

V *Noční procházce* (25) je oslovovaným stromem tsuga. Apostrofa tohoto stromu je obestřena temnou, vyhrocenou náladou. Zde nechce subjekt navazovat kontakt, naopak běsovitě vystupuje proti, a tak se oslovení tsugy stává výrazem nesmiřitelného vnitřního konfliktu.

Platany (18) představují jiný typ. Nejsou to tyto stromy, kdo je oslovován, báseň je psána v první osobě plurálu. Jsou to platany, kdo mluví, kdo vyjadřuje svou konfesi. Ale tušíme, že těmito stromy mluví subjekt, a to nejen za sebe, ale i za nás ostatní. Dochází zde k identifikaci promlouvajících stromů s lidskými bytostmi, jež kladou otázky:

Jakou podobou jednou vyvstanem:
jak blízkou, a taky čemu?
Komu se oloupem, příbuzní s platanem,
z šedivé kůry vjemů?

Popel a piliny: zda v sobě udrží
teplo našeho nitra?

Těmito otázkami je báseň dialogizována, ovšem oslovovaný adresát zůstává neznámý a my se o něm můžeme jen domýšlet.

Kromě stromů je také – dosti netradičně – oslovován **hmyz**. Je tomu tak v básních *Můro!* a *Krevnaté hmyzy, hlodavé havěť!*. Nejprve se zaměříme na báseň *Můro!* (52):

Frkneš, hned zhasnu svíčku,
abys neshořela.
Jako bys chtěla být předsmrtně celá,
čekáš teď na mém víčku.

Nehneš se, i kdybych otevřel oko.
Sedíš jak na vejci duše,
ke zvukům mého života hluše.
Tvor zplozený nadivoko.

Otevřu okno: jako když zařvu:
Tam je tvé světlo, tam je tvůj žár!
Ani se nehneš, jsme přece pár.
Pak už to okno zavřu.

A zapálím svíčku. A ty hned do ohně
a z ohně hned do mě.
Křičím, cos mi tím úderem vyčetla:
„Ty si tu sedíš, a já musím do pekla!“

Můra je tvor, který má ve Slívově sbírce důležité postavení. Objevuje se totiž i v motto uvozujícím celou sbírku:

*Můra, když vidí světlo,
letí a uhoří v něm.
Člověk na to zděšeně hledí*

*a nadále doufá, že miluje.*³⁸

Jako v tomto motto, tak i v básni *Můro!* je tento poněkud temný živočich paralelou lidské duše. Jako by člověk pozoroval svůj vlastní úděl, když „zděšeně hledí“ na její počínání. Tak jako jí, hrozí i člověku, že bude pohlcen a spálen plamenem, kterým je neodvratně přitahován. V případě člověka je tímto zhoubným a osudovým ohněm všestravující čas a smrt. Před těmito mocnostmi je pak jedinou spásou, v níž lze doufat, láska – láska v univerzálním smyslu, láska k tomuto světu – neboť je nutno tento zbrocený svět milovat, nechceme-li shořet v ohni sebezničení. V básni *Můro!* srůstá tento živočich k nerozeznání se subjektem. Nejsme si jisti, komu patří závěrečný výkřik, kdo musí do pekla – zda je to člověk, anebo můra. Osud obou vyhlíží nakonec stejně tragicky.

V básni *Krevnaté hmyzy, hlodavé havěť!* (50) se subjekt vymezuje ke světu dosti nepřátelsky a zoufale zároveň: *Jsem proti vám tak sám, tak jeden!*. Prostřednictvím „živočišné“ terminologie je sugerován obraz hnusného, agresivního, vysávajícího hmyzu, proti němuž se zdá subjekt být beznadějně slabý. O to víc, že proti němu je i „nenávist psů“, a dokonce i „láska žen“. Přesto obě nepřátelské strany obývají tutéž tmu, jak je řečeno v básni, což nás přesvědčuje, že subjekt vposledku opět hovoří jen sám k sobě, že oslovuje skrze metaforu hmyzu své vlastní vnitřní demony, jimž nemá sílu se bránit, a nic mu nepomáhá bojovné zvolání:

Tak pojd'te, vy všechny krevnaté hmyzy,
pojd'te, vy hlodavé havěť!
Jako já vám, tak vy jste mně cizí.
Nebudem spolu na světě! Ale –

Vidět vás zblízka, i když tak malé,
zuby a sosáky,
očima chutnat sliny... a taky

³⁸ Zachováváme grafickou podobu originálu, v němž je motto psáno kurzívou.

výměšky... Ale –

Troufale vy, já se strachem obývámě tmou:
škrabete a šustíte, já ani nemuknu.
Množíte se snad i v bestiáři,
v tvářičce zadeček, řítí v tváři. A stále –

Jsem proti vám tak sám, tak jeden!
A s vámi i nenávisť psů, láska žen!
Chtěl bych se celý napustit jedem,
skoro jak v truhle natažen.

— — — — — !
Srdce mám menší než vy a je slabé.
— — — — — !
– Už to zas odkudsi šustí a škrabe.

5.3 Čas

Vědomí času prostupuje neustále Slívovou poezií. Pomíjivost stojí proti věčnosti, přítomnost proti minulosti a budoucnosti. Čas je spojen s protikladnou dvojicí, kterou představuje opozice existence a bytí.³⁹ Existence je vrženost do životní situace, vklíněnost do psychologického času, vědomí minulosti, kterou jsme ztratili, a budoucnosti, v níž budeme ztraceni, přinášející nutně zoufalství a pocit zmaru. Bytí je naproti tomu vědomí přítomného okamžiku, který je jedinou skutečností, věčným „ted“, v němž je zrušena minulost i budoucnost, a tedy existenciální úzkost. Přirozeným stavem bytí v přítomnosti je pozornost k realitě, jako by byla viděna poprvé, bez břemene časovosti. V tom je síla Slívovy lyriky a lyriky vůbec – její čisté zření otevírá a znásobuje skutečnost, „...dává zaznít hudbě naší dužiny, odhazujíc šupinatou kůru. Je projekční plochou bytí, zbaveného pro tuto chvíli existence.“⁴⁰ To, co lyrický subjekt strhává zpět, co ho vytrhává z rajské zahrady bytí, kde promlouvá smyslovost věcí zbavená tíhy pojmů, je znovu se vynořující vědomí času. Mostem, jenž překlenuje zmar způsobený tímto vědomím, je pak u Slívy vzpomínka na dětství a v jiném smyslu také modlitba.

³⁹ Exner, M. (2002), s. 106.

⁴⁰ Exner, M. (2002), s. 106.

5.3.1 Vzpomínka na dětství

Dimenze vzpomínky nás vrací opět k tomu, co bylo rozebíráno na začátku naší práce – ke stylové profilaci Slívovy poezie s poukazem na její zjevnou lyričnost. Podle Staigra je vzpomínka charakteristická právě pro lyrický styl. Ve vzpomínce nezaujímáme stanovisko, nezpředměťujeme zobrazovanou skutečnost, neustavujeme odstup mezi subjektem a objektem. Ve vzpomínce lyrický subjekt splývá se zobrazovaným proudem žití. Není tu distance, ale prostupování, naladění – a veškeré jsoucno je v naladění nikoli předmětem, nýbrž stavem. „Svět vchází do subjektu a je jím pronikán.“⁴¹ Toto naladění ruší také časovost; minulost ve vzpomínce je stejně práva skutečnosti jako přítomnost. Oživený obraz vzpomínky nás na moment vytrhuje z plynutí času. U Slívy je tomu tak v několika básních, ale nikdy to není tak jednoduché. Podívejme se na báseň *Hromnice* (20):

Sníh růžový, žhavý,
venkovní kopie niterné pleti,
rozvrzal skřivana uprostřed hlavy.
Zase už je ti

pět.
Chceš do ledu okna vydýchat krajinu
a vykroužit pár tichých vět
z komínů.

Chceš přivést medvěda štěstí
až do kuchyně.
V srdci ti klepou předjarní zvěsti
jako v rýně.

Jsi jako únor, co naveze
do dvora metráky sněhu,
a slunko, kohout na vrzavé protéze,
krvavým peřím, v křiku a běhu,

maluje po plotě samiččí útrobu.
Nevíš, že na lásku je tě ještě moc,
ani, že je tě ještě málo do hrobu.
Nevíš, a zvonem tě zaklápí noc.

⁴¹ Staiger, E. (1969), s. 48.

Lyrické naladění vzpomínky na dětství je tu narušováno užitím slovesa ve druhé osobě. Dochází zde tak opět k problematizaci lyrického principu prostřednictvím sebeoslovení lyrického subjektu. I sebeoslovení je formou dialogu, a tak je vnášen do této perfektně kompozičně propracované básně dramatický princip. Ocitáme se sice na moment zpět v okamžiku dětství, které je momentem čistého bytí, ale toto dětství nám už nepatří, obracímě se k němu marně. Druhá osoba je nástrojem zpředmětnění subjektu, vytváří distanci mezi subjektem-mluvčím a subjektem-osloveným. Místo čistě lyrické expresivní funkce „sebevýrazu“, která je obsažena v první osobě, zde nastupuje referenční funkce „sebepoznání“, „sebenahlížení“, spojená s druhou osobou. V tomto sebenahlédnutí ostře zazní tragičnost poznání, že to, co bylo, už nikdy nebude naše.

Vzpomínka na dětství je tu ještě jednou, v již citované básni *Únor na školním dvoře* (50) (všimněme si, že v obou básních je vzpomínka spojena s únorem):

To jsme byli ještě děcka:
já i ty!
Přišla zima, z Kanady či Švédska
a hokejky už byly pukem nabity.

Mrazy vřely,
tavily nás ve sklo,
propálily hlavu, div jsme nepomřeli.
Buly! – Slunko třesklo.

*A vhažování večera je
zatápění pukobriketami
a objímání kamen mokrou bundou
ze sněžného chlapeckého stesku po mučivém muži –⁴²*

*

Kéž by zase byla krutá zima
a neptala se, co jsi zač!
Ve vzpomínkách tiše hřímá
tamten smích a tamten pláč.

(Podotýkáme, že druhý verš není případem sebeoslovení – „ty“ patří Oldřichu Štverkovi, učiteli „češtiny, tělocviku, zpěvu a dílenských prací“, jemuž je báseň dedikována.) Lyrické naladění, vyvazující nás na okamžik z plynutí času, je opět narušeno – tentokrát to činí závěrečná strofa, která je kodou básně. Je od básně oddělena grafickým znakem, ale

⁴² Zachováváme kurzívu, kterou je tato sloka psána v originále.

hlavně přechodem vzpomínky do polohy modlitby, jež vyjadřuje palčivou touhu po návratu toho, co minulo. Explicitním vyjádřením vědomí, že jde jen o vzpomínku, jsme krutě vytrženi z iluze její reálnosti a opět vystaveni surovosti plynoucího času. „Tam, kde východ slunce nebyl ničím jiným než třesknutím kosmického buly, byl smysl bytí na bíle dne...; existence a bytí se (ještě) nerozklesly.“⁴³ – K tragickému rozklesnutí dochází v závěru básně.

5.3.2 „Vzpomínka, která se stává modlitbou“

Název této části, v níž chceme o sbírce *Bubnování na sudy* nechat promluvit jiné, nepoměrně povolanější, je názvem recenze Jiřího Trávnička na jmenovanou sbírku. V recenzi se mimo jiné praví: „Hledali-li bychom nejnaternější zdroje, o jejichž soulad básník ve své sbírce usiluje, pak by jimi zřejmě byly vzpomínka a modlitba. Vzpomínka představuje u Slívy citovou revizi všeho toho, co už není; je to minulost, která už nebude nikdy ‚naše‘. A modlitbou u Slívy přeskakujeme kruh naší přítomnosti – ven i vzhůru. ... V asi nejsilnější básni sbírky ‚Pater noster‘ se vzpomínka na otce odvíjí v intonaci křesťanského Otčenáše. Jako by se říkalo: nemáme, než své ‚ted‘, ale přítomný hlas je prázdný, nemá-li své ‚co‘ a ‚ty‘; to první se nachází v času minulém, druhé patří Tomu, jenž je pánem všeho, co bude. – Pramen Slívovy básnické řeky počíná ve vzpomínce a ústím stejné řeky je Bůh.“⁴⁴

A ještě jinde Trávniček o sbírce píše: „Pod vzpomínkou lze najít prosbu a pod prosbou ještě modlitbu. Ve vzpomínce je to ‚má‘ lítost nad časem, který nenávratně zmizel; v prosbě je to lítost vůči všem ‚vám‘, jimž jsem ublížil, a možná také lítost, že už mi nebude dopřáno, abych to ještě odčinil; a v modlitbě lítost jakožto touha být slyšen, touha po ‚Ty‘. Ve vrstvách Slívovy poezie máme co činit s trojím zastavením lítosti na naší cestě od ‚já‘ k ‚Ty‘. Jde o lítost elegickou, lítost kajícnou a lítost poslední touhy, tedy lítost eschatologickou. K čemu jsou elegické stesky a kajícné prosby, pokud je nemám Komu adresovat? Nevěřme proto existencialistům (zejména ne těm sartrovským): poslední otázka nesměruje k povaze našeho bytí coby svobody, do níž jsme vrženi; poslední otázka je modlitba. Poslední otázkou se neptáme; poslední otázkou se dáváme – na kolenou: Bože, ó Bože, ó Bože-e-e! / Dej ulehnout v listí s podzime-em. / O šutr nabrus své milostné nože / a vem si nás k sobě, ve-e-e-em!“⁴⁵

⁴³ Exner, M. (2002), s. 106.

⁴⁴ Trávniček, J. (2003), s. 14.

⁴⁵ Trávniček, J. (2006), s. 228.

5.4 Prostor

Prostor tvoří vedle času druhé břevno kříže, mezi jehož póly je Slíva rozepjat. Středobodem jeho prostoru je (kromě zmiňované hospody) domovská **krajina** dětství, rodné Opavsko. Drsnost tohoto kraje se provždy otiskla do Slívova vnitřního ustrojení. S připoutáním k rodnému kraji souvisí těsné sepětí s rodem, pokolením předků i potomků. „Tvář rodného kraje je vypálena až příliš hluboko v autorově paměti.“⁴⁶ Obrazy krajiny prostupují mnoha básněmi Slívovy sbírky, v jejích kulisách se odehrávají niterná dramata básnického subjektu. Podobu této krajiny opět utvářejí různé prvky, jež se často dramaticky střetávají. „Podkresba je venkovská, trošku pohanská, byť jejími duchovními dominantami jsou kostely (nejednou poutní) a sochy ‚svatého Jana Baroka‘.“⁴⁷ Spájí se zde tedy pohanský prvek s křesťanským. S tím souvisí i tendence k archaizaci: „Scénérie krajiny se v proudu času mění, ale krajina Slívova je fixována – a trochu také idealizována – dětským pohledem (pamětí), který ji na jednu stranu archaizuje, snad pod vlivem krajiny lidové poezie 17.–19. století, na stranu druhou aktualizuje osobním prožitkem, který idealizaci hrubě otesává.“⁴⁸ Idylizující zobrazení kraje, v němž se zastavuje čas, je narušováno jeho odidealizováním. Tato protichůdnost nachází paralelu v dimenzi času, jenž je rovněž nahlížen dvojitým způsobem: na jedné straně je to čas přírody ve své cykličnosti jaksi návratný, uklidňující; na straně druhé znepokojující čas lidského života, čas míjející a prchavý.⁴⁹ Archaizovaný časoprostor naráží na ustavičné uvědomování si, že existuje už jen ve vzpomínce: „Vít Slíva je básníkem toho, co odchází. Číst ho znamená slyšet ozvěnu zmizelého, zachytit poslední stíny toho, o čem snad už ani nevíme, že bylo navždy ztraceno.“⁵⁰ Pevný základ, který dává Slívovi tradiční připoutanost k domovu a rodu, je otřásán znepokojivými nárazy existenciální krize subjektu. Výrazem této vnitřní rozpolcenosti je také rozryvnost krajin ve sbírce: „Jsou plny vnitřních dramát a svárů: fičí to v nich, na obloze se prohánějí zlověstné mraky, kůň se prodírá závějemi, ‚mrakem si slunko utřelo hubu‘...“⁵¹ V souladu s řečenou dramatičností Slívovy krajiny silně dominuje ve sbírce *Bubnování na sudy* především její podzimní a zimní tvář. Tyto roční doby vtiskují krajině atmosféru, která koresponduje s naladěním básnického subjektu. Podzim a zima obnažují kostru krajiny, nechávají vystoupit

⁴⁶ Chocholatý, M. (2003), s. 15.

⁴⁷ Odehnal, P. (2003), s. 2.

⁴⁸ Tamtéž, s. 2.

⁴⁹ Tamtéž, s. 2.

⁵⁰ Švec, Š. (2002), s. 2.

⁵¹ Trávníček, J. (2003), s. 13.

rysy smutku, tísně, osamělosti, ale vybízejí i ke ztišení a kontemplaci. Tak jako zvažní v těchto obdobích krajina, zvažní i lidské nitro. V podzimně-zimní krajině Víta Slívy zaznívá beznaděj, úzkost. Na dně této beznaděje je ale skryta touha po naději, vyjadřovaná ve sbírce tak často v podobě úzkostné modlitby. Jakkoli je Slívovo zobrazení krajiny konkrétní a „fyzické“, vždy je tato krajina něčím víc: krajinný obraz je přesahován vertikálou⁵², prostřednictvím krajiny se subjekt vztahuje k transcendentnu. Nervní, vnitřně dramatická a svárlivá podoba Slívovy krajiny hledá svůj soulad: „Někde jakoby existuje průsečík toho všeho, co je v této chvíli protikladné a svárlivé. Neklid romantického poutníka, jehož rozryvná krajina vnitřně zraňuje a dráždí, se přece jednou musí proměnit ve zpěv a klid. ... Je-li Slívova krajina rozryvná obrazně, pak způsob, který ji má přivést v celek a soulad, má u Slívy podobu tvaru: rýmů, vykroužené strofy, souladné kompozice... Řečeno jinak: obraz dává Slívovým krajinám jejich vnitřně rozeklaný prostor, tvar je touží přivést v řád.“⁵³ Vracíme se tak k tvrzení na počátku této práce, že hybnou silou Slívovy poezie je střet protichůdných sil, jehož motivací je ale úsilí o řád. Tento postup se projevuje na všech rovinách sbírky.

6 Vít Slíva v kontextu české poezie

Již v předchozích částech naší práce jsme v rámci různých dílčích vrstev Slívovy poezie upozornili na jiné, starší české básníky, jejichž poetika nějak mohla ovlivnit tvorbu Víta Slívy. Jmenovali jsme Karla Tomana v souvislosti s tématem svatováclavského chorálu. Dále je třeba upozornit na Františka Halase ve spojení se zvukovým plánem. V zacházení se zvukovou vrstvou lze u Halase a Slívy vysledovat podobnost v tom smyslu, že oba bravurně budují napětí mezi eufonií a kakofonií a dosahují tak značné estetické působnosti zvukové vstvy, která je paralelou dramatických kontrastů na rovině motivicko-tematické. Kromě toho oba osobitě využívají ve své poezii formu travestované modlitby. Slívovo oslovování sakrálna upomíná ještě na jednoho staršího autora – je jím významný katolický básník Jan Zahradníček. Jestliže ale Zahradníček vybízí k odpoutání a zřeknutí se, u Slívy není tato výzva realizovatelná – brání mu v tom vědomí tělesnosti, které sráží jakékoli úsilí o spirituální exaltaci. V souvislosti se Slívovou krajinou je možno vysledovat více vlivů: jako by se v jeho

⁵² Chrobák, J. (2003), s. 2.

⁵³ Trávníček, J. (2003), s. 14.

sceneriích „prostoupilo to nejsilnější z krajin Bezručových, Tomanových, Reynkových a Skácelových.“⁵⁴ S Bezručem je Slíva spjat prostřednictvím rodného Opavska a „například v básni *Suchdol* je bezručovská intonace více než zřetelná...“⁵⁵.

A pak je tu Vladimír Holan, Slívův velký vzor, který měl na utváření jeho poetiky výrazný vliv. Tento vliv je zjevný hlavně ve starších Slívových sbírkách, nicméně neztrácí se ani ve sbírce *Bubnování na sudy*: „...pořád přetrvává poloha reflexivního sebezpytovatele (viz časté stylizace ‚ty‘), stále uhranutě a umanutě hledí do oblak...“⁵⁶ Na Holana upomíná ve Slívově sbírce hned první báseň *Veliký sirót hor* (11):

Orel, veliký sirót hor
devatenácté krásy,
jakoby do zvonu vbit,
hledí přes trubičky deště.
Vykloval leb
a horkým trusem teď
nadzemsky básní.

Monumentalita této básně, její pomalá dikce, podtrhovaná dlouhými vokály, motivická stránka, to vše odkazuje k Holanově básni *Tvé dětství*⁵⁷ ze sbírky *Sbohem?*:

Nejvýše ovšem
čněl tam hrad.

A které z ptáků
měl jsi rád?
Krkavce, havrany, vrány, rorejse,
poštočky, výry a netopýry.

Ptáka nejkrásnějšího jsem však nikdy neviděl,
zato jeho trus, ach!

Poctou Vladimíru Holanovi je báseň *Pragae A. D.* (28), jež je mu věnována:

Zde cítil drcení Sovovým mlýnem
a zde zase slyšel lužické hymny.

Básník veškerých zdí!

⁵⁴ Trávníček, J. (2003), s. 14.

⁵⁵ Chochoolatý, M. (2003), s. 15.

⁵⁶ Trávníček, J. (2006), s. 225.

⁵⁷ Holan, V. (2001), s. 458.

Přes tu poslední ho v truhle přenesli
a vydali mluvě sousedů.
Zůstalo ticho, vezděno v dům.

S Vladimírem Holanem spojuje Vít Slíva „esteticky působící antinomie,... bytostný smysl pro řád slov a poezie,... mistrovství verše,... přísná klasická stavebnost, odvaha metafor, ukazující nové možnosti básnického vidění, využití různých jazykových vrstev, plnost rýmu, který má kromě funkce zvukové výraznou hodnotu významovou...“⁵⁸ Na Vladimíra Holana upomíná u Víta Slívy také fenomén vzpomínky: stejně jako u Holana je u Slívy vzpomínka „inspiračním zdrojem básnickovým, výchozím pólem jeho reality, v němž se zrcadlí protihráč, ...codenní skutečnost. V této symbióze sváru vzniká ona přesná realita světa umělce, spojující v sobě minulost s budoucností, jako by narušovala běžný čas, aby mohla aspoň tušit skryté tajemství nadčasové věčnosti.“⁵⁹

Ze starších autorů se Vít Slíva vztahuje také k Ludvíku Kunderovi, jemuž je dedikována báseň mající místo slovního názvu znaky – – –! (29), a prostřednictvím prvního verše básně také k Františku Halasovi:

Kunštáte, zdravím tě, halasně,
já starý Hradec. Slyším i na dálku,
co si to odléváš za básně:
z bílé konvice do šálků.

Do noci, hluboké jak kdysi závěje,
křestním zvonem zahlaholím,
na počest básníku, ať se mu zachvěje
pod lampou čajový dým!

*

Přituhlo. Zima je ovčí, mráz vlčí.
Na okno píšu báseň, jež nemá,
co by vám, básníku, tajila. Přece však mlčí,
a možná je odevždy němá.

Jestliže jsme jmenovali starší básníky, na jejichž odkaz Vít Slíva nějak navazuje nebo se vůči němu vymezuje, měli bychom se zmínit také o mladších autorech, kteří zas byli ovlivněni Vítem Slívou. Jde o skupinu básníků, s nimiž se Vít Slíva pravidelně scházel od počátku osmdesátých let v hospodě Bajkal a později v hospodě U Hloušků v Brně-Králově

⁵⁸ Justl, V. (1970), s. 70–71.

⁵⁹ Tamtéž, s. 74.

Poli, kde působil v letech 1975–1998 jako učitel na Gymnáziu na Slovanském náměstí. Někteří z těchto básníků byli jeho žáky. Pro uskupení těchto mladých autorů kolem Víta Slívy se někdy užívá označení „královopolský okruh“. Patřili do něj básníci Norbert Holub, Petr Hrbáč, Robert Fajkus, Věra Rosí, Bogdan Trojak nebo Vojtěch Kučera. Poslední dva ze jmenovaných stáli u založení literárního časopisu Weles, který je v současnosti jedním z významných českých literárních periodik a s nímž spolupracoval také Vít Slíva.

7 Závěr

Cílem naší práce byl rozbor a interpretace sbírky *Bubnování na sudy*, jejímž autorem je současný český básník Vít Slíva. Tuto sbírku jsme vybrali, poněvadž jsme přesvědčeni o její vyjímečné estetické působnosti.

Usilovali jsme o to, abychom v práci poukázali na strukturní dominanty sbírky. V souladu se strukturalistickým přístupem vnímáme dílo jako celek směřující k určité jednotě smyslu – celek, jehož integrita je dána významotvornou, obsahově nedourčenou intencí. Snažili jsme se vyhnout se výčtu nespojitých fragmentárních postřehů o díle. Naším cílem bylo dobrat se prostřednictvím rozboru jednotlivých rovin a prvků díla nějaké podoby struktury díla jako celku – celistvosti, jejíž složky jsou vzájemně propojeny a odpovídají si.

Postupovali jsme od výrazu k významu, od vrstvy jazykové k vrstvě sémantické. Na začátku jsme se věnovali stylovému rozlišení v souladu s pohledem Emila Staigra. Chtěli jsme dokázat, že na této úrovni se ve Slívově sbírce střetává lyrický princip s principem dramatickým, a všímali jsme si blíže, jak se oba tyto principy ve sbírce projevují. Zjistili jsme, že lyrično se projevuje ve sbírce na základě principu opakování. Mezi jeho formy patří identická rytmická konstrukce slov, opakování slov, refrén a rým. Stejně výrazně se u Slívy projevuje tendence k dramatičnu. Děje se tak dialogizací v básních. Básně jsou dialogizovány formou modlitby, apostrofy přírody a sakrálna, využitím kontrapunktických hudebních forem nebo sebeoslovením básnického subjektu, přičemž se mnohdy tyto zvolené postupy vzájemně prolínají.

V další části jsme se soustředili na zvukovou stránku sbírky. Ta je jednou z jejích dominantních vrstev a vyznačuje se výraznou hudebností. Povahu této hudebnosti jsme proto podrobněji analyzovali. Při této analýze jsme vyšli z klasifikace hláskových konfigurací Miroslava Červenky. Vysledovali jsme, že mezi typy zvukosledů, jež se ve sbírce výrazně uplatňují, patří hlavně eufonické a kakofonické konfigurace hlásek, zvukomalba, aliterace a dále také zvuková iradiace klíčového slova. Okrajově se ve sbírce vyskytuje též poetická etymologie a figura etymologica, jež doplňují bohatý rejstřík jejích hláskových konfigurací.

Zjistili jsme, že hudebnost sbírky se týká kromě zvukové stránky také její kompoziční roviny prostřednictvím evokace různých hudebních forem, jako je sonáta, antifona, chorál nebo lidová píseň.

V další kapitole jsme přešli k rovině motivicko-tematické, kde je podle nás dominantní mj. střetávání sakrálního a profánního rozměru. Rozebírali jsme motivy související s těmito

dvěma protilehlými mody existence. Dále jsme analyzovali podoby sebeoslovení básnického subjektu, oslovení sakrálna a přírody. Soustředili jsme se také na časoprostor. Ve spojení s časem jsme se zabývali motivem vzpomínky na dětství. V rámci prostoru nás pak zajímala podoba Slívovy krajiny ve vazbě na jednotlivá roční období, z nichž největší význam má podzim a zima.

Součástí naší práce byla také komparace s jinými básníky, vyzdvižení inspiračních zdrojů a vzorů Víta Slívy a též zmínka o mladších básnících, jež ovlivnil. Tak jsme chtěli Víta Slívu vřadit do širšího kontextu české poezie.

Základní mechanismus, který jsme sledovali, je propojenost všech prvků díla. Ty se vzájemně ovlivňují a tvoří dynamickou celistvost básnického díla motivovanou jeho významovou intencí. Pro pochopení povahy provázanosti jednotlivých složek výstavby díla bylo třeba zjistit, co je základní hybnou silou, která určuje výsledný charakter Slívovy sbírky – touto hybnou silou je podle nás konflikt, střet protikladných pohybů, jehož motivací je ovšem úsilí o řád. Tento antinomický princip se projevuje ve všech vrstvách sbírky. V rovině stylové jde o střet lyrična s dramatičnem. V rámci zvukové vrstvy se protikladnost uplatňuje zejména budováním disharmonických tónů, které narušují plynulý tok Slívovy silně hudebně laděné poezie. V motivicko-tematické vrstvě se zmíněná konfliktnost projevuje v různých podobách dialogizace a ve střetu dvou protilehlých modů existence, sakrálního a profánního. Opozitnost je i v čase a prostoru: stojí tu proti sobě minulost a přítomnost či v jiném smyslu časovost a věčnost; prostor je jednou idylizován, jindy odidealizován, dramatické rysy krajiny korespondují s vnitřní rozpolceností básnického subjektu. Ovšem, jak jsme řekli, na konci toho stálého rozporu je touha po smíru, vyrovnání, harmonii. Básnický subjekt touží ze své vnitřní rozeklanosti vystoupit a nalézt střed, soulad. Tento vnitřní pohyb od konfliktu k souladu má svou ekvivalenci v pohybu na výrazové rovině – sevřené, tvárně precizní, rytmicky pravidelné, hudebně ladné básně jsou často náhle rozrušovány disharmonickými tóny. Ve všech vrstvách Slívovy sbírky je odraz tohoto pohybu, jehož cílem je nalézt vyvážený střed. V závěru naší práce opakujeme, co bylo řečeno v jejím úvodu: aby ke kýženému středu bylo možno dojít, je nutné vychýlit svoje vnitřní váhy do extrémních poloh, neboť to je v případě Slívy cestou k jejich vyrovnání.

Seznam literatury

Primární literatura

Slíva, V.: Bubnování na sudy. Weles, Vendryně 2002.

Sekundární literatura

Červenka, M.: Fikční světy lyriky. In: Na cestě ke smyslu, Poetika literárního díla 20. století. Torst, Praha 2005, s. 711–784.

Červenka, M.: Hlásková instrumentace. In: Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz, Poetika literárního díla 20. století. Torst, Praha 2002, s. 7–54.

Červenka, M.: Dekanonizace rýmu. In: Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz, Poetika literárního díla 20. století. Torst, Praha 2002, 127–162.

Červenka, Miroslav: Halasova sebeoslovení. In: Styl a význam, Studie o básnících. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 89–106.

Eliade, Mircea: Posvátné a profánní. Česká křesťanská akademie, Praha 1994.

Exner, Milan: V tichosti rýmů zrají slova. In: Aluze, ročník 6, 2002, č. 3, s. 105–106.

Halas, František: Tvář. In: Krásné neštěstí. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 209.

Hodrová, D.: Poetika míst (kapitoly z literární topologie). KLP, Praha 1994.

Hodrová, D. – Hrbata, Z. – Kubínová, M. – Macura, V.: Poetika míst, Kapitoly z literární tematologie. H&H, Praha 1997.

Holan, Vladimír: Sbohem?. In: Propast propasti. Paseka, Praha 2001, s. 458.

Chocholatý, Miroslav: Hvězdy jsou daleko, nebe blízko. In: Host, ročník 19, 2003, č. 2, Recenzní příloha, s. 15.

Chrobák, Jakub: A Bůh? Klepe na rakev. In: Tvar, ročník 14, 2003, č. 6, s. 2.

Justl, Vladimír: Ediční doslov. In: Holan, Vladimír: Záhřmotí. Odeon, Praha 1970, s. 69–74.

Mukařovský, Jan: Kapitoly z české poetiky I, Obecné věci básnictví. Svoboda, Praha 1941.

Mukařovský, Jan: Kapitoly z české poetiky III, Máchovské studie. Svoboda, Praha 1948.

Odehnal, Petr: Láska a smrt. In: Tvar, ročník 14, 2003, č. 6, s. 2.

Staiger, Emil: Základní pojmy poetiky. Československý spisovatel, Praha 1969.

Švec, Štefan: Utržené kotvy. In: Právo, ročník 12 (7.11.), 2002, č. 259, příloha Salon, s. 2.

Toman, Karel: Měsíce. In: Tulák. Odeon, Praha 2004, s. 62.

Trávníček, Jiří: „A vem si nás k sobě, ve-e-e-em!“ In: Boudní muzika: ze sbírek a rukopisů. Host, Brno 2006, s. 219–228.

Trávníček, Jiří: Vzpomínka, která se stává modlitbou. In: Host, ročník 19, 2003, č. 1, s. 13–14.

Winczer, P.: Litanická „forma“ a Halasove Staré ženy. In: Od iniciativy k tradici, Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť. Host, Brno 2005, s. 192–207.

Zenkl, Luděk: ABC hudebních forem. Supraphon, Praha 1984.