

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Monika Rohlíková

Vlna baladismu v české poezii před první světovou válkou

(Wave of ballads in the czech poetry before WWI)

Praha 2012

Vedoucí práce Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc., za cenné rady, mnohé inspirující podněty a trpělivost při vedení této práce.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. 4. 2012

Podpis

Abstrakt

Tato práce zkoumá vlnu baladismu v české poezii před první světovou válkou. Je rozdělena na dvě hlavní části. První část vytváří teoretickou bázi na základě prostudovaných odborných prací o baladě a baladičnosti. Část druhá obsahuje rozbor dílčích textů, básnických balad či baladických básní. Snaží se je interpretovat z hlediska tradičně pojaté balady a současně také vymezit osobité, tradici přesahující varianty.

Klíčová slova

Balada, česká předválečná poezie, Antonín Sova, Jaroslav Durych, Petr Bezruč, Viktor Dyk, Fráňa Šrámek, baladické motivy.

Abstract

This work describes a wave of ballads in Czech poetry before WWI. The work has two parts. The first part maps the theoretical basis of studied scientific works about ballads and balladism. Part two contains interpretation of partial texts of poetical ballads or balladic poems. This part tries to capture an interpretation from the traditional viewpoint of ballads as well as defining individual ballads or poems in a completely different way and form.

Key words

Ballad, Czech poetry before WWI, Antonín Sova, Jaroslav Durych, Petr Bezruč, Viktor Dyk, Fráňa Šrámek, balladic motives.

OBSAH

Úvod	7
A. Historická poetika literárního žánru balady	
I. Balada a její pojetí	9
II. Proměny v pojetí české balady	17
B. Interpretace baladických textů	
I. Melancholická balada Antonína Sovy	26
II. Vášnivý baladismus Viktora Dyka	46
III. Osudovost v baladě Jaroslava Durycha	56
IV. Petr Bezruč a balada jako dimenze lidské reality	61
V. Mýtotočrný základ baladických básní Fráni Šrámka	69
Závěr	76
Seznam použité literatury	81

Úvod

V práci o vlně baladismu v české poezii před první světovou válkou usiluji postihnout vývojový proces balady, starobylého literárního žánru, který byl objeven a uměle pěstován romantiky. Nejde však o postihnutí historie balady v její úplnosti nebo o zaznamenání jejích definic a pojetí u jednotlivých badatelů, ale o vytvoření základní teoretické báze se zřetelem na hlavní vývojové tendence. Literární žánr balady se mnohokrát v historii tvaroval do různých podob, některé jeho prvky mizely, jiné se objevovaly a útvar se znovu a znovu po svém vyhranění přehodnocoval. Tento nekončící vývojový pohyb balady respektovali například polští literární vědci, kteří ve slovníku literárních termínů popsali rozdílné podoby balad v jednotlivých národních literaturách a obdobích: "*...podle I. Opackého nejde však při studiu balady do té míry o vymezení hranic žánru, tj. o přesné určení hraničních míst mezi "polem balady" a sousedními žánry, ale o vymezení jádra (centra) žánru a jeho nejvýraznějších "manifestačních" realizací při pouze zběžném zachycení hraničních oblastí pole balad.*" (Krejčí, K.: *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha 1974, s.170.)

Neustálé tvarování a proměňování balady popírá vyčerpanost tohoto žánru, který nezůstal zakotven v historii. Balada se jeví jako stále živý pramen poezie a svou otevřeností nabízí nové řešení konfliktů, nové tematické okruhy (v souvislosti s dobovým vývojem literatury a lidskou zkušeností) a zároveň si zachovává některé své tradiční rysy. Toto vnitřní napětí umožnilo, že tradice balady přetrvala v čase a aktualizovala se - například v době před první světovou válkou. Tento fakt není nahodilostí, ale je spjat s celkovým pohybem a diferenciací české poezie. Někteří z autorů této doby tíhnou k epické tradici a epické objektivizaci výpovědi. Lyrická situace je pak nahrazována vyprávěcí situací a lyrika v čisté podobě, se svým individuálním subjektem, často hyperbolizovaným, se stává pro některé básníky jako by něčím dočasně překonaným. V tomto prostředí se připomíná balada, která stírá hranice mezi lyrikou a epikou, integruje prvky obou literárních druhů spolu s dramatickým principem.

Balada je literární žánr se specifickou strukturou. Tuto strukturu tvoří baladický subjekt (postava a vypravěč), baladický syžet, baladická motivika, baladický fikční svět a čas. Charakteristika těchto strukturních prvků v první části práce zdaleka nepostihuje baladu jako celek. Baladická tradice se svým dlouhodobým vývojem a svou otevřeností má mnoho vývojových linií a modifikací, proto konkrétní specifická a vzájemné vztahy jednotlivých

strukturních prvků a jejich jedinečná výstavba vyplynou z rozboru konkrétních děl jednotlivých autorů.

Součástí práce bude tedy rozbor dílčích textů, básnických balad či baladických básní a následná interpretace z hlediska tradičně pojeté balady. Pokusíme se vymezit a postihnout osobité, aktualizující a tradici přesahující pojetí několika autorů, z nichž každý přistupoval k danému žánru jiným způsobem. Půjde nám o zachycení jejich vztahu k tradiční baladické motivice a také o komparaci individuálních variant. Pojednání různorodých variant baladických aktualizací by se mělo dotknout rozdílného postoje ke skutečnosti, výběru zobrazovaných událostí, motivací hrdinova jednání, autorova postoje k zobrazovanému, případně jeho hodnocení.

V této interpretační části se zaměříme na texty autorů před první světovou válkou: Antonína Sovy, Jaroslava Durycha, Petra Bezruče, Fráni Šrámka a Viktora Dyka a na to, jaké tradiční baladické prvky ve své tvorbě oživili a jak tento žánr vzhledem ke svému básnickému a uměleckému naturelu nově a osobitě pojali.

A. Historická poetika literárního žánru balady

I. Balada a její pojetí

Obecné definice balady, které se snaží zahrnout společné rysy všech vývojových stádií tohoto literárního žánru, mohou být pouze abstraktní, což paradoxně podtrhuje složitost žánru. Slovník literárních druhů a žánrů definuje baladu například takto: *balada je kratší lyrickoepická báseň s tragickým vyvrcholením*. Tato ani jiné charakteristiky neříkají nic o vývoji žánru, o ovlivnění jinými žánry, o proměně funkce a struktury, o postavení v literárním kontextu, o rozdílných podobách v jednotlivých vývojových stádiích, ani o neustálé proměně a modifikaci, na nichž se podílí také subjekt tvůrce. Výše uvedená definice jen napovídá, že žánr balady vznikl, vyvíjel se a proměňoval jako žánr básnický a také vyzdvihuje prvek tragična implicitně zahrnující osudovost. Nic nenaznačuje o složitosti vývoje, který byl bezpodmínečně spjat s vývojem literatury a formováním uměleckých koncepcí.¹⁾

Jedním z příznaků balady, který na začátek nemůžeme nechat nepovšimnut, je její starobylost. Zájem o českou baladu nastává na konci 18. století, ale v oblasti folkloru byla pěstována mnohem dříve. Pro romantiky představovaly balady prastaré slovesné útvary, které tvořil lid ještě ve svém přirozeném a nezkaženém stavu.²⁾ O příčinách přetrvávání baladické tradice v čase pojednává ve studii *Baladická próza* Marie Mravcová: *"Nás pak starobylost baladické tradice může zajímat vzhledem k univerzálnosti a nadčasovosti jejích témat a existenciálních významů, tedy vzhledem k tomu, co z ní činí tradici široce přenositelnou (prostorem i časem) a co ji sblíží s mytickým obrazem světa, ale i s tím, jak byla kladena otázka lidské existence v době nedávné. Všechny potřeby, jež daly vzniknout baladě (vyprávět, prožít vzrušení a strach, stát se svědkem naplněné spravedlnosti aj.) a byly jejím prostřednictvím uspokojovány na úrovni esteticky působivé fikce, ovlivnily logicky jak její*

1) Vývoj balady lze schematicky popsat takto: nejprve vzniká v národní literatuře hlavní typ balady, který plní po určitou dobu svou dominující funkci, jeho postavení je narušováno novými podněty a novými prvky baladičnosti, postupně ztrácí své postavení a vznikají nové typy baladické struktury. Tento neustálý vývoj není jen otázkou individuálních přístupů a typů tohoto žánru, ale také baladické vlny a tendence probíhající na průsečíku všech literárních druhů.

2) Walter Scott nechápal folklorní balady jako lidové kolektivní výtvoř. Za jejich tvůrce považoval chudé potulné zpěváky; minstrelly.

*motivické okruhy, tak i syžetovou stavbu. Od pradávna byla baladická událost mezní situací individuálního dramatu spějícího k tragickému završení."*³⁾

Starobylosti⁴⁾ balady si všiml i Johann Wolfgang Goethe, když ji přirovnal k "praformě", v níž jsou dokonale spojeny všechny tři základní literární druhy jako v živém organismu. Tím mínil, že balada tak stojí na průsečíku epiky, lyriky a dramatu.

Zde se dostáváme k dalšímu důležitému znaku, který přispívá k uchopení jádra balady. Je jím vztah k ostatním literárním druhům. Podobně i Vladimír Macura vyzdvihoval v baladě její schopnost integrovat prvky jednotlivých literárních druhů a ve studii *Balada* hledal příčiny této schopnosti: "*Balada vyhovuje obecnému znejasnění hranic mezi lyrikou a epikou*

3) Mravcová, M.: *Baladická próza. Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987, s.236.

4) K starobylosti balady ještě připojuji poznámku o jejím původu a o evropských podobách: Původ slova balada pochází z latinského slovesa ballare - tančit. Nejrozšířenější byly balady anglické a skotské, německé a dále dánské a románské, z nichž měla taneční charakter především dánská balada (na rozdíl od balady německé). Původní francouzská balada byla starý provensálský tanec, později se proměnila na taneční píseň, nejprve zpívanou a po té pouze recitovanou. Skládala se ze tří až pěti kupletů s posláním nebo i bez něho. Ve 14. století získala pevnější formu (zásluhou básníka Guillaume de Machauteho). Tvořily ji tři kuplety, každý z nich měl refrén, neměla posláním a byla určena ke zpěvu s jedním hudebním nástrojem. Po Machautovi nebyla už balada zpívána a její forma se dále vyvíjela. Od původní balady francouzské se lišila balada staroitalská. Byla poetickým útvarem lidového původu, provázeným zpěvem a tancem. Nazývala se *canzone a ballo* a měla pevné kompoziční schéma (úvod tvořila krátká strofa o jednom až pěti verších a následující strofy se skládaly ze tří částí: ze dvou skupin o jednom až třech verších se shodným pořádkem rýmů a z dozpěvu s rýmem z části předcházející). Podrobné historické srovnávání evropských balad se nachází ve studii Karla Krejčího: *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha 1974, s.129 - 170.

Z předešlých příkladů vyplývá, že balada, jak je chápána dnes, se značně liší od svých starobylých podob v různých zemích a v různých dobách. Vedle balady francouzské a italské se vyvíjela i balada anglicko-skotského typu, jejíž tematika se vracela k epickým předlohám, zvláště k eposu. V německém baladickém básnictví je balada těsně spjata s historickými událostmi, s hrdinskou písní a ságou. Baladami jsou například *Smrt Ermenrichova* nebo *Píseň o Hildebrandovi*. Podle historického srovnání se balada rozděluje na dva základní druhy, je to středověká píseň taneční a epické básně, které se v Evropě nejvíce rozšířily v době romantismu. "*Ustalování žánru balady v*

jednotlivých národních literaturách neprobíhalo stejně, vždy je formováno různými potřebami té či oné kulturní oblasti. Cizí podněty zasahují přitom do zcela odlišných domácích tradic, jsou plně už tím, že si vynucuje jistou ornamentalizaci epického materiálu do kontrastních bloků, žádá si práci s náznaky (proti ryze epickému ideálu epické šíře, tj. dostatečné úplnosti informace), integraci lyrických, epických i dramatických prostředků." ⁵⁾

V baladách opakovaně nacházíme základní výstavbové principy jednotlivých literárních druhů. Uvedu některé příklady.

Prvky baladického dramatismu lze shledávat v krátkých dialozích nebo v pojetí incipitů, kdy se vstupuje do příběhu přímo, událost je zachycena ve svých hlavních rysech, bez podrobného popisu; naopak s konkrétností a věcností. Zdůrazněny bývají tragické momenty a zmnožují se nečekané zvraty s tím, že mnohé zůstává zamlčeno. Děj se většinou váže k jediné zápletce, je dramaticky emotivní a postupně graduje. Tragický závěr balady bývá úsečný, vyřčený s emotivním odstupem; někdy podán jako zpráva či věcné konstatování. Tento způsob vyprávění podmiňuje tematiku tajemnosti, tragičnosti a nejasnosti. Samotný syžet je dramatický, obsahuje napětí, neboť hrozí, že každá chvíle může strhnout člověka do záhuby.

Naopak lyrika se v baladě projevuje nepřímou, a to v rámci vztahu syžetu a jeho podání. Typická jsou častá opakování (jednotlivých slov, veršů, nebo celků veršů), dále jsou častá konstantní epiteta (postava příběhu nemívá jméno, jen stereotypní označení, které se v

adaptovány, a tak napomáhají vytváření obecných žánrových představ. Ty si při své proměnlivosti uchovávají zřetelnou závaznou platnost, představují jistá kolektivně závazná očekávání (ale právě jen v rámci národní tradice, která je zrodila), s nimiž nově tvořená literární díla vstupují do dialogu." (Macura, V.: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987, s.13)

Na rozdílnost v původu mezi evropskou a českou baladou upozorňuje Oldřich Sirovátka v knize *Lidové balady na Slovácku* (Uherské Hradiště 1965). Zatímco evropská balada vznikla jako píseň k tanci, česká balada bylo prvotně podávána pro poslech (při besedách, společné práci, kdy ženy draly peří, předly, pracovaly na poli,...). Jako taneční píseň se uplatnila až druhotně a prodělala tím mnoho změn. Byla krácena, spojována s jinými baladami nebo s lyrickými verši. Jako důkaz uvádí autor chybějící refrén v českých baladách, který je ale přítomen jako přirozená součást výstavby například v skandinávských baladách. Příležitostný výskyt refrénu v českých baladách odůvodňuje mladším původem refrénu, který se včlenil do české balady až druhotně.

O vztahu a vzájemném ovlivňování českých lidových balad více také v knize B.Václavka a R. Smetany: *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha 1950.

5) Macura, V.: Balada. *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987, s.22.

průběhu příběhu nemění)⁶⁾ a jednoduché metafory. Velmi zřídka se objevují lyrické popisy přírody nebo pro lyriku typická citová účast autorského subjektu na ději. Mezi lyrické motivy patří zejména motiv přírody. Příroda má magický vliv, je jedním z účastníků děje, vstupuje do něj a ovlivňuje jeho průběh. Nebo jen tvoří prostor působnosti nadpřirozených sil, vytváří prostor pro mrtvé i živé, či posunuje jejich hranice. Někdy se stává pouze tichým spoluúčastníkem tragického příběhu. Mezi nejčastější lyrické motivy patří motiv noci, který zdůrazňuje tragiku příběhu, a motiv bouře, který souvisí se ztvárněním děje v lidské duši.

Už samy zmíněné lyrické motivy naznačují sepětí balady s romantismem. Balada konvenovala romantickým básníkům nejen obrazností, tajemnem, citovostí, dramatickým rozpolcením a svárem, napětím duše, také ale rozhodnutím k činu, který rozpoutává tragické následky. Romantičtí básníci, kteří pěstovali umělou baladu, se inspirovali ve folklorní tradici, kterou ctili. Jejich inspiračním zdrojem byl básník G. A. Bürger (*Lenora*)⁷⁾ a T. Percy (*Památky staré anglické poezie*) "V lidové baladě a v baladě romantické jsou síly, proti nimž člověk bojuje, stylizovány do podoby nadpřirozených bytostí, za nimiž se skrývá nějaký řád, řád snad těžko postižitelný, ale nepřátelský zdravým vztahům mezi lidmi. A proti tomuto řádu se člověk, kterého balada zobrazuje, bouří, často živelně, a nakonec obyčejně podléhá. Je to vlastně obdobná mezní situace, jaká bývala podkladem děje antické řecké tragédie. Proto se také charakterizuje konflikt balad jako konflikt v pravém slova smyslu tragický. Je to konflikt existenciální povahy. To vyvolává při zobrazení silnou emocionální složku.." ⁸⁾

Johann Wolfgang Goethe také soudí, že "v baladě je něco tajemného, mystická však není. Tato vlastnost spočívá v látce, ona pak v tom, jak se látka zpracuje." ⁹⁾

Definice balady Georga Wilhelma Friedricha Hegela upřesňuje její tvar a citovost: "Balady obsahují totalitu určité vnitřně uzavřené události, i když je menších rozměrů než ve vlastní epické poezii, a rozvrhují její obraz ovšem jen v nejmarkantnějších momentech, zároveň však se v nich plně, koncentrovaněji a vroucněji rozléhá hloubka srdce, s událostmi setkaná v jeden celek, a citový tón nářku, melancholie, smutku, radosti." ¹⁰⁾

6) Postavy a některé jevy postrádají své individuální rysy a jsou typizovány konstantním znakem. Mezi časté konvenční epitony patří například: mladý voják, krásná panna, zelená louka,..

7) Báseň *Lenora* svým záhrobním námětem zhoubné lásky k revenantovi inspirovala tvorbu Mickiewicze i Erbena (balada *Svatební košile*).

8) Hrabák, J.: *Úvahy o literatuře*. Praha 1983, s.109.

9) Goethe, J.W.: *Spisy*, sv.4. Praha 1927, s.83.

10) Hegel, G.W.F.: *Estetika, díl II*. Praha 1966, s.285.

Vrátíme se však opět k obecnější definici balady. Všeobecně se balada definovala a definuje jako lyrickoepický básnický útvar s pochmurným dějem, dramatickým spádem a tragickým zakončením. Za základ příběhu slouží nejčastěji konflikt člověka s démonickými živly, s přírodou, s vlastními vášněmi a se společenskými silami.¹¹⁾ Avšak ani tato definice nevystihuje základní princip balady, kterým není tragické zakončení, ale spíše tragický konflikt. Tragické zakončení nebylo po dlouhou dobu bezvýhradně nutnou složkou balady, existovalo i označení "veselá balada"¹²⁾. Balada může mít, spolu s tragickým konfliktem, i šťastné zakončení¹³⁾. Radost vedle nářku, melancholie a smutku, připomíná ve svém pojetí i výše zmíněný Hegel.

Po té, co jsme poukázali na starobylost balady a hledali jsme vztah mezi baladou a literárními druhy, se dostáváme k baladickým strukturním prvkům (k tematice, k vypravěči, k hrdinovi a motivice).

Balady nemají svou vlastní tematiku, která by byla typická jen pro tento žánr. Podle témat, kterých je velké množství, se rozlišují jednotlivé druhy balad: balady rytířské, pohádkové, válečné, zločinné, balady milostných tragédií, historických událostí,... Úzký vztah je mezi baladou a lidovými pohádkami. V obou žánrech se objevují nadpřirozené síly a některé společné rysy vyprávění.¹⁴⁾ Balady (podobně jako pohádky) směřují k obecnosti, potlačují vše individuální a netypické. Toto se týká nejen vypravěčského postupu, ale i samotného příběhu a postav. Příběh nebývá časově ani místně určen, pozornost směřuje k

11) Podle definice Jaromíry Nejedlé: *Balada a moderní epika*. Praha. 1975, s.17.

12) Tak nazýval *Krále Lávrů* Karel Havlíček Borovský.

13) Šťastné zakončení můžeme nalézt například v některých baladách Karla Jaromíra Erbena: *Zlatý kolovrat, Poklad, Svatební košile*.

14) V knize Hany Šmahelové *Cesty folklórní pohádky k literatuře* (České Budějovice 1989, s. 108n) se autorka zabývá Erbenovým básnickým zpracováním folklórních pohádkových látek, jehož rysy mají s baladickou tvorbou mnoho společného. Jedná se například o neurčitost času, místa a děje a o typizaci postav. Tyto jevy poukazují na obecnost ztvárněné skutečnosti. "V Erbenově textu je vazba mezi konkrétní realitou a jejím přímým pojmenováním oslabena natolik, že věci, události a osoby mohou označovat, nebo alespoň naznačovat, významy spíše obecné, abstraktní, a lze je proto chápat také jako symboly.." Podobnost mezi Erbenovou pohádkovou tvorbou a žánrem balady se vyskytuje i ve vypravěčském stylu a jazyku, který je uměleckou stylizací lidového podání a mluvy. "Ve větné vazbě Erbenových textů převažují krátké, stručné a výstižné věty nebo souřadná spojení...Lidovému způsobu vyprávění odpovídá také dialogizace a nahrazování opisů přímou řečí..Erbenovo vyjádření je prosté, svou názorností míří k podstatě zachycovaného jevu.."

typickým dramatickým konfliktům, postavy nemívají jméno, postrádají své zvláštnosti a jsou často označeny konstantním stereotypním epitonem. V baladách s historickou látkou proto nejde o věrné zaznamenání historické události a balady lze jen těžko datovat nebo je spojit s určitou historickou událostí. Důležitým prvkem balady je vypravěč. Vypravěč vystupuje buď jako bezprostřední účastník děje, který oživuje vyprávění, nebo je přítomen jen zprostředkovaně. Jeho styl vyprávění (například silně archaizující při vyprávění příběhu v dávné minulosti, nebo lidový způsob vyprávění, aktualizovaný v době romantismu) do značné míry ovlivňuje stylistiku balady. Na rozdíl od epiky, vypravěč v baladě není vševědoucí, zůstává v pozici jednoho z účastníků děje, diváka, vnímatele. Ten děj zblízka pozoruje a takto ho vypravuje, často s účastí vlastních emocí. Je to vypravěč, který s dějem dále "nepracuje", nepředbílá události, nenapovídá o budoucnosti, ani se nevrací k minulosti.

Vyprávění se obecně v historii balady dále nevyvíjí a zůstává konstantní. Tomu nasvědčují i parodické snahy. Ve studii *Balada*¹⁵⁾ pojednává Věnceslava Bechyňová o parodování vypravěčských otázek, které poukazují na neinformovaného vypravěče. Tyto vypravěčské otázky se udržely i v době moderní, můžeme je nalézt například v Bezručově Maryšce Magdónově. Otázky nemají jen zdůraznit citovou spoluúčasť vypravěče a jeho nepochopení, či údiv nad událostmi, ale také zvýrazňují samotnou ideu básně, neboť se ptají na stále stejnou otázku o absurdní ztvárňované skutečnosti.

I přes svou starobylost a dlouhý vývoj zůstává vedle vypravěčského postupu neměnným jádrem balady vystižení tragičnosti. Tragičnost a tragický konflikt s sebou přináší i další motivy, typické pro baladu. Jsou to motivy viny a trestu spolu se svými mnohými obměnami. Trest v baladě bývá neúměrně vyšší než samotné provinění a je neodvolatelný. Neexistuje výjimka, která by trest zrušila, nebo motivy hrdinova jednání, které by jej zmírnily. Hrdinovým porušením platné zákonitosti se rozpoutávají snahy po obnově řádu a harmonie. Základním principem, který tuto harmonii narušuje, je napětí mezi hrdinovým jednáním a následky jeho jednání. Hrdina může jednat bezděčně, bez vědomí své budoucí viny, nebo záměrně porušuje daný řád; v obou případech přichází absolutní trest, který je znovunastolením řádu a harmonie.

S motivem trestu úzce souvisí motiv viny. Jaromíra Nejedlá ve své studii¹⁶⁾ rozděluje vinu podle její etické hodnoty na typ s motivací kladnou a typ s motivací zápornou. Při záporné motivaci dochází k porušení řádu záměrně, a proto je následný charakter potrestání v

15) Bechyňová, V.: *Balada. Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha 1974.

16) Nejedlá, J.: *Balada a moderní epika*. Praha 1975, s. 31.

souladu s mírou hrdinova činu. Typ s motivací kladnou se dále rozděluje na přestupek spáchaný z nevědomosti a na vinu, která v rámci všeobecného chápání etiky vinou vlastně není, ale naopak je činem, který napravuje zlo.

Motiv smrti je v baladě spojen s tragikou. Téměř vždy se jedná o smrt tragickou. Jejích druhů a ztvárnění je mnoho: smrt dítěte, jednoho z milenců, matky, otce, nevěsty,.. Smrt je ztvárněna jako násilná vražda, smrtelný zápas nebo pomalá nemoc,.. *"V tragické smrti se nejprůzračněji obráží specificky baladický rys, který již souvisí s prostředky formálního vyjádření: nesmiřitelnosti určitých věcí nebo jevů mezi sebou. Žádný jiný útvar není tak mysticky, "až za hrob" nesmiřitelný jako balada."*¹⁷⁾ Život se mrtvému člověku v baladě nevrací. Výjimku tvoří převtělování v přírodní jevy, například v květinu, strom, ve zvíře.¹⁸⁾ Nikdy se však člověku nevrací jeho lidská podoba.

Smrt a láska se v baladě vyskytují spolu: láska se rodí v okamžiku smrti, smrt ukončuje lásku, láska trvá až za hrob, láska způsobuje smrt...Variant tohoto motivu je mnoho. Smrt většinou zasahuje lásku mateřskou (způsobenou smrtí matky nebo dítěte) nebo mileneckou, ale méně často lásku manželskou. Tragika lásky milenecké má původ v nevěře, v nezaviněném odloučení, nebo v smrti jednoho z milenců.

Baladický hrdina balancuje na hranici života a smrti, a to vlastním selháním, anebo je nezaviněně konfrontován s vyšší mocí v podobě démona, mravního řádu, zákona, osudu, bídy, krásy...Tragický konec postavy je vyvolán narušením univerzálního řádu (vraždou, zradou, zločinem,...) nebo osudem, vůči němuž je postava bezbranná. Postava bývá ve svém jednání osamocena a vydána napospas silám (nadpozemským nebo svým vlastním vášním), které přesahují její lidské možnosti, její vůli či touhu.

*"Osou baladické problematiky je lidství, povaha člověka v konfliktu s jinými silami. Všechny demonstrovány hodnoty jsou uspořádány podle opozice lidské-nelidské, která utváří lidství a ničí ho v jeho přirozeném a nahém stavu."*¹⁹⁾

Nelze než závěrem souhlasit s konstatováním, které zdůrazňuje uměleckou působivost balady:

"Balada je forma a její podstata spočívá v jednak síle, s níž se zmocňuje nové látky a přizpůsobuje ji svým zákonům, jednak v lyrické kráse, která je docela jiná než krása staré epické poezie nebo dalších romancí. Je to něco, co žije svým vlastním životem, a nic na světě

17) Nejedlá, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha 1975, s. 32.

18) Převtělování člověka v přírodní jev například v baladách J.K.Erbena (Lilie, Holoubek, Vrba, Záhořovo lože,..)

19) Opacki, Ireneusz: *Ballada. Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, t. VII. Wrocław 1970, s.78.
nemůže soutěžit s vynalézavostí balady a překonat její poetický klíč. ²⁰⁾

II. Proměny v pojmání české balady

Česká lidová balada se vyvíjela od středověku. Josef Hrabák považuje za první skladbu s baladickou charakteristikou *Píseň o Štemberkovi*, která pochází z konce 14. století a vypráví o tom, jak měšťané zavraždili šlechtice, který chodil za měšťanskou dcerkou. Největší rozkvět umělého pěstování lidové balady začíná v 18. století, v době pobělohorského úpadku, kdy nabývá mimořádného významu v kontextu slovesné kultury právě lidová slovesnost (srov. skladby *Osiřelo dítě*¹⁾ a *Sestra Travička*). Literatura první poloviny 19. století navazovala na ústní slovesnost, která pomáhala rozvíjet národní písemnictví. Ústní lidová tvorba se sbírala a napodobovala (Karel Jaromír Erben, Jan Kollár, František Ladislav Čelakovský, Josef Šafařík a jiní).

Zajímavý je nerovnoměrný výskyt balad na našem území. Nad baladami z Čech převažují svým rozsahem balady z Moravy a Slezska. V knize *Lidové balady na Slovácku* (Uherské Hradiště 1965) Oldřich Sirovátka ze získaných dat a zdrojů o sběrech lidových balad dochází k závěru, že na území Čech tvoří balady asi 2 až 5 % celkového písňového repertoáru. Na Moravě je to dvojnásobně více: 5 až 10 %. Morava předčí Čechy nejen

1) Josef Hrabák ve studii o baladě (Lidová balada, stále živý pramen naší poezie. *Úvahy o literatuře*. Praha 1983, s.104) výstižně interpretuje starou lidovou baladu *Osiřelo dítě*: " Nejvíce charakteristickým rysem je pochmurnost děje. Osiřelé dítě, týrané macechou, touží po mamince, a ta si pro ně přijde - dítě zemře. Situace (macecha umoří nevlastní dítě) jistě nebyla ojedinělá, motivace (pro dítě si přijde zemřelá matka a vezme je s sebou) je však iracionální, zde zasahuje do děje nadpřirozený živel. Dalším charakteristickým rysem je zvláštní kompozice: podání děje je úsečné, bez dekorací, děj spěje rychle kupředu, nápadně se uplatňuje dialog. Z hlediska kompozičního jsou nápadné takřčené dějové skoky, tj. mnohé je zamlčeno, nedozvíme se, jak dítě osiřelo, čím byl jeho otec, jak došlo k novému sňatku atd. Charakteristické je i řešení problému, závěr básně je současně tragický i smírný, dítě sice zemře, ale je tím také vysvobozeno." Interpretace této skladby přináší mnoho obecných baladických prvků. Ať už je to kompozice (děj je stlačen na nejmenší prostor, o zevnějšku postav nevíme nic, vypravování má rychlý spád) nebo motivika (tragický konflikt, zásah nadpřirozena). V tragickém konfliktu této lidové balady je vina a trest ve složitém vztahu. Dítě je bez viny (toužilo jen po své matce) a osud ho přesto trestá. Naopak macecha, která zpodobňuje zlo, v baladě potrestána není. Důvodem jsou hodnoty a víra tehdejšího lidového světa; člověk mohl snášet svůj osud, nebo zemřít. Většinou se jednalo o smrt smírnou, která znamenala vysvobození. Vina macechy není potrestána v pozemském světě, to by byl podle lidových tradic příliš mírný trest, naopak ji čeká po smrti trest peklem, který už v lidové baladě není řešen.

počtem, ale i originalitou látek a živou tradicí. V knize se autor dále zajímá především o území Slovákka, v němž nachází jádro českých balad.

Náměty lidových balad, jejichž fond čítá dnes přes 7 tisíc záznamů, jsou milostné, historické, vojenské, rodinné i fantastické. Česká lidová balada neztvárňuje svět aristokratický, naopak se drží světa vesnického s charakteristickými místy (jako je světnice, dvorek, kostel, hřbitov za vsí, hospoda) a s typickými postavami šohaje, dívky, stařeny, hospodského, kněze, vojáka apod. Výrazové prostředky typické pro lidovou baladu jsou přímá řeč, dialogy, konvenční epiteton, dvouveršová strofa se sdruženým rýmem, paralelismus a refrén a dále slohové stereotypy jako je oslovení čtenáře (Poslyšte), začátky (Byla jedna) nebo spojení dějového slovesa s hlavní postavou (Vdávala matička).

Postupme dále k cizím vlivům na českou baladiku. Z Evropského konceptu měla na českou baladiku největší vliv baladika typu angloskotského, přesněji její receptce německou literaturou, a španělská romance. Lidová balada, kterou přinesl Percy a která ovlivnila celou Evropu, představovala svět na základě hodnot romantismu. V baladách nechybělo tajemno, smutek, tragický konflikt, tragický konec a nadpřirozeno. Mnohé z těchto prvků lze najít v anglickém gotickém románu, který byl oblíbený i v české literatuře národního obrození. Někteří z osvícenských autorů ale odmítali nadpřirozený prvek v baladě, proto vznikaly pokusy o baladu burleskní, která se vysmívala lidové pověřivosti. Příkladem je báseň Šebastiána Hněvkovského *Vyšehradský sloup*, ve které se autor vysmívá víře v ďábly.

Zastavme se nyní nad vzájemným vztahem mezi baladou a romancí. Ten byl, jak se pokusím ukázat, složitý a vyvíjel se postupně. Josef Jungmann byl první, kdo definoval baladu a odlišil ji od romance. V obou vydáních *Slovesnosti* (1820, 1845) se pojetí literárních žánrů liší. V roce 1820 Josef Jungmann zařazuje baladu k "vyššímu" básnictvu, které zpodobňuje "vznešenost ducha", bohatou obraznost a ideály. "*Ballada formu historickou a epickou spojuje a tudy způsob písně přináší, jako již samo jméno upomíná, pocházejí od gallického ball. tanec, ples, protože k tanci zpívána bývala. Starožitná prostnost a síla jest nejpěknější okrasa její.*"²⁾ Romanci zařazuje naopak k "nižšímu básnictvu": "*Jméno romance prošlo ze zkaženého romanského t. latinského nářečí, v kterém od desátého století smyšlené rozprávky o vojenských a zamilovaných dobrodružstvích skládáno. Mezi balladou a romancí od počátku nebylo rozdílu, poněvadž obě s hudebních provozem a někdy k tanci zpívány a obě posud též způsob tlumočení se lidu pospolitého pronášejí. Nyní balladě dějové vážné tragičtí a tkliví, romanci veselí a směšná si připisují.*"³⁾ V druhém vydání *Slovesnosti* už nebyl

2) Jungmann, J. : *Slovesnost*. Praha 1820, s. 53.

základní rozdíl mezi baladou a romancí dán příslušností k "vyššímu či nižšímu" básnictví. Baladu Josef Jungmann chápal jako fantastickou romanci, přesněji fantastickou báseň lyricko-epickou. S českou baladou spojoval svět nadpřirozena, fantasknost a mýtus, tedy vymyšlený svět, ve kterém platí "umné" a mravné zákony. K romanci zase přínáleželo historické pozadí a sklon k cykličnosti, ale postrádala nutnou tragičnost. Převládala v ní myšlenka, cit, s důrazem na jednu situaci.⁴⁾ Právě tato charakteristika přinesla podle Josefa Jungmanna určitou nadřazenost romance nad baladou. Romance také neměla takovou vývojovou složitost; narozdíl od balady se vyvíjela jednotně. Na změnu Jungmannova formulování mělo vliv i dvacetileté období mezi oběma vydáními *Slovesnosti*. V tomto období vznikala bürgerovský typ balady, formovala se národní literatura a vytvářela se balada specificky národní. Rozdíl mezi baladou a romancí byl v této době spatřován především v látce. Rozdíl se však často stíraly, proto rozlišení balady a romance nemělo ve všech případech přesné hranice. Dá se říci, že se častěji objevovalo pojmenování romance, které se snad chápalo jednoznačněji než pojmenování balada a nemělo tolik variant.

*"Někteří dělají rozdíly mezi balladou a romancí tak, že první opravdové, druhá veselé látky obsahuje, ale lépe jméno balada zůstaviti básním fantastickým lyrickoepickým. Ballada vlastně jest báseň při tanci zpívaná, potom rozličně brána. O ní Boileaux praví: Ballada zas vetchým poddána jest i pravidlům, svěmravnému lepost často svou dlužna je rýmu."*⁵⁾

Do české literatury vstupuje balada jako literární žánr, jak jsem již na začátku kapitoly uvedla, od konce 18. století. Umělé balady české se nejprve objevují v Puchmajerově *Sebrání básní a zpěvů* z roku 1795 a *Nové básně* z roku 1798. Sbírkou tvoří překlady a přepracování Bürgerových balad a balada Šebastiána Hněvkovského "Vyšehradský sloup aneb Podivná historie o sedláku, jak od čerta oklamán byl; item kterak týž čert z Říma sloup ukrad od sv. Petra potrestán byl. Pověst o kameni na Vyšehradě zpěvná." Svým názvem se hlásí ke

3) Jungmann, J. : *Slovesnost*. Praha 1820, s. 58.

4) Jan Neruda ve své knize *Balady a romance* neužívá těchto pojmů libovolně, ale naplňuje žánrové vymezení Josefa Jungmanna. Nerudovy romance neobsahují fantaskní složku, naopak jeho balady nadpřirozenost ztvárňují. Karel Polák ve své studii *Skladba a třídění Balad a romancí* (Praha 1934) píše: "Balada Nerudova má tendenci zdůrazňovat živél náboženský, nadpřirozený, vesmírný, přírodní a obecně lidský, romance zdůrazňuje živél česky i osvětově národní, časově politický a sociální, lidsky vymezený...nic není u Nerudy baladou, co by nemělo zřetelnou převahu jmenovaných živlů vyšších, nic není romancí, co by nezdůrazňovalo uvedené živly nižší." Králík, O.: *K poetice balady, Osvobozená slova*. Praha 1995, s.234.

5)Jungmann, J. : *Slovesnost*. Praha 1846, s.143.

kramářské písni.⁶⁾ Šebastián Hněvkovský v tvorbě balad pokračoval až do druhého desetiletí 19. století, do období, kdy se česká baladika rozšířila i k jiným autorům (V. Nejedlý, V. Hanka, J. Rautenkranc, K. S. Šnajdr,..). Ve dvacátých letech 19. století působily na českou tvorbu překlady Bürgerových a Goethových balad.⁷⁾ Od třicátých let se překládaly polské balady, zejména balady Mickiewiczovy. Objevily se první baladické pokusy Václava Hanky, Jana z Hvězdy (strašidelné příběhy o pomstách jako *Anjelská hora*, *Umlčtí věnec*, *Vodníková nevěsta*), K. S. Šnajdra (*Jan za chrta dán*), Václava Klimenta Klicpery (*Krkonošská kleč* - o proměně nevěrné milenky v rostlinu). Vznikla i významná balada Toman a lesní panna Františka Ladislava Čelakovského (ve sbírce v *Ohlasech písní českých* z roku 1839). Ve čtyřicátých letech překládal a psal balady J. J. Kalina, Jíří Langer a také Karel Jaromír Erben.

Roku 1853 vznikla Erbenova sbírka *Kytice*, jedna z nejvýznamnějších baladických sbírek slovanských literatur. Karel Jaromír Erben svou tvorbou přispěl ke kodifikaci balady⁸⁾ a baladična v českém prostředí a stal se základem veškeré pozdější české baladistiky. "*Tak dovedl Erben jeden druh básnictví k nejvyššímu vrcholu dokonalosti, ukázav zároveň cestu, po které básnictví naše nejjistěji dojde původního květu a zároveň uznání cizího.*"⁹⁾ Jednotlivé básně *Kytice* vznikaly už od let třicátých.¹⁰⁾ Hlavním rysem Erbenovy balady se stává tragika, která nastává osudovým konfliktem s mýtickými silami. Tragika úzce souvisí s motivy viny a trestu, které Erben rozvíjí do mnoha variací. Vedle tragiky zůstává v popředí fantasknost, která se úzce váže k lidovému představovému světu a mýtu.¹¹⁾ "*To, co budeme nazývat*

6) Kramářská píseň je považována za předchůdce balady. Výrazně v sobě zachovává lidový původ balad, a to svou expresivitou, naturalismem, důrazem na senzační podrobnosti, popisností i přítomností a výřečností jarmarečnického zpěváka, který píseň publiku zprostředkovává (podobně jako vypravěč v baladě).

7) Josef Jungmann v prvním vydání *Slovesnosti* uvedl překlad Goethovy balady *Čarodějnický učeň*.

8) Sám Erben slovo balada téměř nepoužíval. Mluvil jen o *Kytici z pověstí národních*. Felix Vodička (*Struktura vývoje*, Praha 1998) zjistil u Erbena jen dvě užití slova balada: *Píseň Luciferova* (rukopisný záznam snů z roku 1835), ve kterém svůj sen Erben srovnává s textem "zlomku balady národní" *Panna a pekelní páni*, a *Holoubek*, kterého při časopiseckém vydání nazval jako baladu národní.

9) Václav Zelený ve své studii v *Máji* z roku 1859, s.112.

10) *Poklad* byl poprvé otištěn roku 1838. První, nedokončená verze *Záhořova lože*, pochází z roku 1836.

11) Interpretace Erbenovy *Kytice* na pozadí díla *Máj* v kapitole *Strom v Erbenově Kytici* v knize Václava Vaňka (*Disharmonie*. Praha 2009, s. 35-79). Autor pojednává o horizontálním prostoru

*Erbenovou baladou, není přirozeně omezeno jen na lidovou baladu. Tento útvar má mnoho souvislostí s preromantickou i romantickou tradicí, ba dokonce i s tradicí jarmareční balady. Žánrový útvar, který vypracoval Erben, nemusí mít vždy tragické vyznění příběhu. Vždy se však vytváří baladický rytmus, řád baladického (dialogizovaného) rozvíjení děje. Baladickou je i atmosféra napětí, verbalizující pocity očekávání, předtuchy, naděje, touhy, tajemství, hrůzy, strachu, baladickou je i atmosféra demonstrující mýtem nejen sílu osudu nezávislého na vůli člověka, ale i logiku vzájemného vztahu viny a trestu za jakékoliv postavení sebe a svého sobeckého zájmu proti základním zákonům světa a lidského společenství."¹²⁾ I přes svůj obrovský význam nebylo z počátku Erbenovo dílo pochopeno. Rozdílné postoje k jeho baladické tvorbě ukazují na proměny vnímání tohoto literárního žánru. Pro některé byl Erben jen sběratelem lidové poezie a pak jejím dokonalým napodobitelem, který dokázal jednotlivé syžety a motivy spojit. Jiní viděli smysl Kytice ve zdůraznění národní svéráznosti a znovuoobjevení zašlé slávy národa. Jan Herben, jeden z těchto kritiků, vytkl *Kytici* nepravděpodobnost jejich pověr, a to ve svém článku ve 3. ročníku almanachu Zora, nazvaném *Moderní ballada*. Jan Herben ve studii mimo jiné obecně charakterizuje českou baladu, kterou rozděluje na baladu starou, vycházející z bájí a pověr, a na baladu moderní. Stará balada již neexistuje: "Čerpala látku svou ze života i ze starobylých bájí (pověstí). Zdrojem vždycky bývaly jí události obestřené tajemstvím, pošmurností, hrůzou a příšerností. Co bylo vzato ze života, to byly většinou neobyčejné zločiny, které vzbuzovaly v lidu zděšení...co bylo vzato z bájí, to byly nevysvětlitelné úkazy přírodní, tajemná tušení a víra v svět nadpozemský...v těchto právě baladách (čerpaných z pověr dle našeho pojmu) shledává se za našich dnů kámen úrazu pro moderní náš názor na svět a pro moderní osvícenost našeho věku. Nelze zapírat, že pověra v našem století vzdělaného ducha nemůže uspokojovati. Odtud povstal také příkrý odpor proti ohřívání pověr i sebe obratnějším. Je sice pravda, že básník tvoře balladu z ovzduší pověry, ponořuje se v minulost národa, vmýšlí se v nízký obzor tehdejší osvěty lidové, vciťuje se v mytologicky naivní názor světa, a čerpaje své myšlenky ze všech těchto zdrojů, zobrazuje nám je v básni zdařilé ne proto, že by jim věřil,*

básních, o ženských postavách, o intenzivním pohybu postav, který souvisí se snahou splnit povinnosti ve vymezeném čase života, o romantické dvojlomnosti přírody (pomáhající i trestající), o trestu za překročení hranic mezi světem lidským a světem démonů, o posouvání těchto hranic, kdy nadzemské síly usilují o setkání s lidskými bytostmi, a o mnohých dalších motivických prvcích.

12) Vodička, F.: K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře. *Struktura vývoje*. Praha 1998, s. 555.

nýbrž proto, že jsou krásy. Vedle krásy duch lidský hledá a potřebuje pravdy."¹³⁾

Erbenova *Kytice* neodpovídá Herbenovu pojetí "správné" balady. Jan Herben *Kytici* odlišuje od balady prostonárodní. Rozlišuje dva druhy pověr: pověry přípustné a pověry nepřípustné. V prostonárodní baladě objevuje jen pověry přípustné, tedy pravděpodobné. Kráso balady spojuje s její pravděpodobností a víru v nadzemské bytosti se snaží psychologicky vysvětlit jako halucinaci a iluzi. "*Recept Herbenův je vlastně jeden a týž: zpsychologizovat baladu, usilovat o pravděpodobnost subjektivního dojmu, vzdát se dějové objektivizace. Jde tu o tradici české balady a osudovou její křížovátku. Herben dokázal na dlouhou dobu pokrýt pohled na sám útvar balady, inauguroval všechny ty pseudobaladické zmetky, kterými byla zaplavena česká literatura následujícího desetiletí.*"¹⁴⁾

Erbenovy balady kladně ocenil a postavil se proti kritériu pravděpodobnosti jakožto měřítku uměleckosti František Xavier Šalda. Erben podle něj vytvořil klasický útvar; českou romantickou baladu. *Záhořovo lože* postavil na vrchol Erbenovy tvorby a zařadil ho mezi veledíla světové literatury. "...subjektivně romantický úžas z vnímání vnitřní krajiny je tu kvasem básnický zákonné zázračnosti, jako snad jen v několika málo vrcholcích světové poezie. Erben je tu mně tu pravý vnitřní básnický thaumaturg a mág do slova a do písmene."¹⁵⁾ *Kytici* nazval "myticko-baladickým zřením údělu člověka" a podobně jako Roman Jakobson zdůraznil spojení Erbenova s mýtem: "*Romantická doba pojímá mýtus jako zvláštní, soběstačný svět. Je původní, totiž nemůže býti z ničeho jiného odvozen nebo na něco jiného redukován, je zjevením, a nesmí tedy býti racionalizován a vykládán alegoricky, je objektivní a závazný, řídí se jedině vnitřními, imanentními zákony, má vlastní kritérium pravosti - hloubku, předchází dějinám a je nesmrtelný, jedině mýtus podává plně skutečnost, aniž ji tříští, jedině mýtus je náznakem nevyslovitelného.*"¹⁶⁾

Dalšími básníky, kteří se věnovali baladě, byli májovci Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Adolf Heyduk a dále Ladislav Quis v almanachu *Ruch*. Fantastičnost však začíná ustupovat do pozadí a na jejím místě se objevují sociální náměty. Roku 1854 až 1861 otiskl Vítězslav Hálek v časopisech patnáct básní¹⁷⁾, které představují přechod od balady typu erbenovského k baladě realistické a sociální. V některých jeho baladách se nadpozemské živly ještě vyskytují,

13) Herben, J. : Moderní ballada, *Almanach Zora*, roč. III, 1885, s.47n.

14) Králík, O. : K poetice balady. *Osvobozená slova*. Praha 1995, s.230.

15) Králík, O. : K poetice balady. *Osvobozená slova*. Praha 1995, s. 232.

16) Králík, O. : K poetice balady. *Osvobozená slova*. Praha 1995, s.231.

17) Uvedené Hálkovy básně a osmnáct dalších byly posmrtně vydány pod titulem *Balady a romance* (1878).

ale v jiných už zmizely. Tyto balady ztvárňují mezilidské vztahy končící smrtí, šílenstvím, neštěstím či neřešitelným konfliktem.¹⁸⁾

Podobným způsobem jako Vítězslav Hájek přistupoval k baladě i Jan Neruda. V jeho rané tvorbě básně s baladickým rázem obsahují iracionálně po vzoru Erbena (například báseň *Mrtvá nevěsta* z roku 1860 nebo *Rubáš* z roku 1857), ale postupně iracionální prvek z jeho básní mizí. Výše uvedené rozlišení Jana Herbena na nepřipustné pověry u Karla Jaromíra Erbena a přípustné u Jana Nerudy se zakládá na mizení mytické složky v Nerudových básních. Nerudovo rozdělení balad a romancí (v knize *Balady a romance*) bylo vysvětleno Karlem Polákem: *"Neruda nebyl nadarmo Erbenovým žákem, svým rozlišením balady a romance postihl nejvlastnější podstatu romantické balady, její zakotvení v iracionálnu a nads skutečnu. Jde vlastně dál než jeho mistr, označení balada vyhrazuje pro básně s tématem oblasti náboženské a nadpřirozené. To, co se nazývá Nerudovou sociální baladou, by se vlastně mělo nazývat v duchu Balad a romancí nikoli baladou, ale sociální romancí."*¹⁹⁾

V šedesátých letech se podoba balady jakožto básně, pro kterou není iracionálně rozhodující, ustaluje. Nositelem tragiky se stává samotný člověk a jeho sociální postavení. V české literatuře obecně se objevují častěji sociální témata. Iracionálně mizí úplně, nebo stojí jen v pozadí pro ztvárnění atmosféry: *"...iracionalita již není vlastním nositelem rozuzlení děje ani jeho východiska. Řešení konfliktu není dáno zásahem nadpřirozena, rodí se ve vědomí, že vlastní tragičnost spočívá v mezilidských vztazích, které nejsou podmíněny žádným věčným božím zákonem, ale jsou vytvářeny lidmi svými. Tyto vztahy jsou zobrazovány realisticky, tragické řešení je důsledkem jejich nesprávnosti. Problém viny a lidské odpovědnosti se přitom často podtrhuje, ale těžiště viny se hledá v konkrétním životě, jen a jen na tomto světě, jde o porušení zákonů lidských, ne božích."*²⁰⁾

Baladické motivy a postupy nacházíme v tvorbě Jaroslava Vrchlického a Josefa Václava Sládka. A to především ve dvou Vrchlického svazcích *Mythů*, přinášející české legendární látky, a v *Selských baladách*, sbírce s látkou o českém selství. Již první dvě básnické sbírky Josefa Václava Sládka (*Básně* a *Jiskry na moři*) ukazují básníkův osobitý výraz, pro který je charakteristická lyrika s hutným až zkratkovitým vyjádřením myšlenky a citu a výrazová sevřenost. Tato bezprostřední ztvárnění skutečnosti přibližují Sládkovu lyriku

18) Náměty balad realistického typu jsou například: nevděčnost dítěte k otci (Bláznivý Janoušek), smrt dívky, která před tím zářila na plesu (Královna plesu), nebo zrada na manželce bratra, který odešel na vojnu (Dva bratři).

19) Králík, O.: K poetice balady. *Osvobozená slova*. Praha 1995, s. 234.

20) Hrabák, J.: *Úvahy o literatuře*. Praha 1983, s.111.

lidové písní a lidovým baladám.

Postupme ve vývoji ²¹⁾ balady dále. Aktualizace balady pokračuje ve dvacátém století. O tvůrčích balad před první světovou válkou se zde zmíním jen stručně, protože jejich tvorba je předmětem následující kapitoly.

Významná je tvorba Antonína Sovy (*Kniha baladická*, 1915), který ve svých baladách přesouvá konflikt dovnitř lidské duše. Zobrazuje psychické stavy, reflexe a konflikty svědomí. Jeho způsob ztvárnění balady souvisí s dobovým symbolismem, zaměřením na psychickou stránku člověka a s impresionismem, který podporoval metodu ztvárňování dojmů na úkor děje.

Balady *Slezských písní* (1903) Petra Bezruče se střetávají s významovou dynamikou balad fantasktních či mytologických. Petr Bezruč vytváří symbolický kontext vize básníka o situaci venkovského regionu, plného bídy a neštěstí lidských osudů. Básník se stává neodlučitelnou součástí tohoto prostředí a obžalovává životní nespravedlnost.

Fráňa Šrámek ve sbírce *Splav* (1916) opouští anarchistickou tendenci a v baladických fragmentech směřuje k nadčasovým a univerzálním hodnotám.

Baladické básně nacházíme i u autorů Jaroslava Durcha (*Cikánčina smrt*, 1916), který v básni výrazně využívá písňového charakteru a motivu osudovosti, a Viktora Dyka (*Milá sedmi loupežníků*, 1906), který baladu aktualizuje z hlediska novoromantismu a jeho hodnot.

Po první světové válce baladu osobitým způsobem ztvárnil Jiří Wolker (*Těžká hodina* 1922). Jeho balady mají podobné syžetové schéma: hrdina (spjatý s velkoměstem) je ve střetu s nadosobními normami, které jej nutí jednat, toto jednání si ale vynucuje obětí nebo hrdinský čin. Motiv hrdinovy vzpoury porušuje i naplňuje mravní řád. Takto jednající hrdina je vždy muž, je spjat s nadosobními normami, a tudíž s hrdinským činem. Žena ve Wolkrových baladách zaujímá místo pasivní a je omezena na úzký prostor, který nepřekračuje (domov, dům, péče o dítě,...). Toto archetypální rozdělení sociálních rolí muže a ženy je v rozporu s baladickým světem Erbenovým, kde postava ženy zaujímá zásadní místo.²²⁾ I přes tuto rozdílnost se Wolker k Erbenovu odkazu hlásil. Jeho význam aktualizoval ne v podobě syžetů či postav, ale v přístupu k baladě jakožto žánru, který svůj epický děj naplňuje imperativy: *"...u Wolker je kontext, který čin obklopuje, krajně vážný, čin se vždy promítá na horizont sociální normy a z jejího hlediska je zkoumán a poměřován. Není při tom jen akcí*

21) Stručný přehled vývoje české baladiky ve studii Karla Krejčího: *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha 1974.

22) Více o postavách žen v knize Václava Vaňka: *Disharmonie*. Praha 2009, s.67.

orientovanou vně, činem se v prostoru balady u Wolkra přetváří sám hrdina..baladický syžet, odehrávající se v prostoru naléhavých a nezvratných imperativů, je tak u Wolkra pojat jako součást mužské role hrdiny, je epickou reflexí mužnosti, zdaleka ne pouze v biologickém smyslu, ale v nové a nečekané sociální interpretaci jako sebeuvědoměný postoj vůči skutečnosti....jedná se o pohyb baladického hrdiny světem imperativů, jeho okázalé a až elementárně epické přijetí života jako činu, práce, přetváření i sebepřetváření....²³⁾

V druhé polovině dvacátých let již význam balady klesá. Baladický syžet a motivika, typ hrdiny a typ konfliktu, atmosféra a další příznakové prvky balady se postupně přesouvají do prózy. V letech třicátých se baladismus v próze již programově vyskytuje, a to především v souvislosti se ztvárňováním sociálních otázek a s nimi souvisejícími tragickými životy jednotlivců. Vystává pocit úzkosti, tragiky, osudovosti a smrti ve spojení s krizovým stavem světa, plného nezaměstnanosti a bídy.²⁴⁾

B. Interpretace baladických textů

I. Melancholická balada Antonína Sova

K baladě se Antonín Sova ve své tvorbě několikrát vrátil. Jeho *Kniha baladická* vyšla roku 1915 jako IX. svazek *Spisů*. Ale již v básnické sbírce *Květy intimních nálad* je jeden z cyklů nazván *Balady duše*: "*Ale je to jen písňová lyrika s povrchní baladickou fasádou.*"¹⁾ Roku 1902 napsal Antonín Sova *Baladu o jednom člověku a jeho radostech*²⁾, kterou později zařadil do *Knihy baladické*. Doslov k ní tvoří osobní dopisy F. X. Šaldy, Machara a Vrchlického, jejichž pozitivní ohlasy se staly důvodem k zařazení této básnické skladby do pozdějšího souboru: "*Přeji si, abyste tedy znovu otiskl "Baladu o jednom člověku" v této knize. Patří do jejího rámce a mám vzácné doklady, že byla již v prvním vydání přečtena s interese. Nebude ani nezajímavě sdělit s Vámi, co v prvním útoku dojmů napsali mi o ní tři tak odlišní vůdčové různých literárních směrů.*"⁴⁾

Balada o jednom člověku a jeho radostech není podle F.X. Šaldy pravou baladou, ale jen skladbou filozoficko-alegorickou: "*Její těžiště jest v kritice pána, zbytečného člověka ruského, romantického požívače, kterému unikl život bez užitku, protože nevyvinul v sobě sebekázní umění se radovat, t. j. splývat v lásce a entusiasmu s životem i malým a všedním. Je to kritika romantismu po ruských vzorech nebo po vzoru "Peere Gynta".*"⁵⁾ Naopak podle Ladislava Narcise Zvěřiny, autora studie o *Sovově básnickém vývoji*,⁶⁾ je tato básnická skladba opravdovou baladou, a to svými nadpřirozenými (postava kouzelného šaška, prostor křišťálového paláce, personifikace radostí) a osudově tragickými prvky, právě tak jako tragickým závěrem (sebevražda oběšením). Hlavní postavou básně je velkoměstský světák (příznačné pro literaturu z konce století) a obsahem básně řetězec jeho reflexí nad promarněným životem. Baladická je tragika hrdinova života; nejen že si nevážil ani těch

1) Šalda, F.X.: Některé problémy sovovské. *Šaldův zápisník VI 1933-1934*. Praha 1993, s.197.

2) *Balada O jednom člověku a jeho radostech* vyšla nejprve jako samostatná publikace roku 1902 v bibliofilské úpravě s kresbami Fr. Kubky.

4) Šalda, F. X.: Doslov. *Kniha baladická*. Praha 1937, s.197.

5) Šalda, F.X.: Některé problémy sovovské, *Šaldův zápisník VI 1933-1934*. Praha 1993, s.197.

6) Zvěřina, L.N.: *Antonín Sova, studie jeho básnického vývoje*. Praha 1918, s.132-136.

nejmenších radostí, ale úskokem šaška se jich vzdal a nebyl schopen si nové radosti vytvořit. Stejně tak baladický je i tragický konec: sosna čekající na jeho oběšené tělo se zdá jediným

východiskem a zároveň naplněním osudu. I přes tyto baladické stylizace však postrádá báseň tradiční lidovost, akceptovanou Erbenem. Josef Hrabák ⁷⁾ chápe Sovovu baladu jako dezintegraci žánru klasické balady. Pokud bychom vycházeli z erbenovského kánonu, pak by Sovovy básně smysl balady nenaplňovaly, ale pokud budeme respektovat proměnu tohoto žánru vzhledem k proměně literárního vývoje konce a přelomu století, pak jsou Sovovy básně baladami usilujícími o vyvolání emocí, jakými je smutek, pocit tajemna a tragiky, tedy emocí s klasickou baladou nějak spjatých. Sovova balada se zaměřuje na zobrazení duševních stavů a konfliktů, nálad a idejí člověka z konce století. Josef Hrabák vysvětluje tuto proměnu balady v souvislosti se soudobou vlnou impresionismu a symbolismu: *"Je to v souladu s impresionistickou zobrazovací metodou, která potlačovala dějovost na úkor zobrazování dojmů, i s tendencemi soudobého symbolismu, zaměřeného na duševní dění. V souvislosti s tím, Sova stupňuje prostředky vyloženě lyrické povahy a zvláštní důraz klade ve svém básnickém výrazu na melodičnost verše."* ⁸⁾

Sovova *Balada o jednom člověku* je sice vzdálená lidové představě světa, blíží se ale sociálním tématům moderní doby; tento fakt vystihl Jaroslav Vrchlický, který Sovovi o skladbě napsal: *"Řeknu Vám jedno, že Vy jediný jste povolán napsati onen český sociální román veršem, o němž se již tak dlouho blouzní, a neuděláte-li to v rozměrech větších, že tato Balada Vaše nadlouho musí jej nahraditi."* ⁹⁾

"...znovu ožilá nota senzitivně osobní, nota začátků básníkových, jenže umělecky i lidsky přerozená a prohloubená. Stalo se totiž, že v poslední době znova přistoupila k básníku životní empirie se vši svou krutě rozmarnou nelogičností a jedinečností, stejně unikající všemu třídění jako každému přezvědu, a vynutila si jeho pozornost i zájem - skutečnost, kterou jest možno z hlediska uměleckého jen vítati: daň, kterou jí básník splatil a již se z ní zároveň vykoupil, jsou ty polopísňové, polobaladické útvary, z počátku ještě ne dost umělecky uvědomělé a orientované, z nichž jest skoro cele složena "Lyrika lásky a života". ¹⁰⁾

Sovova inklinace k baladizaci se objevuje i v lyrických básních, kde se baladický

7) Hrabák, J.: *Úvahy o literatuře*. Praha 1983.

8) Hrabák, J.: *Úvahy o literatuře*. Praha 1983, s.113.

9) Sova, A.: *Kniha baladická*. Praha 1937, s.183.

10) Šalda, F. X.: Antonín Sova, senzitiv a visionář. *Soubor díla F.X. Šaldy 2*. Praha, Melantrich 1947, s. 129.

objektivizmus ovšem projevuje pouze v náznacích. V roce 1907 vzniká rozsáhlý soubor básní *Lyrika lásky a života*, který se skládá ze čtyř nepojmenovaných oddílů¹¹⁾ zahrnujících milostnou a erotickou tematikou v lyrických útvarech písní, polobalad, poloromancí. Jednotlivé básně, které sám autor nazývá baladami, představují intimní děje, "portréty" postav na pozadí prožitku lásky či nejrůznějších proměn vztahů. Básně často přibližují děje již uzavřené nebo spějící ke konci, který je charakteristický deziluzí a nenaplněním. Básník inklinuje ke stručnosti, k zachycení charakteristického výjevu bez doplňujících odboček. Lidský osud je podán aforisticky, v určitých okamžicích, které napovídají vše nedořečené. I formální stránka básní podporuje toto zkratkovité vyjádření obsahu: Sova využívá krátkého verše s pravidelným rytmem a strofickým uspořádáním, paralelismy a refrény. Rytmičnost a hudebnost jeho básní souvisí mimo jiné s lidovými či kramářskými písněmi, v minulosti s baladou úzce spjaté.

Ve všech básní je přítomný autorský hlas, který příběh nekomentuje ani nehodnotí. Lyrický subjekt tvoří nenápadnou součást baladických příběhů, je přítomen v jejich naladění a atmosféře, je plný smutku či vřelosti, když vypovídá o jejich tragických koncích.

*"...erotické zkušenosti zakalily filozoficko-sociální schémata Sovova, odcizily jej jeho utopiím, poplenily a zmučily jeho srdce, přiblížily jej životu a jeho dravým a nevypočitatelným silám. Takový je smysl této knížky, která jakoby stála na křižovatce cest v tvorbě Sovově. Zde je nové, druhé již ložisko písní, polobalad, poloromancí Sovových, dusných a přitlumených, na nichž leží často stíny ironicky světélkující, častěji ještě kus moudrosti životní vyrvané mukám. Sova byl z těch lidí, kteří jako většina z nás myslí, jen když trpí...zde je tedy nejen kus lásky a života, ale i kus moudrosti.."*¹²⁾

Následující *Knihou baladickou* z roku 1915 se Sova, na rozdíl od předešlé tvorby, ve které využíval jen některých baladických prvků, k odkazu balady plně přihlašuje. *"Kniha tato není časová. Ale přece její poslání má význam hlubší i se všemi přednostmi i s chybami, jež provázejí básnickou osobnost. Originalitu přítomného úsilí najdete v něčem jiném, než v kříšení dávných útvarů, v romantice zašlých dob. Vystopujete ji v naivně myšlené baladisaci*

11) První tři oddíly obsahují intimní lyriku (např. básně *Hrdá bolest*, *Mladá láska*, *Bolest oklamání*, *Dopis E...ze samoty*, *Píseň o ledové krásné paní*,...). Do čtvrtého oddílu zařadil Sova básně, které napsal v letech před vydáním sbírky. Jedná se především o časovou lyriku a glosování o soudobém stavu české kultury. Druhé vydání autor rozšířil o 10 básní, v posmrtném vydání se (na základě pokynu v pozůstalosti) objevuje dalších 24 básní ze stejné doby.

12) Šalda, F.X.: Některé problémy sovovské. *Šaldův zápisník VI 1933-1934*. Praha 1993, s.198n.

symbolu, v prudkém útoku na vše podvědomé v duši, ať jest to šílená láska ke Kráse, podobná lásce Ludvíka bavorského v básni úvodní, ať jest to opojná nástraha a první útok Puberty v "Baladě o Andělce", ať jest to zrádná potměšilost osudových vírů v "Baladě o jednom člověku a jeho radostech." ¹³⁾

Důležitá je otázka, zda Sova opravdu vytvořil nový typ balady a posunul tak její tradici o krok dále, či zda jen aktualizoval tradiční baladiku a určitým způsobem využil jejích charakteristických prvků. Už v předešlé tvorbě (*Lyriky lásky a života*) se pokusil využít formálních baladických postupů (především zkratkovitého vyjádření obsahu bez doplňujících odboček), ale přílišná stylizace a umělost popírala spontánnost lidové poezie.

Podle F. X. Šaldy vytvořil Sova v *Knize baladické* jen symbolistickou píseň, protože jeho schopnosti na baladu nestačily: "*Jest tu (totiž v Knize baladické) zajisté několik básní velmi zajímavých, ale necítíme za nimi dosti nutnosti osobností ani básnické, jež by kázala básníku jíti právě tudy a ne jinudy. Vytvořiti nový typ baladické poezie se Sovovi nepodařilo, ne vinou osobní, nýbrž prostě proto, že nebyla k němu ještě doba zralá.*"¹⁴⁾

O deset let později upřesňuje F.X. Šalda svá slova: "*Nového typu baladového se Sova nedotvořil, poněvadž mu scházelo mytotvorné nitro, jeho nitro bylo v této době ještě stále příliš osvětářské, jeho metoda příliš psychologizující nebo kombinační...chyba byla v básnickém ustrojení Sovově, nikoliv v duchovní situaci doby. Je jen třeba najít básníka s mytotvorným nitrem.*" ¹⁵⁾

Novost své baladiky viděl Sova především v námětech. Napsal, že jeho originalita spočívá v "*v prudkém útoku na vše podvědomé v duši*". ¹⁶⁾ Hrdinové jeho balad jsou nervní, citliví, nejistí, složití a vnitřně nevyrovnaní jedinci z přelomu století. Jsou vrženi do starého baladického světa se všemi jeho charakteristickými rysy a dochází tak ke kolizi mezi moderní subjektivitou a starým baladickým řádem. Sovovy balady se tak přibližují spíše realistickému zobrazení lidských vztahů, které postrádají spojení s lidovým mýtem, ale naopak zvýznamňují sociální zájem. V knize vedle sebe stojí okamžiky ze života současných moderních lidí (*Smrt básníkova, Balada o milence Vzpomeneš*), jejichž příběh je zpodoben podle vzoru baladických dějů (tragické provinění s tragickým zakončením), a balady tradiční, které jsou zasazeny do více či méně neurčité minulosti. Báseň *Můra* je například uvedena takto: "*Tak*

13) Sova, A.: *Knih baladická*. Praha 1937, s.183.

14) Králík, O.: *K poetice balady.Osvobozená slova*. Praha 1995.

15) Králík, O.: *K poetice balady.Osvobozená slova*. Praha 1995.

16) Sova, A.: *Knih baladická*. Praha 1937, s.183.

vyprávěl s klidem zdánlivým, // se světáckým gestem, však pravdivým // historku z dob, kdy v mnohý div // svět věřil kdysi, pověřiv" ¹⁷⁾ Tyto básně mívají výraznou historickou stylizaci; svým tvarem se blíží rytířské epice či pověsti. Báseň o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň začíná slovy: "Krajiny starodávný hvozď // zemanské, zpuštělé sídlo kryl. // Jen divočeji klem rost', // byl hrozný spíš a netěšil" (s. 72). Úvodní verše básně *O vysvobození prince Jirky* upomínají na zašlé království: "V čas, kdy lžikrál počal v městě // starodávném panovati, // popraven, kdo stál mu v cestě" (s. 95). Podobně i úvodní báseň *Romance o šílenci ztracené krásy* připomíná rytířskou epiku s tradičním rytířským syžetem (rytíř hledá v lese krásnou pannu). Tato aktualizace pak poskytuje básním mýtickou atmosféru: "Do samoty v horách zabloudil kdys... // Tam panna mu krásná přišla vstříc... // Tak chvěla se křehkou bázní bříz, // že v studu a v zmatku skrývala líc... // A podala pít mu, ač nevěděla // víc o něm, než lovec že smělý jest" (s. 1).

I volba v označení romance (*Romance o šílenci ztracené krásy*) vyvolává pocit dávného věku. Ovšem žádný z úvodních veršů neuvádí letopočet nebo jiný přesnější historický údaj. Všechny tyto reevokace minulosti, času, který je jednou provždy ukončen a nedá se vrátit - jen zprostředkovaně pomocí lidového vyprávění - prohlubují pocit čehosi zašlého, starého, co patří do minulosti, kterou už nemůžeme blíže určit, něčeho, co přetrvává jen v lidové slovesnosti.

Sova ztvárnil mnoho tradičních baladických motivů, mnohé z nich získaly nový význam nebo se staly symbolem moderního světa. Důležitým zůstal motiv lásky, úzce spjatý s motivem hledání a putování, dále motiv smrti, osudu, viny a trestu. Nově se uplatnil motiv snu.

Ve své první knížce povídek a črt (*Lyrické vteřiny duše*) píše Sova o svém vlastním nitru: "Cítím se opuštěným, trpím, nenávidím lidi svého okruhu, horečka mne tráví... Hledat lidi, jež byste milovali! Toť tajemství a úspěch celého života." ¹⁸⁾ A právě horečné hledání a putování za něčím, co obohatí osamocené já, které je nuceno žít jen uvnitř sebe, se stává důležitým motivem *Knihy baladické*. Každé toto putování, které nese tíhu životního významu, končí tragicky, pokud nalezne to, co opravdu hledá. Tuto ironii ¹⁹⁾, místy až výsměšnou a

17) Sova, A.: *Knihy baladické*. Praha 1937, s.33. U dalších citací uvádíme v textu jen číslo strany.

18) Šalda, F.X.: Antonín Sova, senzitiv a visionář. *Soubor díla F.X. Šaldy 2*. Praha 1947, s.122.

19) O Sovově ironii píše podrobněji F. X. Šalda ve studii Antonín Sova, senzitiv a visionář (*Soubor díla F.X. Šaldy 2*. Praha 1947). V druhé části studie následuje porovnání Sovy s

zrádnou, vystihl F. X. Šalda v *Listu Sovovi* ze dne 2.12. 1902: "Má to podivný tragický spád, je to samý potměšilý, zrádný, ironický vír, který nepustí nic, co přitáhl. Máš tam scény plné ironie, tragičtější jaksi a významnější než ironie dne, scény viděné s jasnovidností snu a bolestí ducha a srdce a ryté silnou drásavou jehlou do nervového síťoví" ²⁰⁾

Cesta a putování nabývá v jednotlivých básních různých podob. Stává se zběsilým během o život, útekem před pronásledujícím zlem (*Balada o Andělce* a *O vysvobození prince Jirky*), romantickou poutí za vykoupením z hříchů (v *Básni o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň*), hledáním ztracené krásy (v *Romanci o šílenci ztracené krásy*). Je také poklidnou cestou k pomstě a vraždě (*Baladická báseň o Marcele z tohoto světa*), nebo symbolickou cestou prošlého života (*Přátelská sonáta* a *Smrt básníkova*). Putování zde symbolizuje neustálý pohyb a proměnu lidského bytí, jeho nejistotu a neklid, nikdy nekončící hledání, které naplňuje lidskou existenci a odměřuje její čas.

První z básní *Romance o šílenci ztracené krásy* naplňuje putování, hledání a následné nalezení, které ironicky přináší smrt. Prostor básně je rozdělen na dvě části: mezi "nahore" a "dole", které jsou v neustálém napětí. Svět nahore představují hory, do kterých je lokalizována touha subjektu, mladého kralevice, jenž do hor náhodou zabloudil na svém koni a našel krásu v podobě panny. Svět "dole" v údolí je světem lidských hrubých hodnot, ve kterém žije princův otec, nepřející synovu štěstí. Tato romantická vertikála princovy touhy se střetává s horizontálou bloudění a hledání ztracené krásy. Pohyb tu nepředstavuje jen bezděčný přesun z místa na místo, ale je to pohyb posouvající příběh. Princ do hor zabloudil, kraj projel, panna mu přišla vstříc, princ kráčel, přicházel každý čas, vjel v hrad, prohledal les, na bělouše vsed a dal se v let, vrh' se v jezerní zelenou hloub,...

Princ nalézá novou vertikálu, která směřuje dolů k jezerním hlubinám, tam, kam nedosahuje králova moc. Hledání krásy se ironicky proměňuje v hledání pohřbené dívky. Na

Otokarem Březinou: " Počátky obou básníků jsou nervově senzualistické...solipsisté zabloudili do labyrintu svého nitra, oběti svých rozkošnických fantomů...oba překonávají svou prvotnou melancholii ve vyšší stylovou formu, oba se objektivizují, oba dorůstají z prvotné dojmovosti a náladovosti visionářského patosu jedinečné síly výrazové, a oběma žízeň lásky, potřeba a nutnost působiti a tvořiti, určuje tento vývoj.Jsou však také rozdíly mezi nimi: solipsismus Březinův byl radikálnější pronikl až k branám a na sám práh Smrti, Sova neodpoutal se nikdy toliko od života a nepropadl nikdy fantomům tak úplně jako Březina. ..Sova jest romantičtější než Březina, i u Březiny souzní sice ironie, ale přehodnocená v tragism, u Sovy má ironie význam větší a závažnější,byla zpočátku lékem jeho sensualismu a jest později prostředím jeho objektivizace." (s. 123).

20) Macura, V.: *Balada. Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987, s. 16.

jezero prince upozorňuje sama mrtvá, když k němu promlouvá tichým, známým hlasem. Dívka porušuje hranice mezi světem živých a mrtvých nejprve prostřednictvím snu: *"Vryl horkou svou hlavu do trávy // a na noc uléhal... // A zdálo se mu, na neshledání//že lesa šum zpíval, z lučin třás' // se tenounký, známý, krotký hlas // a tichounké s bohem dání. //...a všude jak hledal, jak pro ni lkal // kde stál, tam slůvka tři slech'... // Hlas tenounký jak by z hloubky skal // "spím pohřbena tady"* (s. 11). Mrtvá k sobě vábí prince, její tři slova se v básni rytmicky opakují a princ ve svém hledání zešílí. Jediným jeho cílem je znovunalezení krásy. Tu může nalézt pouze ve věčnosti a tím, že překročí (podobně jako dívka) hranice mezi světem mrtvých a živých. *"..tu jednou dočkal...Nad samý břeh // "spím pohřbena tady" když zakvílit slech', // on s rozepjatými se rameny vrh' // tam v jezerní hloub, // hlídače zmoh a v hlubinu strh', // i utonul, oči v sloup"* (s. 15). Pohyb vertikální mezi horami a jezerem se zdá být úplný a dokončený; princ "nahore" přece jen našel opravdovou Krásu a "dole" smrt, která ho ke ztracené Kráse přiblížila. Jak patrně, ztvárnění postav, prostoru a pohybu v básni odpovídá symbolistně - dekadentní estetické ideji.

V *Romanci o šílenci ztracené krásy* není motiv viny a trestu v přímé úměrnosti. Princova vina není vinou v etickém a společenském smyslu tohoto pojmu. Neprovinil se nijak vůči světu a lidství obecně, jeho provinění se vztahuje k úzkému královskému světu a jeho hodnotám, které odmítl respektovat. Byl nezaviněně konfrontován se společností a jejím řádem a když ho odmítl, byl za to potrestán ztrátou milované bytosti. Jeho provinění souvisí z vertikálním vystoupením z tohoto úzkého prostoru, ať už směrem "nahoru" do hor nebo následně "dolů" k jezeru. Přesto se může zdát, že pohyb hrdiny a následné hledání zapříčiňuje osud. *"Do samoty v horách zabloudil kdys... // ..a velké oko // vábilo smutně , přehluboko // a vábilo zas a zas"* (s.7).

Motiv smrti a lásky je v *Romanci* spojen: láska končí rozloučením a vraždou jednoho z milenců. Zabitím člověka, krásné panny, se úmyslně proměňuje živé v neživé, přesto tato hranice není úplně nepřekročitelná. Vábení mrtvé dívky a následná šílenost prince způsobí jeho sebevraždu. Motiv smrti je tak zdvojen: zatímco smrt násilím je pouze naznačena, smrt dobrovolná je ztvárněna explicitně: *"A bělouš jak samotou uhání, // děs hrůzy mu k srdci sáh'...- // Háj popleněn, domek je rozmetán, // vše leží tu popelem, // jen zbytek pahýlů oblétán // je kouřem v dnu setmělém"* (s. 10). *"On s rozepjatými se rameny vrh' // tam v jezerní zelenou hloub, // hlídače zmoh'a v hlubinu strh', // i utonul, oči v sloup"* (s. 15). Tuto zdvojenou smrt mladých milenců můžeme chápat jako baladickou smrt, jejíž tragičnost popírá neslučitelnost smrti, mládí a krásy.

Příroda (hory, jezero, les, hvězdy, večer...) se stává v *Romanci* přímým účastníkem děje. V dřívější tvorbě hrála příroda roli při formování prožitku, nyní je zobrazena bez impresionistického chvění, v přímých a jasných obrysech.²¹⁾ Příroda slouží Sovovi k metaforickému připodobnění a charakteristice postav. Stereotyp nevinnosti a krásy panny je vyjádřen řadou variant: "*Tak chvěla se křehkou bázní bříz // že v studu a v zmatku skrývala líc*" (s. 7). "*A rozpuštěný vlas // vál jarním větrem. // Víc byla mu, než je lidský tvor, // v ní ztajené kouzlo všech kouzel a krás... // v ní červánky nebes a zlato hor // a východu cudný žas*" (s. 8). "*Květ samoty, jenž čist*" (s. 10). "*Tu svlačec si vetknouc v pletence // šla, pěla mu po boku, // až květy jeho a prsténce // je šlehaly v poskoku*" (s. 1). Zlý kníže a vrah je přirovnán k hadovi: "*svůj podpatek zdvih' a vyčíhat // dal svými žoldnéři // a jako lstný se připlížil had*" (s. 10). O samotném princovi není řečeno více, než ví sama panna: "*To věděla jen, že lovec jest, // na klobouku zelenou ratolest*" (s. 7). Příroda vnímá, slyší, vábí a bouří se, není jen neúčastnou kulisou. Stejně jako nitro prince, který tuší tragický konec, tak i poklidná příroda reaguje proměnou: "*Les hučí a jezero tmí se a bouří, // však ponuré místo víc děsí a chmouří // se neblahým ortelem*" (s. 10). Naopak klidná příroda naplněná máchovskou harmonií je svědkem tance milenců: "*Tu na louce tančili, zlatý svit // hrál v travách a v lodyhách, // a jakýsi nebeský pokoj a klid // nad lesy táh', // zvěř mýjela, hodin rychlý let, // šum jezera zněl a borů vzdech // a tajemstvím lásky jich ve hvozděch // žhnul přissátý ret*" (s. 7). Příroda se stává též klidným hrobem krásné panny a samo jezero k princovi promlouvá, láká ho k odpočinku: "*Spím pohřbena tady. A k jezeru // jak stočil se bezděky kůň, kopyta vykřísila k večeru // z křemene jiskry, a tůň // tak hladká a tichá a hluboká // a zmrtvělá, tichá zátoka // posledních červánků sluň // rozdýchala břehů za náspy: // "Spí pohřbena tady, tady spí?"*" (s. 11).

Jedinou postavou, která v básni hovoří, je král, jemuž nikdo z těch, k nimž svou řeč pronáší, neodpovídá. Princ po jeho prvních slovech odjíždí v neblahém tušení na svém koni do hor hledat ztracenou pannu, po králově druhém proslovu je bez toho, aniž by pronesl jediného slova, spoután žalářníkem - "*za všecko to, co chtěl říct'; // zde osud ho poučil o marném žití*" (s. 14). Vzniká tak nesouměrnost komunikační situace, která je pro lidovou

21) "*Také v poezii Antonína Sovy ve druhé polovině devadesátých let krajina postupně přestává být pouhým objektem a stává se prostředkem pro zvrstvené formulování subjektivního prožitku světa. Tato tendence vrcholí v rozsáhlé syntetizující sbírce Lyrika lásky a života (1907). Zvláště ráz jejích prvních tří oddílů byl podmíněn Sovovou osobní citovou tragédií, která vzniku sbírky bezprostředně předcházela. Více o roli přírody v díle Antonína Sovy v knize Václava Vaňka: Disharmonie. Praha 2009, s.125-143.*"

baladu netypická. Podobně je tomu s vypravěčem básně. Ten je vševědoucí, není jednou z postav, je přítomen jen zprostředkovaně, nevstupuje do děje a příběh vypráví bez emocí. Pouze v posledním trojverší básně se "vynořuje z textu básně", aby promluvil takřka v gnomickém duchu: "*..neb k věčnu, co ztraceno, volá nás, // a kouzlo své neztrácí do smrti hlas, // hlas tragický, v cestu jenž stoup*" (s. 15).

Vladimír Macura ²²⁾ vidí v *Knize baladické* sepětí folklorní skutečnosti se symbolistickou poetikou přelomu století. V *Romanci o šílenci ztracené krásy* je symbolistická poetika zcela zřetelně přítomna. Intelektuální hodnota symbolu je však oslabována právě odkazem k světu lidové představivosti. Lidský subjekt, rytíř, vstupuje do balady v podobě hledání Krásky, jejíž alegorizací je panna ukrývající se v lese. Symbol v tomto kontextu přestává být nejednoznačným znakem, ale je nahlížen prostřednictvím naivního lidového chápání. Sova dokonce vědomě hovoří o "*naivně myšlené baladizaci symbolu*". ²³⁾ Na druhou stranu se prostřednictvím symbolu význam balady posunul. Balada ztratila svou spontánnost a intelektualizovala se. To ji více méně přiblížilo žánru alegorie: "*Přetvoření baladických motivů v složky symbolu jim vnucovalo skrytý význam, bezprostřední svět tradiční balady pozbýval svůj původní autentický smysl a přetvářel se v nositele jiného významu, který však pro svou jednoduchost už byl stěžít s to unést dosavadní složitost, nejednoznačnost symbolického obrazu. Místo významově složitě zvrstveného, nedopověditelného symbolu nabízel baladizovaný symbol spíše prostou dvojplánovost přímého významu a podobenství. Symbol se tak přiblížil alegorii a spolu s ním se i žánr balady v tomto pojetí ocital místy až v blízkosti žánru alegorie, ať v *Romanci o šílenci ztracené krásy* nebo v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech*, kde je alegorizační živel napovídán podstatně již titulem, upomínajícím středověkého hrdinu - *Člověka, Jedermanna, Everymana*.*" ²⁴⁾

Velmi důležitým motivem *Knihy baladické* je láska. Není to však láska mateřská, která znamenala pro romantickou baladu nejčistší cit. Pouze jedna Sovova báseň *Balada o Andělce* popisuje lásku otcovskou, ale ve spojení s láskou mileneckou. Nejčastěji je Sovou ztvárňována právě láska mezi mužem a ženou; jen v *Romanci o šílenci ztracené krásy* se jedná o čistou lásku, v ostatních baladách je to láska nerovná, někdy téměř rafinovaná a klamná.

Báseň *Dračí hlavy* začínající jako báseň sociální, ztvárňuje motiv lásky, pomsty a

22) Macura, V.: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987.

23) Sova, A.: *Knihy baladické*. Praha 1937, s.183.

24) Macura, V.: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987, s.18.

smrti. Ze čtyř postav (král, královna, šlechtic a hlídač) tři zemřou po té, co si vyměnily své předem dané role. Podobně jako princ z *Romance o šílenci ztracené krásy* odmítá jemu určenou roli královny a stává se lovcem v horách, tak i zde dochází k proměně rolí. Královna je později v očích krále zrádkyní a spojencem šlechtice, králův milec se stává nejprve hlídačem, po té milencem královny a následně vrahem krále. Královna se proměňuje v zajatky a ve vraha svého manžela i sebe sama.

Milenecká láska je zde zdvojená a v obou případech utajená. Láska mezi královnou a šlechticem končí popravou šlechtice a klamná láska mezi hlídačem a královnou, využitá k vraždě, končí sebevraždou. Podobně jako v *Romanci o šílenci ztracené krásy* je tedy i zde láska spojena se smrtí, ale motiv pomsty - hnací síly královnina jednání - je mnohem více zdůrazněn: "...aneb žena, ve svých lžích jen velká, // sobectví již z plebejského rodu // tíží, mysl lyrikou svou těžká, // vyvstane snad, mstitelka své lásky // oklamané, spojená vždy s těmi, // kteří svědomím se hájí, pravdou // proti vůli královské a moci" (s. 23). "Dravčí oči // zelenými drahokamy hoří, // ztajená tam pomsta mlčí, mlčí" (s. 24). Královna trestá jednání druhého, ale zároveň vynáší trest i nad svým činem. "Zdvihla teprv ona s velkým klidem // osvobození tu dýku, v srdce // vetkla si ji prudce, ke strašnému // hlídači, teď milenci i vrahu // děla: Mrtva jsem. Tak lze mne líbat" (s. 32). Tragický konec nenaplněné lásky a smrti, který je typický pro romantickou baladu, je spojen stejně jako v předešlé básni se sebevraždou.

Atmosféra *Dračích hlav* je vytvořena bez účasti přírody. Zatímco v *Romanci o šílenci ztracené krásy* byla příroda účastníkem děje a proměňovala se podobně jako nitro postav, zde byla autorem opomenuta. Zmíněny jsou pouze hvězdy zastupující vesmír: "V ten večer, když už hvězdy vzešly" (s. 17). "Konec hostiny, dne konec. Ale // v noci cesta myšlenek se dluží, // jasně se, jak mléčná svítí dráha" (s. 18). "Noc když vzešla, hvězdy okny chodeb // lesk svůj kladly na dlaždice chladné" (s.30). Zatímco postava hlídače má neproměnnou charakteristiku: "hlídači můj strašný, neúprosný // zdálo se mi k ránu, že král zabít" (s. 29), "Hlídač jsi ty strašný, dnes neb zítra // půjdeš ke králi, mne zradíš, vím to" (s. 27), "Úzkým otvorem když hlídač strašný, // vsunul tělo svoje" (s. 32), královně jsou připsány rozmanité zvířecí emblémy, které zakládají alegorizující symbolizaci. Nejprve je přirovnána ke drakovi a vlčici: "sílu v sobě pocítila dravčí // postižené vlčice, již odňat // někdo byl, kdo nad vše byl jí drahý, // vztekem vlčice tak zakousla se" (s. 19), "Královna zří cize, dravčí oči // zelenými drahokamy svítí" (s. 23), "tupě královna zří na strašného // svého hlídače a bílé zuby // vlčice čas k času vyceňuje" (s. 24), postupně se před očima strašného hlídače dále klamavě proměňuje: je přirovnávána k ovci, ptákům, bříze: *zkrásněla a ovečka jak tichá // dívala se na trapiče svého*" (s. 26), "nad vše oddanější líbezností // jejích slov, jež zvučí písni ptačí" (s. 28), "Královna

tak chví se po svých slovech // jako bříza, vítr když ji schýlí, // třesa všemi větvemi a listy" (s. 30). Vzdor těmto připodobněním a proměnám lze říci, že celkově byla příroda z této balady vytěsněna, že její atributy slouží jen k přiblížení povahové charakteristiky postav.

Děj *Dračích hlav* se odehrává v uzavřených prostorách; v temných komnatách, sálech, pokojích, mezi sloupovým. Vše dýchá dekadentní atmosférou temnoty, zemdenosti, ticha a nehybnosti: "*Do rukou ji vztekem prsty zaťal, // odvlék' ji a přivlék' zas, však tichem // komnaty se ztišil, jak by kroky // slechl, hlasy naslouchavé, // větrem tlumené a rozražené, // rozražené o sloupové, klenby, // vížky gotické a o přístěnky // hrozivé a pusté*" (s. 19). Temnota gotického chrámu bývá prosvětlena umělým světlem: lustry světel září, lampy zhasínají po schodišti, v přítmi světel, sobolína oslepuje sněhem, zlato z brokátových šatů svítí, brnění i přilby tvrdým leskem svítí, oči svítí blesky...Sova znázorňuje zřejmě atmosféru až dekadentně umělého fikčního světa.

Čas se zdá být znehybnělý, vystižený až s hororovou hrůzností: "*Čas se vlék' a smrtníka zněl tikot // v zdivu kdesi, jak když s hlavy kape // čerstvá krev a vytrvale crčí*" (s. 24).

Král trestá královnu mlčením, její mlčení dovádí hlídače k šílenství; v šílenství hlídač zabíjí krále, podobně jako se zabíjí ve stavu šílenosti princ v *Romanci o šilenci ztracené krásy*: "*Královna den první, druhý, třetí // mlčí, mlčí, neposlouchá, mlčí // a zas mlčí, slyší hudbu, tanec, // nekonečně slyší vyprávění, // nekonečnou trpí, strašnou trýzní... // Hlídači je hrozně, k zešílení;... // pak dny jdou, kdy oba mlčí, mlčí, // loutna padá, rozbíjí se třeskem.. // a ten hlídač, když už šílel hrůzou, // s královnou co měl by počít si*" (s. 25). "*Ale ona mlčí, // prsty štíhlými si pokrm bere, // a když pohár zdvihá, oči mlčí, // mlčí ústa, nepohne se tělo*" (s. 22).

Komunikační situace je opět narušena nesouladem mezi postavami. I přes svou zjevnou dialogičnost jednotlivé repliky na sebe přímo nenavazují. Královna odpovídá králi mlčením, nebo pohledy. Pokud mluví hlídač, královna zase jen mlčí, pokud mluví ona, hlídač jen naslouchá: "*Prsty sobě hlídač v koutě hryže, // kouzlem hrůzy, ohromením mlčí, // zmaten nadějí a nejistotou // výzvy skryté do snu příšerného*" (s. 29). Nakonec přivádí hlídače k šílenství nejen svým mlčením, ale i slovy.

Už pouze konstatujeme, že Sova v básni *Dračí hlavy* aktualizuje žánr balady též ve spojitosti se starodávným rytířským světem: "*A že čas byl oběma zde hrozný, // první den vzal loutnu hlídač strašný, // předojemných balad navlék' šňůru // nekonečnou řadu od svítání // k půlnoci až pro královnu smutnou // a v nich rytířský svět ožil dávný*" (s. 24).

Pojetí baladičnosti se proměňuje ve třetí básni Sovovy sbírky *Můra*, která se nejvíce přibližuje erbenovskému typu balady i tím, že zde dochází k přímé konfrontaci pozemského světa s nadpřirozenými silami. Nejprve spojuje lidskou bytost se strašlivou Múrou sen; seslaný sladký sen se mění v noční děs, ve kterém se Můra, přežívající ve dne v lidském těle, mění ve zvíře, jež své oběti saje krev. Téměř hororové prvky s motivem spánku a snu, který posouvá hranice mezi světem zlých duchů a lidských bytostí, má velmi blízko k lidové představě světa obydleného tajemnými silami. Ve shodě s imaginací zvýznamňuje Sova styl anonymního lidového vyprávění, díky kterému se příběhy šířily a přetrvávaly. V první strofě básně je zmíněno, že příběh má svého svědka a vypravěče, tajemného a zvláštního hosta, který vypráví příběh pravdivě: "*Po čaji, v cerclu, den kdy zhas', // se ozval nový tón a hlas... // To tajemný byl, zvláštní host. // Ne nálada, ne učenost. // Tak vyprávěl s klidem zdánlivým, // se světáckým gestem, však pravdivým // historku z dob, kdy v mnohý div // svět věřil kdysi, pověřčiv*" (s. 33). Současně ale stupňuje jeho děsivost asociacemi spjatými s démonickým světem: "*Nejstarší dcera s hlavou medusí, však démonicky vábila*"; "*jak Medusa démon poručí, vždy v kouzel moci a područí,*"; "*spí jako hrob*" a jiné.

I v předešlých básních motiv snu ²⁵⁾ nesl zvláštní význam, spojený s dekadencí a akceptovaným ozvukem romantismu. Sen se stal jakýmsi přemostěním mezi dvěma světy: světem lidským a světem nadpřirozeným nebo posmrtným. Byl strašný a děsný nebo vyvolával strašlivé následky. Princ z *Romance o šilenci ztracené krásy* sen napovídá, kde je pohřbena jeho dívka, způsobí jeho šílenství, které končí sebevraždou. Královna v *Dračích hlavách* pomocí vyprávění svého snu vzbouzí lásku nenáviděného hlídače a přiměje ho tak k vraždě krále. Sen v *Můře* je jedinou možností pro demony, v jejímž rámci mohou ubližovat lidem. V *Baladě o Andělce* je sen plný tančících pidimužiků a zlých vil, které se na Andělku vrhají a vztahují po ní své ruce podobně jako mládenec, který ji pronásleduje. Sen se stává mostem také mezi životem a smrtí: člověk, kterému byl sen seslán, se přibližuje k smrti nebo se jí dotýká a naplňuje tak svůj osud, který se dává do pohybu právě seslaným snem. Vidiny a sny nevyrostají jen ze tmy a noci, ale objevují se i ve dne a vždy bez přítomnosti dalších osob. Jako by vyrůstaly z osamocené vědomí. Nejčastěji je snění spojeno s přírodním prostorem (Andělka usíná ve strašidelném lese, Princ v *Romanci o ztracené kráse* pokládá svou hlavu do trávy, Jirka usíná v chaloupce uprostřed lesa,..). Sen je branou mezi realitou a

25) Sny se staly velkou inspirací pro evropskou romantiku, která baladu aktualizovala: "*Jestliže převažuje hrůza ze světa nevědomí, pak jiní romantikové považovali sen za vyšší skutečnost, která je uzavřena rozumu a otvírá se pouze vnitřnímu smyslu...*" (Fischer, O.: *Původ a podstata romantismu*. Praha, Nakladatelství politické literatury 1966, s.165).

"druhým" světem, což dokazuje vliv snu na subjekt, který je tak silný, že ani po jeho probuzení nekončí: princ z *Romance o šílenci ztracené krásy* jde po procitnutí za hlasem, jenž ho ve snu volal, ženichovi v *Můře* teče z krku potůček krve, neboť mu Můra ve snu sála krev, princ Jirka dále věří v tajný noční výlet s pidimuži a liščím šestispřežím. Zároveň sen, který znamená průnik reality obsahující část lidského vědomí (promítnutého do snu) a nepoznané skutečnosti druhého světa, která má být lidskému vědomí skryta, přináší ohrožení lidské existence. Pán v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech* v polobdění ("*Pán dřímá v křesle. - Mraky jdou // přes měsíc - a tu rázem tmí se.*" /s. 95/) hovoří se samotným Osudem a nahlíží mu do karet. Bez ohledu na to, zda mu uvěřil či ne, se jeho osud bezpodmínečně a tragicky naplňuje: "*Tam na poslední sosně kdes, // tam Osud dovršil své dílo.- // Sosnami dozněl těžký vzdech // o pánu a jeho radostech*" (s. 144). Princ z *Romance o šílenci ztracené krásy* nahlíží svůj Osud ("*By poznal svůj osud a její též, // on procit a vracel se v rodný kraj..*" /s. 12/). Není schopen normálního vidění, jeho vědomí je deformováno láskou, nenávisť a opakujícím se snem. Slova ze snu ho zavedou až na dno jezera.

Sen vstupuje do světa a násilně ovlivňuje lidské vnímání. Stává se prostorem, ve kterém se setkávají živí s mrtvými a nadpřirozené bytosti s lidmi. Přináší možnost nahlédnout tam, kam nesahá lidské vnímání.

V básni *Můra* je hlavním motivem (vedle snu) láska, jejíž podoba ji spojuje s ostatními básněmi sbírky. Tato láska má dvě podoby: jednak chladnou a předstíranou: "*Byl ženich té nejstarší uspán v svůj trud: // ne vyvolen jí, ne odmítnut, // dny kapou mu v srdce týž prudký jed, // a on ho musí vypíjet, jak Medusa démon poručí, // vždy v kouzel moci a područí*"(s. 34), jednak upřímnou a vroucí: "*A ohromen tou smělostí, // zvuk dlouho slyší její řeči, // a jak by vyrostla a větší // kráčela cestou po boku, // choval ji v duše hluboku*" (s. 37). Konec lásky tu ale není tragický; ženich sice váhá mezi oběma sestrami, oběma váben, pomocí lsti s květem hiacintu se však dovídá, v které z nich Můra žije. Je tak dvakrát zraněn, nejen chladem své nevěsty, ale i démonem žijícím v ní.

Můra oproti všem ostatním básním postrádá tragické zakončení, které Sova zdůrazňuje smrtí, často sebevraždou. Princ z *Romance o šílenci ztracené krásy* skočí do jezera za mrtvou dívkou, královna z *Dračích hlav* probodává své srdce, Andělka utone v močálu, pán v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech* se oběsí na sosně, nevěrný muž je zabit svou milenkou v *Baladických básních o Marcele z tohoto světa*. V *Básni o knězi, vojínu, karateli i katu zároveň* umírá muž po vraždě své nevěrné ženy sám v hlubinách lesa, po básníkovi a jeho lásce z básně *Smrt básníkova* zbývá jen truchlící stín tisu nad jejich hrobem, v *Přátelské sonátě* nezůstává po obou milencích nic než "*čest v našich srdcích a tichý hrob*".

Báseň *Můra* lze považovat za baladu, nepoznamenanou psychologizujícími, realistickými a sociálními tendencemi, které se objevovaly v poezii přelomu století. Tato balada nepostrádá spojení s lidovým mýtem - jeho lehkost a přímost při vnímání světa. Můra neobsahuje mravní poučení, ať už explicitně vyjádřené vypravěčem, nebo jen nepřímo vyplývající z děje; nepodsouvá jasné vymezení metafyzického dobra a zla ve světě, jen spontánně zprostředkovává příběh s naivní přesvědčivostí.

Téměř opačně působí *Balada o Andělce*. Je to citlivá, psychologizující báseň o dospívající dívce. Baladě ji připodobňuje zejména motiv viny, překročení zákazu a tragický konec - smrt mladé dívky. Tedy spojení smrti a mládí. I přes tyto motivické prvky a celkové tragické vyznění příběhu postrádá *Balada o Andělce* oproštěnost ztvárnění. Dívčino naivní jednání a myšlení postihuje naopak s realistickou přesností a pronikavostí.

Andělčino provinění není úměrné trestu, který následoval. "*A před hrozným trestem za vinu // o přímlovu modlí se matčinu. // Pak v neklidném spánku ještě vzlykne, // jak ptáče když pohne se a tikne*" (s. 60). Andělka se nechala okouzlit barevností a veselostí svatebního průvodu a přes zákaz otce opustila na chvíli dům, prostor bezpečí. Otcovo horečné hledání ztracené dcery a jeho zoufalost zpřítomňuje v básni další odstín lásky, kterou Sova ve své knize bohatě tematizoval: "*A nad močály v ranní šeř, // to otec jde její, pátrá a slídí, // šat servaný má, je umdlen jak zvěř*" (s. 64). Otcovské lásky se ovšem báseň jen lehce dotkne, a to ve spojitosti s láskou předstíranou a hubící. Mladíková láska Andělku nejprve okouzlí, posléze zahubí. I zde si Sova s tradičně vnímaným protikladem, jaký představuje láska a smrt, zahrává a ukazuje jeho relativnost. Andělka přichází o život na pozadí živosti, veselosti, tance a barev vesnické svatby, která se zdá být až rituální oslavou života: "*Hle, ženich, mládenci na koních. // Zní zpěvy návsí, žert a smích. // Jak fábory vlají, rozmarýny. // Ted' zanikly, průvod jak vrh' sem stíny. // S nevěstou dvojspřeží bujně letí - // a vida, sta za průvodem dětí, // že oči se nemohou dohleděti*" (s. 47).

Opakující se motivy *Knihy baladické* nemají konstantní význam a nelze k nim automaticky přiřadit opozitní hodnotící pól. Neustálé hodnoty jednotlivých motivů se naopak stále proměňují. Například motiv snu může být varováním (báseň *Můra*) i zhoubou (v *Dračích hlavách*); voda (v *Romanci o Šilenci ztracené krásy*) trestá i zachraňuje; motiv pohybu a putování je útekem i vykoupením, je to symbolická cesta vzhůru i dolů; motiv lásky přináší smrt i život. Polarity motivů se přeskupují v každé jednotlivé životní situaci. Jsou v neustálém pohybu a proměně bez jakéhokoliv daného řádu či neměnného zákona, podobně jako samotní hrdinové balad, jako jejich život a svět, ve kterém žijí.

I příroda se zdá být plná protikladů; nejprve okouzljuje dívčiny smysly podobně jako svatební průvod: "Vše přehnal se jak vidění divé, // vichřice barev a hlasů všech, // hle chrpy a máky a koukoly živé" (s. 47). Po té se příroda proměňuje, jako by byla její nevinnost jen předstíraná, a podobně jako mladík pronásleduje Andělku, zaplétá ji do svých sítí bažin a močálů: "Údivem trávy vzdychly: ajej! // A každý strom jak děs by cítil. // Tajnými hlasy noci štvána, // tím děsem pronásledována // po svahu letí. Louka koupá // se v tiché vodě...Louka houpá // se pod nohou jí...zastaví se... // Dál...Musí...Jak by mluvil močál // a jak by tiše mlaskat počal- - // teď všecky kře a trávy chví se" (s.63). Příroda cítí, prožívá, je uprostřed dění a zároveň se stává i přírodou trestající.

Baladicky se vyhrocuje také protiklad smrti a dětské nevinnosti. Andělčina nevinnost je zdůrazněna atributy dětství a naivnosti. Andělka si šeptá se svou panenkou: "Jen mohla si s pannou promluvit... // tož šeptala: Ty má hloupoučká panno!" (s. 47), zláká ji vůně koláčů, je přirovnána k ptáčeti: "Pak v neklidném spánku ještě vzlykne, // jak ptáče když pohne se a tikne" (s. 60). Svatbu vnímá jako pohádku: "tak láká ten výskot a ty zpěvy, // a všecko jako pohádka se jeví" (s. 49) a zdává se jí o vílách a vodnicích: "Dlouho ještě sní // o Zlatých zámcích, Vodní paní // o Záři zlatých jabloní // a o Růžence v planých růžích, // o vodnicích a pidimužích" (s.51).

Dětský svět Andělky však naruší cizí svět dospělých, ve kterém číhá pro každého, kdo ještě není připraven, nebezpečí. Andělka stále balancuje mezi oběma světy, jednu chvíli se zdá být v bezpečí, v další chvíli překračuje hranici: "A přece se Andělka zapomněla. // Tu zaslechši hudbu, blahem se chvěla, // hned zatančila, pozapěla" (s. 51). "Teď vrátím se domů a otci se svěřím. // Teď musím již domů, děj se co děj. // Ne, na to čas není pomýšleti. // A hodina za hodinou letí. // Blíž Andělka je sálu, blíž je, blíž teď ve víru tanečnicků již" (s. 53).

Vyprávění se tu vrací k minulosti, což je pro lidovou baladu netypické. V ní by se dívčina nevinnost dále nerozvíjela, Andělka by se stala jejím prototypem, vypravování by bylo složeno z několika po sobě následujících výjevů bez detailnějších odboček. Návratem k minulosti se dále zdůrazňuje zejména Andělčin nešťastný osud a nevinnost: "Let dvanáct Andělce v podzimi bylo, // a otec vždy říkával: Potěcha má. // To dítě se moudré již narodilo, v něm žiji, jak Bůh je nad náma. // S ní princezna vešla do chalupy... // tak říkával vdovec" (s. 50).

Lidový popěvek, který je zahrnut do popisu svatby, zdůrazňuje lidovost a naivnost prostředí i tradičního rituálu, a to v kontrastu s nebezpečím, které v sobě skýtá: "A hej ahoj! Bohatá selka z Blat // se zahanbit nedá. Chce zazpívat... // Svě růžové tělo kypré a silné // ve veselosti kratochvilné // na židlici skákavě nadnášela, // jí očka hned hrála, jak naivně pěla: //

Byl jednou jeden domeček. // A v tom domečku panenka // vykoukala z okénka" (s. 56). Nebezpečí vyústí ve smrt Andělky. Na otcovo zoufalé volání: "*Kdo viděl zlatou děvečku mou?!*" // *tak křičí a do údolí volá. // "Kdo viděl mou děvečku nešťastnou?"* odpovídá jen bezútešná příroda: "*Bublinka tichá prýskla zdola*" (s. 64).

Balada o Andělce působí svými výjevy, "kulisou" svatebního průvodu, realistickým ztvárněním příběhu i opakujícími se slovy vypravěče či chóru jako bezprostřední divadelní scéna, vyvolávající okamžité emoce. Báseň nepostrádá naivnost, ale ta tu je míněna v jiné rovině než jak je tomu u lidové balady, kde je naivnost přirozeně vrostlá do celkového pohledu na svět. *Balada o Andělce*, i když obsahuje mnoho baladických motivů a tragický konec, přesto působí ve srovnání s přirozeností lidové balady příliš uměle. Podobně jako i jiné Sovovy balady postrádá spojení s lidovým mýtem.

Báseň o knězi, vojínu, karateli a katu a Baladické básně o Marcele z tohoto světa ztvárňují tradiční motiv nevěry, která je potrestána smrtí. Kněz, jenž je ironicky zároveň katem (jde tedy o jakousi zdvojenou archetypovost), vynáší trojí trest: nad nevěrnou ženou, jejím milencem a po té nad sebou samým. Tragika jeho života spočívá ve ztrátě toho, pro co chtěl žít a v co pevně věřil: "*A prostý jak trávy boží jsou // chtěl v Boha věřit a v ženu svou*" (s. 72). Jeho trest je nejvyšší a v jeho očích přiměřený k tomu, o co sám přichází. Pomsta se zdá být jakýmsi gestem spravedlnosti a záchrany trosek vlastního já. Poslední víra, která katovi zbývá, je víra v Boha: "*Měl habit již jak poustevník, // svou bílou hlavu v kukli měl, // zmatený Bohu zpíval dík, // v poustevnu zmizel ukrytou, // ve skále kterou stínil strom*" (s. 76). Kat symbolicky opouští vertikálním pohybem lidský svět, který ho zklamal, a z údolí putuje do lesních hor, kde je blíže nadzemskému světu. Lidský svět je na začátku básně zpodobněn jako svět plný mrtvol a pustoty: "*Válečné kouře dávných dob // té krajiny byl šedý háv. // V ní trupy mrtvol beze stop // vrůstaly v moře trav*" (s. 72).

Nevěra v *Baladických básních o Marcele z tohoto světa* je trestána jen jednou, a to potrestáním nevěrného muže. Na rozdíl od předešlé básně trestá žena. Její pomsta už není spontánní obranou svého já, ale klíčí a roste v jediné nevyhnutelné východisko: "*Ta mstít by se chtěla, mstou vykřiknout. // O největším sní prohřešení: // lží vášně jak krade kdos potěšení, // jež jinak zas vzplál a zahořel, // lhal jinou zas vášní a přetvářkou mřel*" (s. 80). Marcelina pomsta je promyšlená, čeká na pravý okamžik, ale vlastní vina není přiznána ani potrestána. "*On samý byl žert a lichotnost, // však tajemně mlčel jeho host. // I mlčela na nadrech skrytá zbraň*" (s. 84). Je to pomsta podobná mstě královny z básně *Dračí hlavy*, u jejíhož zrodu stála předstíraná láska.

V obou skladbách se láska proměňuje v cosi hrůzného, co ničí v člověku vše lidské. Do protikladu vůči rafinovanosti pomsty *ženské*, která je chladně a dlouho dopředu připravovaná, je postavena se svou spontaneitou pomsta *mužská*, která je provedena bez racionality okamžitě. Vášnivost a nezkrotnost Marcely tvoří kontrast vůči čistotě a vnitřní vyrovnanosti jejího bratra. "*Co k vesmíru zdvihá se jeho duch // tisíci láskami a tuch, // víc sestra jen cítí vášní svou, // víc rozdírá ji krvavou, // a pozemského vždy cítění tvor, // jak nebes výš ni velikost hor // neumí změřit mocnou touhou, // ni odříkáním a hrůzou dlouhou, // neschopna smysly očistit,-*" (s. 80).

Baladický dramatismus se zakládá na motivech pomsty, smrti a lásky mezi postavami vnitřně nevyrovnanými a senzitivními. Tíživost detailních popisů, které odhalují proměny v lidském nitru zažívajícím otřes, vytěsňují lehkost a spontánnost lidového vyprávění.

Básně *Přátelská sonáta* a *O vysvobození prince Jirky*, jednoznačně do žánrového konceptu *Knihy baladické* nezapadají.

Přátelská sonáta, věnovaná památce Jana Nerudy a Karolíny Světlé, je spíše vzpomínkou a projevem úcty než tragickým příběhem. Nese v sobě vzpomínkový patos plný melancholie a svou stylizovanou formou se vzdaluje lidovému ztvárnění balady o to více, až se přibližuje výpravnému chvalo zpěvu: "*A jako vždycky s ní když v klidu přemítal, // on masku cynika, svůdného d'ábla bral, // vždy zhnusen fadessou a tichošlápstvím zlým, // tím staroměstským životem otřelým, // žalostným uměním, knih pustou prázdnotou, // bezkarakterní, příslovečnou žebrotou. // A tak že miloval, vždy vycházel jí vstříc: // že v to vše nevěřil, on věřiti chtěl víc*" (s. 88). Odlišnost je patrná i na formě básnického zpracování. Jednotlivé verše jsou často plné přesahů, dlouhé věty narušují jejich melodičnost a přehlednost. Jediný rys, který tuto báseň vzdáleně spojuje s baladicitou, je tragický nádech završených životů: "*Tak roky zanikly. Pak oba, z cechu hvězd, // se nesetkali již. Jen v srdcích našich čest // jim zpívá nesmrtná. Hrob jejich buď jim tich. // Hossana Bohu, který určil síly jich // a tvůrčí neklid těm, kdož ssáli z jejich míz // a procítili boj, jich krví velký kdys*" (s. 92).

Báseň *O vysvobození prince Jirky* opatřená podtitulem "*Podle pohádky v pohádce, tuze oblíbené a vypravované Jeníkovi a později Jirkovi*" se přihlašuje svým tvarem k literárnímu žánru pohádky. Zařazení pohádky do *Knihy baladické* upozorňuje na některé rysy společné těmto literárním žánrům, například na výskyt a působnost nadpřirozených sil. Princ Jirka je zachráněn útekem na vozíku z chlebového těsta se šestispřežím lišek a pidimužíky, pomáhají mu také kouzelná klokočová zrnka, neviditelná čapka a spravedlivá příroda. "*Poslěz na hlavu dá jeho, // k uším vmáčkne ve mžiknutí // čapku, nevidným jež činí, // z kůže draka vymřelého. // A když hotovi jsou nyní, // pidimuž mu k vozu káže*" (s. 162).

Dalším společným rysem je časová a místní neurčitost. V úvodních verších je jen zmíněno, že se příběh odehrává v čase, kdy: "*V čas, kdy lžikrál počal v městě // staroslavném panovati, // popraven, kdo stál mu v cestě*" (s. 147). Vyprávění se tak soustřeďuje na jedinou postavu, která také jako jediná má jméno. Lžikrál není pojmenován podobně jako oba hospodáři, hajný a ostatní postavy; nesou jen konstantní epiteta. Pohádka *O vysvobození prince Jirky* se zaměřuje na dramatickou zápletku, na útěk prince a jeho pronásledování Lžikrálem. Tento dramatický konflikt, končící vítězstvím dobra, je zpodoben detailněji na úkor ostatního děje, který ho jen obklopuje a doplňuje. Podobně i vypravěčský postup je jednoduchý až schématický; děj je podán chronologicky a bez odboček. Samotný pohádkový svět zpochybňuje sen: "*Oči výrů zhasly v kruhu, // ostny ježků v světla pruhu // ztrácely se. Všecko. Všecko mizí- // a kraj rovný, mrtvý, cizí. // ...V tom je probuzen. Neb selka // Naně praví: To je délka, // Věčnost celá, den již bílý. // Abychom ho probudili?*" (s. 175). Vypravěč do děje vstupuje na samém konci pohádky a relativizuje šťastný konec připomínkou pomíjivosti, a tím odosobňuje její tragické vyznění: "*Tím se končí toto pění, // báseň o vysvobození // prince Jirky. Od té doby // na hřbitově nové hroby // rozsety v křů voní stínu. // Však se ozve Jirka drahý, // vyrosteli na hrdinu. // Poznáte ho podle činu, // uslyšíte o něm záhy*" (s. 180).

Všechny rysy pohádky směřují k jasnosti a naivní jednoduchosti. Dramatičnost, nadpřirozené síly, tragický konflikt a tragický konec, které jsou pro klasickou baladu ve svém podání někdy až surové, drastické a nahé, jsou v pohádce zmírněny, zjemněny a podány s jakousi laskavostí. Dalo by se říci, že žánr balady a pohádky se dotýká na okrajích svých žánrových polí, a to společnou motivikou a některými formálními prvky, jakými jsou například podobnosti ve vypravěčském stylu, jenž je v podstatě uměleckou stylizací lidového podání a mluvy.

Reflexivnost sílí (na úkor epičnosti) ve dvou kratších básních Sovovy sbírky. *Smrt básníkova* působí méně bezprostředně a svým melancholickým vzpomínáním v prošlý čas se přibližuje stylizovanému literárnímu ztvárnění. Baladický je tu pouze tragický konec - setkání nenaplněné lásky až v den smrti, tedy uplatnění dvou základních existenciálních polarit. Pouze smrt jednoho z milenců přinesla smíření s osudem: "*Den shledání, smrti a smíru den. // A mezi nimi, co stalo se kdys, // truchlícím stínem přikryl tis*" (s. 67).

Také pohřeb je tu zobrazen v rámci antické atmosféry klidu, světla, tance a zpěvu, atmosféry, která přispívá k smírlivému vyústění básně: "*A všichni šli chodbou, v klid antických váz // dne přisvit se tlumeně okny třás // a všecko tu vzdušno a do kořán, // a všemu*

tu tichý poklid přán //...kol mladých Múz tančil neslyšný kruh. // Ty na loutny hrály a zpívaly // a velkými zraky se dívaly" (s. 66).

Motiv svatby se všemi svými atributy světla a veselosti se stává (podobně jako v *Baladě o Andělce*) kulisou pro smrt dvou dávných milenců v *Baladě o milence "Vzpomeneš"*. Vzpomínka ožívá v podobě nezhojitelné rány. "Vše šílí, zvoní, klopýtá // naivní jakous radostí, // jen jeho duše rozryta, // cos křičí ze dnů mladosti: // zoufalá láska odbytá" (s. 69). Oba milenci se rozhodnou spečetit svoji lásku svatbou smrti.

Baladický je tu opět zvláště tragický konec, ve kterém láska může přežít jen ve spojení se smrtí: "Den rudl krví, zlatil věž. // Zvědavci mohli viděti // v ulici rovné, tiché, kdež // milenka mrtvá "Vzpomeneš" // ženichu spala v objetí" (s. 71).

"Verš Sovův chvěje se již utajeným životem, zjitřenou sensitivou duše plaché a samotářské a právě proto vzbouřené a napjaté, která blíží se k životu s mladými lačnými smysly jako k velikému tajemství a hádance, k vykupiteli nebo k mučiteli, a jež již tehdy má zárodek hořké ironie k jeho podvodným odumřelým útvarům."²⁶⁾

V *Knize baladické* vystupují postavy vnitřně napjaté a samotářské. Osamocení lidé se pokouší najít lásku, která jim paradoxně přináší trápení, zlo a smrt. Nahlížíme do niterného pekla, jímž prochází milující duše. Sova má neustálý zřetel k citovému životu postav, dokáže jemně diferencovat projevy jejich emocí, kterými jsou různé podoby lásky, nenávisti, strachu, pomsty a žárlivosti.

Klasicky baladické motivy jsou v knize nahlíženy prostřednictvím básnickovy životní ironie a tím se jejich významy a hodnotová určení relativizují. Příkladem může být motiv romantického osudu bezpodmínečně vládnoucího nad lidskými životy. V *Knize baladické* je osud zařazen mezi ostatní motivy a jeho moc je potlačena díky lidskému vnímání a lidským citům, které mohou přesahovat osudem vymezený úděl. Lidé si neuvědomují moc osudu, na jeho místo vstupuje láska v mnoha podobách; láska jako motivace jejich jednání a hybatel jejich životů. Osud přestává být samostatnou entitou, která by vstupovala do života bez jakéhokoli podnětu. Je naopak vyvoláván a probouzen zlem koncentrovaným do jedné z vedlejších postav (v *Romanci o šílenci ztracené krásy* je to postava krále, v *Baladě o Andělce* je to pronásledující mladík), nebo se zlo ztotožňuje i s postavou hlavní (postava kata karatele v *Básni o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň* je sama odpovědná za svůj osud kvůli své neschopnosti odpustit). Zlo tedy přichází zvnějšku, je ztělesněním jedné z postav, jejímž

26) Šalda, F.X.: Antonín Sova, senzitiv a visionář. *Soubor díla F.X. Šaldy 2*. Praha 1947, s.121.

zásahem nastává neštěstí a zkáza. Takové ztvárnění osudu vystupuje z tradic romantické konvence; osud je tu nesamostatnou entitou a je vždy spojen s lidským vnímáním a se složitostí lidské psychiky. Tím, že osud nepůsobí sám o sobě jako nadosobní moc, ale je vytvářen samotnými lidmi, se komplikuje ostré rozlišení dobra a zla. Kdo se stává obětí v básni *Dračí hlavy* nebo v *Básni o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň*? Rovnováha mezi zlem a dobrem se narušuje, vina se relativizuje a zlo může zůstat nepotrestáno a dobro neobnoveno. Lidský život zde postrádá tradičně pevný řád, je součástí neustálého pohybu, nepředvídatelných událostí, nejistoty, neklidu, proměny, a to především na základě komplikovaných mezilidských vztahů a jejich osudových vyústění.

Čtenář Sovových balad si už nemůže být jist hodnotami, které lidové balady představovaly a o kterých nikdo nepochyboval, neboť měly auru neotřesitelné lidové moudrosti, upevňované dlouhou tradicí. Antonín Sova se dívá na jednotlivé motivy a jejich hodnoty z mnoha stran, zkoumá jejich odstíny prostřednictvím postav vnitřně napjatých, jejichž jednostranné vnímání se narušuje. Přistupuje k žánru balady s určitým napětím, relativností, s intelektualizací a stylizovaností. Jeho balady v sobě nesou jen málo ze spontánnosti, mýtotvornosti a přímosti tradičních lidových balad. Jsou psychologizujícími obrazy o lidském vnímání a prožívání lásky, smrti a viny. Sovova tvorba je, řečeno Šaldovými slovy, "*smyslně melancholická hudba a původní píseň churavého a složitého senzitivního kouzla*".²⁷⁾ Sova svým způsobem navázal na tradiční baladiku a využil některých tradičních prvků, především motivů. Přesto nelze říci, že by vytvořil nový baladický typ, který by vstoupil do literárního vývoje s noblesou s jakou tam vstoupil například Jaromír Erben, a pozměnil by tak její tvar. Přesto je *Knih baladická* (i přes rozpínání baladičnosti do více literárních žánrů) hodna svého názvu; Sovovy básně jsou niterným náhledem do lidské duše s baladickým nádechem tragičnosti.

*"Sovův umělecký úkol byl, naléztí svému vybouřenému, předrážděnému a dusnému nitru srovnalý výraz a ustaviti tak nový rétoricko-poetický typus umělecký, novou rovnomocninu slovné obrazivosti, která by vyhnala v konečnou hlat' určitý děj, určitý postoj, určité zaujetí duše, mučené určitým napětím vnitřním a Sova vzmoohl tento úkol.."*²⁸⁾

27) Šalda, F.X.: Antonín Sova, senzitiv a visionář. *Soubor díla F.X. Šaldy 2*. Praha 1947, s.121.

28) Šalda, F.X.: Antonín Sova, senzitiv a visionář. *Soubor díla F.X. Šaldy 2*. Praha 1947, s.121.

II. Vášnivý baladismus Viktora Dyka

"Definoval-li Dyk sám sebe jako člověka, jehož duch neguje, popírá a zapírá, a hledal-li při tom se zoufalou urputností pozitivní ideál, s nímž by se mohl ztotožnit a jemuž by mohl sloužit, může se nám to na první pohled jevit jako protimluv, spíše to však jen znovu potvrzuje romantickou protikladnost v samé podstatě jeho básnické osobnosti."¹⁾

Ve svých osmadvaceti letech píše Viktor Dyk svou druhou lyrickoepickou skladbu s názvem *Milá sedmi loupežníků*. Je jedním z vrcholů jeho bohaté tvorby. Tato skladba, která aktualizuje žánr romantické balady, je plná "staré romantiky" a atmosféry vášně, zločinu, zrady a smrti. Viktor Dyk ji obnovil zcela jiným způsobem než Antonín Sova. Jeho fragmentární až syrové zpracování nevyslovuje žádné mravnostní, sociální či významové poselství, nechce řešit žádnou soudobou problematiku, ale snaží se vyvolat pouze tragický pocit nesmlouvavosti osudu. Jeho básnická skladba směřuje přímo k silnému baladickému prožitku, a to bez toho, aby se ptala po příčinách či důsledcích. Celkově je Dykova tvorba baladičtější než tvorba Antonína Sovy. Baladu aktualizoval nejen ve skladbě *Milá sedmi loupežníků* (1906), baladický smysl je očividný i v předcházející sbírce *Buřiči*²⁾ (1903). Několik lyrických balad obsahují též *Noci Chiméry*³⁾ (1917).

Dykova raná tvorba byla poznamenána dekadentními a buřičskými náladami z konce století a jeho snahou vypořádat se s politickou a myšlenkovou situací této doby. Ve své tvorbě

1) Med, J.: Bojovník se srdcem snílka. *Promenáda Diogenova*. Praha 1990, s. 200.

2) Básnická skladba *Buřiči* byla vydána v roce 1903 (ale vznikala již v letech 1901-1902) a při Dykově redakci *Spisů* v roce 1918 byla tato skladba spolu s *Milou sedmi loupežníků*, *Guisseppem Morem* a *Zápasem Jiřího Macků* vydána v jednom svazku pod názvem *Buřiči a smíření*. Všechny tyto skladby představují Dykovu epickou veršovanou tvorbu ovlivněnou jeho mládím a buřičstvím. První dvě z nich jsou spojují též baladické rysy.

Buřiči obsahují úvodní báseň *Navarovská elegie*, triptych povídek ve verších s názvem *Tři* a závěrečnou skladbu *Slepý*. Baladické zření světa se nejintenzivněji projevuje v třetí skladbě tryptichu *Tři*. Svět v něm není tvořen jen lidským rozumem a jeho vášněmi. Je v něm přítomen i vyšší řád, jakási metafyzická spravedlnost, která trestá lidské zlo a nastoluje řád a harmonii ve světě. Do skladby tak proniká baladická osudovost a iracionálno. Ve skladbě zabíjí bratr ze závisti svého bratra. Ve společnosti přebírá jeho roli milého a oblíbeného člověka a získává i jeho dívku: "Byli jsme bratři: tak a tak. // On byl hodný a já darebák. // Nevím, jak přišlo to: nebylo nad něj. // Z očí mu zářila veškerá ctnost." (Dyk 1903/1949:57). "...však všecka vašeň vzbouřila se // tím jeho ruky dotekem, // zloba, již rozum neukrotí! // ...Mrtvého našli třetí den" (s. 65).

zaznamenává nejrůznější rozpory: rozpor mezi snem a skutečností, citem a rozumem, touhou a realitou, láskou a zradou...*Milá sedmi loupežníků* kontrastuje svými velkými vášněmi, životností a tělesností s malostí a přizemností aktuálního a Dykem prožívaného měšťáckého světa. S buřičstvím pak skladba souzní konfliktem mezi jednotlivcem a společností, která svými pravidly a řádem omezuje jeho svobodu a touhu. Tato touha po naprosté svobodě, která by nebyla k nikomu a k ničemu vázána a poslušna jen a pouze "hlasu krve", nese už ve svém zárodku tragický konec. Rozpor absolutní svobody, která je však omezena ve své vlastní podstatě tragickou osudovostí, se dotýká samotného jádra baladického mýtu.

Spravedlnost přichází později, a to v podobě narozeného syna. Dítě se čím dál více podobá zavražděnému a jeho přítomnost v domě je pro vraha nesnesitelná: "*Je krutá pomsta zabitého! // Čas mýjel, hoch zvolna rost'. // Janova celá minulost // šla znovu mýma před očima: // hoch stejně cítí, stejně vnímá, // stejně si hraje...hrůzou štván // dívám se často: Celý Jan!"* (Dyk 1903/1949: 72). Život se stává pro bratrovraha utrpením a poslední verše končí scenérií lesního srázu, kde k vraždě kdysi došlo: "*Život mne týrá, život se mi hnusí, // hoch mučí stále mne, stěny mne dusí. // Veliký, krásný statek ten // jak strašidly je obklopen, // strašidly z toho hřbitova./- - uprch' jsem z domova. //...Zlomený kříž. Kout zapadlý je. // Nad hlavou jedle. Dole sráz. // To je ta scenerie. // Kdos mih'se nad srázem. // Ticho je zas."* (Dyk 1903/1949:73,74).

Dyk v celé sbírce pracuje s baladickými motivy pomsty, trestu, vášně a smrti, zasazuje je do velmi dramatických příběhů. I formální ztvárnění a dramatičnost se blíží ztvárnění starých lidových balad. Baladické zření světa se nejuplněji rozvíjí v následující sbírce *Milá sedmi loupežníků*.

3) *Noci Chiméry* vyšly poprvé v roce 1917 (v nakladatelství Františka Topiče v edici *Hovory básníků*). Sbírkou shrnuje básně z let 1900 - 1916. Je uvozena programovou básní *Noc Chiméry* a následují tři oddíly (*Děti, Písň z dramatu a Kupec hrůzy*). Do lyrických básní sbírky pronikají epické, dramatické a baladické prvky. Dykovy básně jsou zde jakousi baladickou zkratkou, pracující s náznakem. Baladičnost a sugestivnost sbírky byla oceněna Arnem Novákem.

Baladickými prvky jsou chimérské postavy, které v lidech vytvářejí iluzi a touhu. Po iluzi následuje deziluze a smíření. Chiméry jsou jakýmsi osudem, zkouškou a hrou. V básni *Ospalé dítě* touží nemocné dítě po novém světě plném květů a moří. Jeho idea je vyvolána bílou pannou, představující personifikaci jeho touhy: "*Usnulo dítě. Zrána // než z teplých vteřin se zvedne, // sedne k hochovi bílá panna. // A hledí na něho milo. Hladí jej ruce jemné. // Co bylo v noci temné, // náhle se rozjasnilo. // A panna vede řeči // o divných zemích, mořích, // o jiných zořích, // až dítě bude větší"* (Dyk 1917/2003:85).

V básni *Ledová panna* je chimérská postava součástí dětské hry, která se postupně stává neuvědomělým bojem o vlastní život. Ledová panna láká dítě ven do smrtelné zimy: "*Jedenkrát vyšel jsem z domu // a za ní běžel. // Ledová panna, panna bílá // se ke mně naklonila: // chorý jsem ležel. //*

"V sevřených, hutných slokách *Milé sedmi loupežníku*, která značí jak epilog, tak vrcholný výtvar Dykova mladistvého období, básník umělecky zrající obdobně soudil - tentokrát však tragickou notou jakoby staré balady, rafinovaně přitom zasazené do dekadentního ovzduší "krve, rozkoše a smrti" - svět dobového mládí: soudil je s jeho anarchismem.." ⁴⁾

Milá sedmi loupežníků byla napsána v roce 1904, vydána v roce 1905, ale její poslední zpěv ("Vždy časně ráno smutna vstanu") vznikl již v letech 1897/1898 a autor ho zařadil do sbírky *Síla života*. V duchu tradiční baladiky je děj jednoduchý a místo ani čas nejsou blížeji určeny. "Neznám přesného už data, // ale kdysi se to stalo // za letního večera...Nevím přesného už data, // oživla však stará nota // za letního večera. // Vášnivá a teskná nota, stará nota romantiků.." ⁵⁾ Souvislost historie loupežníků se selským povstáním z konce 18. století nemá pro samotnou baladu většího významu.

Dykova originalita v aktualizaci balady spočívá v jejím formálním zpracování. V tradičním žánru balady dochází ke spojení všech tří základních literárních druhů. Balada tak stojí na průsečíku epiky, lyriky a dramatu tím, že integruje jejich výrazové prostředky. Nejedná se ale o jejich dokonalou syntézu, v jednotlivých baladických textech se poměr těchto principů různí a jeden z literárních druhů může vystupovat do popředí. Ve výstavbě Dykovy skladby dominuje dramatičnost a dialogičnost, přesto se nejedná o dramatické dialogy v pravém slova smyslu. Celou skladbu tvoří jen přímé řeči subjektů postav, které se pravidelně střídají, a to bez autorské řeči: hlas loupežníka střídá hlas Milé. Výpovědi obou se vzájemně liší: výpověď Milé má lyrický charakter a tomu odpovídající větší míru subjektivity, zatímco hlas loupežníka představuje epickou část skladby a posunuje děj

...Tři noci se mi zdálo, // a dlouhý byl pak den. // Ledová panna tváře lepé // na okno klepe. // Dnes půjdu za ní ven" (Dyk 1917/2003:87).

Báseň *Jarní balada* o 12 krátkých verších je plna tragické atmosféry a dramatického děje. Soustřeďuje se na tragický konec, veškeré okolnosti děje jsou zamlčeny. Na malém prostoru básně se v náznacích objevují baladické motivy krve, smrti, sebevraždy, výčitek a nesmíření. "Krev slunce, které zhasíná, // po horizontu stříká. // Výčitek přišla hodina, // a není Slitovníka. // Bůh za tou krví daleký. // Svět se tak šíleně točí. // A děvče stojí u řeky // a má tak zarudlé oči. // Krev červánků je plamenná. // A děvče váhá ještě. // - - Jeť voda dnes tak zkalená // z prudkého jarního deště." (Dyk 1917/2003:142).

4) Píša, A.M.: *Stopami poezie*. Praha 1962, s.122.

5) Dyk, V.: *Anebo a jiné básně*. Praha 1980, s.9. U dalších citací uvádíme v textu jen číslo strany.

dopředu. Z jeho výpovědi se dovídáme o jednotlivých vraždách, událostech a citových stavech, ale to jen v zkratkovitých náznacích. Výpověď Milé je jejich dozvukem, subjektivní reflexí a komentářem. Jednotlivé výpovědi mají podobu písně nebo delšího mluveného projevu či vnitřního monologu. Děj naznačený ve zpěvech loupežníka není spojen přímočarou časovou posloupností, stmeluje ho řada lyrických okamžiků s jejich subjektivním prožíváním. Jedná se vlastně o loupežníkovu reminiscenci událostí a prožitků.

"Loupežník zpívá: Neumím milá, zprávy dát, // tvář mihla se, meč blýskl v pěsti. // A časně umřít také neštěstí. // Byl mladý. Bil se. A pak pad" (s. 18).

Milá sedmi loupežníků zpívá: ...Kdos prý plakal. Oblak plouti // zřím v tu stranu. Nevzkazují. // Mráčku, sbohem. Nelitují. // Nechci nikdy vzpomenouti" (s. 19).

I když ve skladbě převažuje dialogická forma, nejedná se, jak už bylo napsáno, o klasický dramatický dialog. Jednotlivé výpovědi na sebe přímo nenavazují a ani gramaticky spolu nesouvisí (například si neodpovídají časy v jednotlivých výpovědích, na otázku nepřichází odpověď a i motivy jsou často rozdílné). Každá z výpovědí je samostatným celkem, vlastní básní, která může existovat sama o sobě bez souvislostí s ostatními výpověďmi textu. To jen dokládá fakt, že první výpověď, která byla publikována jako samostatná báseň v rané sbírce *Síla života*, byla později posledním hlasem celé skladby, napsané o devět let později.

Výše vyložený způsob výstavby nejen zvýznamňuje dramatickou složku básně, ale spolu s ní její napětí a sugestivnost. Děj je jednotlivými výpověďmi narušen a roztrhán do dílčích fragmentů, jejichž spojitost spočívá především ve variacích opakujících se romantických motivů zločinu, krve a zrady. Tyto motivy jsou jejich hlavním pojátkem, a proto vystupují do popředí na úkor samotného děje. Epický děj je oslaben, čtenář jej jen tuší a v textu nalézá jeho útržky, které si sám spojuje. Fragmentárnost a útržkovitost stupňuje napětí, zamlženost a tajemnost příběhu. Jaroslav Med píše o "mámiivé sugestivnosti", která je prohlubována i snovou přeludností vyprávěného, kdy básník využívá jen náznaků a emblémů. Jednotlivé činy a pocity jsou jen naznačeny a asociativně se váží k obecnějším kategoriím jako je pomsta, vina, trest: *"I když v Milé sedmi loupežníků nalézáme řadu osobitých metafor, její básnická účinnost, která z ní činí jedno z nejživotnějších Dykových děl, není v novosti metafor, ale v básnické sugestivnosti (zde je také nejprůkaznější spojení Dykovy tvorby se symbolismem), vyvolávající v čtenáři řadu romanticko-folklórních asociací a snů o velkých lidských vášních a neomezené volnosti individua."*⁶⁾

6) Med, J.: *Viktor Dyk*. Praha 1988, s.98.

Originální vypravěčský postup v *Milé sedmi loupežníků* se sice odlišuje od typicky baladického vyprávění, kdy vypravěč vystupuje přímo jako bezprostřední účastník děje, který oživuje vyprávění, nebo je přítomen jen zprostředkovaně a zůstává v pozici jednoho z účastníků děje či vnímatele. Přesto svou vyhrocenou dramatičností ještě více zdůrazňuje baladický rys napětí a tragičnosti.

Dramatičnost a dialogičnost Dykovy baladické skladby se očividně snoubí s kompozičním postupem, který text rozděluje na střídající se krátké výjevy s častými zámlkami. Objevuje se ale také skrytě, a to v jednotlivých monolozích a zpěvech postav. Většina zpěvů obsahuje totiž tázací a zvolací věty a z celkových dvaadvaceti zpěvů jich deset končí otázkou a osm zvoláním. Většina otázek a odpovědí na sebe přímo gramaticky nebo obsahově nenasazuje, přesto jsou motivickou řadou propojeny. Všudypřítomná dramatičnost a dialogičnost jen potvrzuje Dykovo dramatické vnímání skutečnosti, které je pro žánr balady velmi důležité.

Fragmentárnost a mezerovitost "postihuje" též tematickou rovinu. Vazby mezi motivy nejsou jasné, jsou jen nastíněny tak, aby vyvstala jejich křehká souvislost s nejdůležitějším motivem zločinu a zrady. Motivy jsou spíše jen kladeny vedle sebe nápadně úsečným stylem. K jejich spojení dochází na rovině asociativní a díky častému formálnímu opakování slov a refrénů. Dykova neustálá kombinace a opakování motivů působí velmi sugestivně. "*Zhyzděna jizvou moje líc, // však neztratila síly páž. // Všech sedm milovat nás máš. // Nikoho víc. Nikoho víc. Podivný oheň zrak má tvůj, // podivný chlad s tvým žářem střídá, // podivně ret tvůj napovídá. // Nikoho více! Pamatuj!*" (s. 30).

Podobně jako v tradičních baladách jsou i zde baladické motivy, vyznačující se svou tradiční a neotřesitelnou hodnotou, nazírány ve své nahosti. Zobrazené činy, motivace, pocity, příčiny jednání jsou vyjádřeny jen náznakově - tak, aby si je čtenář dokázal spojit s abstraktnějšími, současně ale lépe uchopitelnějšími motivy zrady, viny, trestu, vášně a smrti. Všechny tyto baladické motivy jsou ve skladbě přítomny, byť nejsou všechny přímo pojmenovány, ale zpřítomňují se prostřednictvím konkrétních motivů předmětných a zástupných: oprátka, nůž, kapky krve, lože, meč, Bůh...

Hlavním motivem básnické skladby *Milá sedmi loupežníků* je tradiční baladický motiv zrady, která končí smrtí. Opět se tu uplatňuje, podobně jako u Antonína Sovy, znejistění hranic významových protikladů a jejich spojení, které ve svém účinku vyvolává tragický pocit. Viktor Dyk spojuje tradiční motivy s dekadentními symboly krve, tělesnosti a rozkoše, které jsou ztělesňovány především postavou Milé, vášnivě ženy, která z nudy (typická vlastnost dekadentních literárních hrdinů) odchází do lesů a stává se milenkou loupežnické

tlupy. *"-Ne, nebojím se. Nůž váš rudý // mne zajímá. Chci ruce hřát.- // Chceš jít s námi?- Chci-li? Snad. // Ne, nebojím se. Pouze nudy."* (s. 13).

"Milá sedmi loupežníku miluje a zrazuje zároveň svých sedm krasavců a v níž vyvrcholuje anarchism dykovský. V baladicky písňových číslech vyzpívává se tu Dyk ze svého kultu síly a vášně, z radosti ze zla, z opojné bezzákonosti a iracionálnosti světa a života."⁷⁾

Milá miluje všechny loupežníky stejnou měrou a patří všem. Posléze se však ohlašuje svědomí a hrůza z hříchu; loupežníci zabíjejí mladíka, který jí připomíná dávného milence, a kněze, který v době lidového povstání držel s pány. Vraždy a smrt stále vnímá Milá zprvu jako rozkoš ze zla, která stupňuje prožitek života: *"Mám žízeň, hořím, chce se pít. // Krev tvoji dnes bych vysát chtěla. // je teplá, sladká, je tak vřelá. // Kdos mrtev je. Je sladko žítí"* (s. 29). Pro zradu se rozhodne tehdy, kdy jeden z loupežníků, se kterým se sblížila více než s ostatními, je zavražděn, neboť porušil rovnost lásky. *"Má zvláštní přízvuk slovo msta. // Kde jeden mrtvý tiše tlí, // ať zvolna cesta zarůstá. // Ty máš nás, milá, všecky ráda. // Proč jednoho jsi měla víc? // Já zabil svého kamaráda."* (s. 33). Zradí sice celou tlupu loupežníků, ale nosí květiny pod šibenici, na níž visí mrtvá těla: *"A já vás všechny milovala // v hlubokých lesích při měsíci. // A já vás všechny zrazovala, // mí smutní, krásní loupežníci!"* (s. 37).

K tragickému konci se v Dykově baladické básni směřuje především díky zradě. Porušení pravidel se dopouští jak loupežníci, tak i Milá. Loupežníci porušují institucionální zákon. Jsou vyvrhelové společnosti, skrývají se v lesích a zabíjejí lidské bytosti. Za své buřičství platí tím, že jejich život je životem nad propastí všudypřítomné smrti. Smrt je jim souzena, jejich absolutní svoboda bude jednou zaplácena absolutním trestem. Loupežnického údělu jsou si plně vědomi: *"A cesta vede sídly sov // a časem slyšet píseň sýčka. // Smrt chodí lesem? Přivřem víčka. // To je ta cesta na hřbitov? // Nad propastmi jde naše stezka, // kam biřičů se noha bála. // Sto rýnských včera bratru stála - co naše hlava stojí dneska?"* (s. 13).

Milá porušuje jiná pravidla, a to vnitřní pravidla loupežnické tlupy. Porušuje zákon loupežnický, podle kterého má patřit všem stejně. Dvojí zrada (Milé a loupežníků) - porušení zákona a pravidel - přirozeně přivolává trest: je jím smrt jednoho z loupežníka a následná smrt celé loupežnické tlupy.

Motiv zdvojené pomsty ⁸⁾ lze však považovat za relativní (*"Má zvláštní přízvuk slovo msta.//Kde jeden mrtvý tiše tlí, ať zvolna cesta zarůstá."* /s.33/), neboť pomsta se stává současně trestem. Loupežníci se nemstí na svém kamarádovi za to, že byl Milou více oblíben,

7) Šalda, F.X.: Viktor Dyk, básník a politik. *Šaldův zápisník III 1930-1931*. Praha 1991, s.394.

8) Jaroslav Med v knize *Viktor Dyk* (Praha 1988) píše o Viktoru Dykovi jako o básníku pomsty. Tento motiv vychází z Dykova buřičství, z jeho vzpoury proti skutečnosti, a vyskytuje i v dalších Dykových

ale jeho vražda je trestem pro Milou, která porušila předem daná pravidla. Pomsta Milé, která je součástí dramatického momentu celkového syžetu, nemá tak jasnou motivaci jako pomsta loupežníka. Z textu můžeme jen tušit, že se jedná o pomstu nejen za hříchy loupežníků, ale lze ji chápat i jako pomstu za sen, který nevyšel a se kterým Milá opouštěla svůj starý svět, aby se přidala k loupeživé tlupě. O svém zrazeném snu zpívá Milá těsně před pomstou: "*Já neměla tě nikdy ráda. // Noc voní. Slyšíš z dálky hlas? // Chci jíti-proč tak křičíš zas? // A proč jsi zabil kamaráda? // Vše jako sen. - Mně chce se zdát // sen o očích, jež jinde planou*" (s. 34).

Jednání Milé zapřičiňující smrt loupežníků nemusí znamenat jen pomstu, ale také akt trestu za hříchy a snahu o jejich vykoupení. Nelze si nepovšimnout, že se Milá obrací k Bohu a jedná ze strachu před ním: "*A srdce noci těžké břímě. // Co přinese mi tato noc? // Volám tě, Bože, na pomoc. // Jsem hříšnice. Než stůj dnes při mě*" (s. 24), "*Já prošla trní, prošla hloží // a klekla jsem tam v pokoře. // Byl zabit. Je to sluha boží. // Bůh vidí to tam nahoře!- // Však kde mám hledat jeho vraha? // Kdo proved čin ten zběsilý?"*" (s. 27).

Z výše uvedeného plyne, že postava Milé je vícevrstevná a tajemná. Milá je vášnivá, až dekadentně toužící po krvi a vzrušení, ale zároveň je ve svých monolozích jemná a lyrická. Trestá loupežníky ze strachu z Boha, po své zradě však za nimi dále dochází, jako by se od nich nedokázala odpoutat a odsoudila se k věčnému truchlení. Sepětí Milé a loupežníků překračuje hranice života a smrti jakýmsi symbolickým přijetím údělu sedminásobného vdovství.

Způsob života loupežníků a Milé má příchut' buřičství a nenávisti ke světu, lidem a ke společnosti. Přitom jen u některých činů je uveden přímý motiv msty. V XIII. zpěvu loupežník osvětluje motivaci zločinu spáchaného na faráři: "*Zřídka se lov tak podaří. // Zdravím vás, pane faráři! //...Konec vzal špatný tento lov, // což bylo dobré dle vašich slov. // Nu, byl to tehdá hluk a křik, // a vy jste vzdával bohu dík*" (s. 25). Zde msta vystupuje ve funkci trestu, a to trestu nejvyššího a nezměnitelného. Trest tu nepřichází od Boha ani od nelítostného Osudu, jak je tomu ve starých baladách, trestají se lidé sami navzájem. Vina nemusí být žádná (například vražda nevinného poutníka), může být neúměrná trestu (vražda kamaráda kvůli ženě), nebo trestu odpovídající (poprava loupežníků). Trestá se vždy a jen smrtí. Jediný, komu není v básni absolutní trest přičten, a to bez ohledu na míru viny, je Milá.

pracích, a to v mnoha variacích: v dramatu *Pomsta* jde o pomstu v intimní oblasti, v povídkovém souboru *Písně o vrbě* a v básnické skladbě *Buřiči* se pomsta rozšiřuje na společenskou rovinu, v dramatu *Posel* jde o neschopnost pomstu vykonat.

Její trest je zmírněn na život bez naděje. *"Vždy časně ráno smutná vstanu // a jdu se modlit k Slitovníku. // -Spí v lese, visí na čakanu // mých sedm smutných loupežníků. //...Jak vítr vaším tělem klátí, // já stojím mdlá a bez naděje"* (s. 37).

Motiv osudu v podobě nadosobního řádu je tedy v Dykově modernizované verzi oslaben. Je jen skrytě přítomen v loupežnickém údělu, zahrnujícímu od počátku vědomí smrti. Osud nezakládá tragiku jako takovou; ta je vytvářena lidskými činy. Přesto se objevuje v jednom z monologů loupežníka, jenž si stěžuje na osudovou nutnost: *"Jak zabloudil jsem v tmavé noci? // Kdo vnutil mi to v ruku nůž? Rodiče dobří, sbohem už!"* (s. 17). *"Dnes ty a zítra já s krvavou skrání- // Ale tak těžko je; táži se k čemu? // Od dětství-od mládí - něco mne dusí. // Na pláči, úsměvech, je to jak kletba. // Ctnost i hřích, ničení tak jako setba- - // táži se, táži se: Což se vždy musí?"* (s. 29). Oslabení osudu je částečně vyvoláno i absencí vypravěče, který v lidových baladách na osud často upozorňuje, komentuje jednání postav a uvádí jejich příčinné souvislosti. Jeho absence zesiluje také významovou otevřenost textu a otevřenost jeho interpretace.

Již zmíněná fragmentárnost výstavby se projevuje rovněž v přírodním líčení. Horská divoká krajina je přiblížena typicky romantickými prostředky, které se v průběhu skladby neproměňují. Podobně jako tradiční žánr balady i *Milá sedmi loupežníků* směřuje k obecnosti a potlačuje vše individuální a netypické. Jednoduché přírodní metafory a časté personifikace neodvádějí čtenářovu pozornost od hlavních symbolů a dramatických konfliktů. K přírodním jevům přiřazuje Dyk konstantní epiteta: letní večer, pustá stráž, starý mlýn, šerý les, plní květ, slunce žár, noc měsíčná, černé lesy, záře hvězd, zlaté vlasy, širá pole, noc svatojánská, čirá tma, ranní mlha, hra oblak, hluboké lesy při měsíci, apod.. Baladický prostor ožívuje personifikacemi: les, jenž zpívá, lesy mlčí, les voní; mlha mluví, listí se třese, noc voní. V duchu romantické tradice se příběh odehrává nejčastěji v noci a za letního večera (proto se ve skladbě vyskytují jen noční zvířata sova a sýček). S nocí a večerem také souvisí barevnost; nejčastější barvou je černá (píseň černých lesů), šerá (krajíně to šeré), bílá (bílá mlha stoupá), a atributy tmy, stínu a šera, které obklopují tragiku příběhu.

Obecnost se prosazuje i v prezentaci postav. Postavy nemají jméno, postrádají své zvláštnosti a jsou často označeny konstantním stereotypním epitetem. K jejich přiblížení stačí uvést jen tu nejobecnější vlastnost, zařazení k určitému povolání (kněz, loupežník, žandarm) nebo jen vztahové a citové pohnutky (milá, kamarád, přítel, mladík, milí). Pokud se v textu objevují části lidského těla, vždy se jedná jen o jejich proměnu, která doplňuje proměnu v lidské duši: *"Podivný oheň zrak má tvůj, // podivný chlad s tvým žářem střídá, // podivně ret tvůj napovídá. // Nikoho více! Pamatuj!"* (s. 31).

Odosobněnou skladbu "uvádí" velmi osobní, veršovaný *Prolog*. V něm básník nejen naznačuje výklad knihy, a to především pomocí literárních odkazů, ale také ironicky glosuje politiku a současnost své doby:

"...a já sen svůj tiše choval // a já sobě opakoval, // říkal krajině té šeré, // kterou noc se tiše bere, // citát z *schicksalsdramatu*; // samolibým světcům říkal, // přežvýkavcům na katedře, // světlům vlasti ubohé: // Jsem ten, jehož, lesy, znáte, // jemuž vrazi řeknou brate, // loupežník jsem Jaromír" (s. 11).

O této části *Prologu* uvádí F. X. Šalda ve svém zápisníku: "...Ti "přežvýkavci na katedře" a "světla vlasti ubohé" byli adresováni zcela nesporně vůdcům tehdejšího realismu: Masarykovi, Drtinovi, Herbenovi, Macharovi; jim byli přišpendleni na šosy. A tato nemilostná dedikace založila aspoň právě tolik jako obsah básně její oblíbenost u tehdejší mládeže, tleskalo jí všecko, co cítilo odpor k tehdejší realistické koženosti a podešvovosti."⁹⁾

V *Prologu*¹⁰⁾ je vysvětlován vznik básně a pocity, které ho provázely. Básník vzpomíná, jak na základě melancholického dojmu a romantické nálady před sedmi lety vzniklo romantické jádro skladby: "Nevím přesného už data, // oživla však stará nota // za letního večera. // Vášnivá a teskná nota, // stará nota romantiků, // v letní noci houslí pláč." (s. 9).

Manifestačně se stylizuje do postavy jednoho z loupežníků jménem Jaromír, který vystupuje v Grillparzerově romantické hře *Pramáti*: "A já tiše citoval si // staré osudové drama: // Jsem ten, jehož, lesy, znáte, // jemuž vrazi řeknou brate, // loupežník jsem Jaromír" (s. 9). Právě loupežník Jaromír, Šaldou připomenutým, je kladen svou životní vášnivostí do protikladu k "samolibým světcům, přežvýkavcům na katedře a světlům vlasti ubohé".

Jednotlivé intertextové odkazy *Prologu* navazují spojitost s romantismem a dekadencí. Výkřik pomsty "In tyrannos" ze Schillerových *Loupežníků* evokuje odbojně romantickou atmosféru, podobně jako odkaz ke Grillparzerově hře *Pramáti*. Jedná se opravdu jen o romantický pocit, protože Grillparzerův loupežník Jaromír byl mstitel chudých a utlačovaných, zatímco Dykovi loupežníci jsou zločinci, kteří nenaplňují archetyp spravedlivého zbojníka. Vedle těchto literárních odkazů se v *Prologu* opakuje formulace "radost ze zla úhrnem", která odkazuje k dekadentnímu imoralismu. Jaroslav Med o ní píše jako o ironickém vědomí minulé kritiky, i o ironickém předpokladu kritiky budoucí: "...teze o

9) Šalda, F.X.: Viktor Dyk, básník a politik. *Šaldův zápisník III 1930-1931*. Praha 1991, s.395.

10) Viktor Dyk v prvním svazku svých spisů *Buřiči a smíření* (1918) napsal *Prolog* prozaický, který je komentářem k veršovanému *Prologu* v *Milé sedmi loupežníků* a vysvětluje jej: "Dal jsem se v něm

*radosti ze zla úhrnem , kterou kdysi vyslovil F. X. Šalda, když uvažoval o Dykově dekadentním imoralismu. Tuto tezi Dyk chápe jako příklad nespravedlivé kritiky, opakuje ji zde se silně ironickým podtextem, aby vynikla Šaldova kritická necitlivost i básníkovo odhodlání jít svou cestou i navzdory nepochopení."*¹¹⁾

I přes tyto prologové - přímé a ironické - narážky na problémy Dykovy doby, není s nimi skladba nijak konkrétně svázána. Zmizela grotesknost a ironie, která ještě v *Buřičích* hrála důležitou roli, na významu naopak nabyla tragika, k níž fragmentárně a náznakově podaný děj přímo směřuje. Viktor Dyk v duchu romantické balady vytváří fikční svět pro velké vášně, i když je to svět zašlý, vyvolaný vzpomínkou, je představen s obrovskou životností a baladickou osudovostí. Hutnost, úsečnost, výrazné pointy a časté otázky a zvolání vytvářejí napjatou atmosféru. Skladba působí svým zpracováním jako baladická píseň; výrazy a představy nepostrádají svou konkrétnost a metafory svou emblematickostí. Skladba *Milá sedmi loupežníků* ztvárňuje (podobně jako *Kniha baladická* Antonína Sova) mnohé paradoxy: je prosycena smrtí i vášní, je oslavou volnosti, absolutní svobody i jejím odsouzením. Je skladbou zločinu, tělesnosti, smyslovosti a hedonismu loupežnického života, zmítajícího se neustále na pokraji záhuby. Viktor Dyk se vzdor svému originálnímu formálnímu pojetí dotýká lidové balady mnohem intenzivněji než Antonín Sova, jehož podrobný psychologismus podstatně rozrušil přímou a spontánnost balady, k jejíž dávné tradici se ostatně v *Prologu* Dyk přímo přihlásil: "*Tiše housle zaplakaly, // rytmus jakýs zvonil v nitru, // pateticky zněly verše // starosvětské balady*" (s. 10).

svést k polemice o vlastní dílo: ironizoval jsem radost ze zla, která podle kteréhosi kritika tvořila smysl a podstatu Buřičů. Je nebezpečno v Čechách cokoli ironizovati... Odstrašiš to navěky ironiky od ironie: radost ze zla, opakovaná, a k tomu proloženým tiskem, zůstala kořistí, kterou si přemnoho - a nikoli vesměs pošetilých! - lidí odneslo z Prologu. Radost ze zla zůstala u těchto čtenářů navždy spojena s nebohou Milou, ač předpokládá, myslím, radost ze zla rozeznávání dobrého a zlého, jehož, ať vábila jakkoli sedm loupežníků, nebylo u Milé."

11) Med, J.: *Viktor Dyk*, Praha 1988, s.99.

III. Osudovost v baladě Jaroslava Durycha

Báseň *Cikánčina smrt* byla psána na východní frontě roku 1915, dokončena byla až během Durychovy dovolené v roce 1916.¹⁾ Ale její námět a inspirace baladickou tvorbou se objevily už mnohem dříve. Autor ve svém eseji *Vznik Cikánčiny smrti*²⁾ vzpomíná na okolnosti, při kterých tato básnická skladba vznikala. Její první impuls nachází v roce 1907 (při svém putování z Příbrami přes Valdek a Hořovice na Zbiroh), kdy četl české, moravské a slovácké písně a zaujal ho námět o krásné panně, která uprostřed temného lesa cítí přítomnost smrti, a krátce nato ji neznámý jezdec skutečně zabíjí.³⁾ Jaroslav Durych si začal všimnout obsahů a melodií slováckých písní důkladněji a současně se vrátil k baladám Karla Jaromíra Erbena a Františka Ladislava Čelakovského: "*Od té doby se datuje moje neobmezená úcta k Erbenovi. Zároveň jsem pochopil cenu trocheje a český básnický živel naší půdy.*"⁴⁾

Vlivu Erbena na Durychovu poezii si povšiml zejména F.X. Šalda, který ve třetím ročníku *Zápisníku*, ve stati *Poezie, próza, verš*, napsal: "*Je mně pochopitelné, píše-li Durych někde vzdálenou variantu k Erbenovi; tady je jisté vnitřní spříznění a společný cíl: myticko-baladické zření údělu člověka...*"⁵⁾

Cikánčina smrt má mnoho společného i s Dykovou skladbou *Milá sedmi loupežníků*; je to především dialogický ráz básně, osud ženy, prostor lesa, kterým putuje smrt, a baladické

1) *Cikánčina smrt* se stala epilogem knihy *Jarmark života*, psaného od roku 1913 do roku 1915: "*..přišel jsem na čistě aranžerskou myšlenku, že by se dal Jarmark života dějově spojit s touto historií. Cikánka, která tančila na rynku pod věží, mohla docela dobře nalézt pak tragickou smrt v lese a jejím vrahem mohl být ten, kterého pomohla vysvobodit z věže.*" Roku 1925 se stala *Cikánčina smrt* součástí diptychu *Balady* (spolu s baladickou básní *Lan a panna*).

2) Esej *Vznik Cikánčiny smrti* vyšel poprvé v Demlových *Šlápějích* roku 1919.

3) Námět básně *Cikánčina smrt* vychází mimo jiné z Durychova putování temnými lesy. V eseji *Vznik Cikánčiny smrti* vzpomíná: "*Mezi Zbirohem a Svatou Dobrotivou jsem zbloudil v lesích...zde, v těchto rozlehlých, starých lesích, snadno se vnucovaly vzpomínky a představy starých časů a starého života, ať již správné či nesprávné. Zisk z této cesty byl tento: představa lesa, prastarého a ještě a ještě divočejšího a pustšího, než tento les ve skutečnosti jest, se starým křížem u cesty, kde se stala vražda, ukrutná a nevysvětlitelná, představa vesnické, bosonohé dívky, vyděšené a přitom dráždivě krásné, představa bezmocnosti proti hrozně a náhlé smrti uprostřed divé lesní poušti.*" (Durych, J.: *Duha z hlubin*, výbor básní. Praha 2005, s.131.

4) Durych, J.: *Duha z hlubin*, výbor básní. Praha 2005, s.129.

5) Šalda, F.X.: *Poezie, próza, verš* (Na okraj Durychových "Básní). *Jaroslav Durych, život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Brno 2000, s. 30-31.

motivy smrti, krásy, života a lásky. *Cikánčina smrt* je ale mnohem více prostoupena osudovostí a vědomím neodvratitelného chodu událostí, o kterých příroda obklopující oběti (les, květ, studánka) dávno ví. Osud, kterému nelze čelit a který zasahuje bez jakýchkoliv zjevných příčin do lidského života a zasazuje mu rány, které nelze vrátit zpět, je tím nejbytotnější baladickým jevem.

*"Od Sovovy Knihy baladické neměl jsem v ruce verše napojené takovou silou osudového, neodvratného dění, jež člověka přepadá a jeho vůli nadobro ujařmuje; lidské jednání je tu vlastně exponentem vesměrných energií, kterým nelze se ubránit - láska a smrt, něha a ukrutnost, touha po spravedlnosti a žízeň krve, tyto podobné dvojice zneprátených sester zaujmou hrdinu do svého omamného reje..."*⁶⁾

Durychova skladba je nabitá baladickou atmosférou, děj se soustřeďuje na dramatické momenty a není nijak rozrušován vedlejší dějovou linií. Dramatičnost zvyšuje i dialogický charakter básně, není však tak striktně dodržován jako v Dykově baladě *Milá sedmi loupežníků*. Promluvy se střídají nerovnoměrně: promluvy cikánky jsou vždy součástí dialogu s pánem a promluvy pána jsou součástí dialogu s cikánkou nebo jsou vnitřním monologem. Velmi časté jsou zvolací věty, otázky a přímá oslovení, která se týkají nejen lidských osob, ale také přírodních jevů. Pán oslovuje svého koně ("*Tiše, tiše, vraný koni, // ať jí hlukem nevzbudíš // Býlí kouzelné tu voní, // líbeznou si našla skrýš!*")⁷⁾ a les ("*lese černý, lese divý, // o čem zpíváš nade mnou?*" /s.7/), cikánka oslovuje své dítě, květy, les, studánku, Svatou Pannu a Boha. V celé básni se rytmicky a pravidelně opakuje pánovo oslovení lesa. V jeho osloveních se les bouří, šeptá a zpívá a spoluvytváří písňový⁸⁾ charakter básně.

6) Vlašín, Š.: Nad Durychovou poezií. *Durych známý i neznámý (Sborník příspěvků z II. laboratoře, konané v Hradci Králové 25.-26. ledna 1996)*. Hradec Králové 1997, s.39.

7) Durych, J.: *Duha z hlubin, výbor básní*. 2005, s. 8. U dalších citacích uvádíme v textu jen číslo strany.

8) Melodickému vyznění básně je dosahováno také formálním zpracováním. Verše jsou organizovány především na základně stejných samohlásek. Jednotlivé sloky mají vždy devět veršů. Prvních osm veršů sloky je svázáno střídavým rýmem, rým devátého verše se váže k verši druhému a čtvrtému. Durych na formální stránce balady dlouho pracoval a posléze uvažoval o systematictější studiu české rytmiky, jejíž počátky hledal v dílech Erbena: "*Každé hnutí myslí, každý duševní děj dá se znázorniti zvukem a pořadem slov, takže řeč nabývá tu jisté internacionální, všeobecné srozumitelnosti, právě tak jako hudba...Ovšem, že bylo mi nemožno vypracovati Cikánku dle všech těchto poznatků, poněvadž jsem dosud neměl systému a nemám ho ani nyní...*" Durych, J.: *Duha z hlubin, výbor básní*. Praha 2005, s.130.

Děj se zaměřuje na přítomný okamžik, minulý vztah k cikánce je jen naznačen v jedné z promluv pána: "*Umíral jsem v černé věži // a tys přišla pro mne sama- // zlaté štěstí bylo s náma, // teď již mrtvo v srdci leží // jako neobsáhlý žal!*" (s.11). V Durychově básni, podobně jako v tradičních lidových baladách, jsou přítomny jen ty nejdůležitější dějové souvislosti tak, aby se jednotlivé promluvy od sebe nevzdalovaly a významově se propojovaly.⁹⁾

Baladické motivy v *Cikánčině smrti* se váží na základě kontrastnosti: smrt stojí proti životu a lásce, krása proti ošklivosti, skutečnost proti víře. Durych vyhrocuje jednotlivé motivy, staví je do kontrastů, relativizuje jejich tradiční hodnoty. To ho spojuje s ostatními baladiky: Antonínem Sovou a Viktorem Dykem.

Motiv lásky má v básni čtyři podoby. Je to láska milenecká, která zabíjí, láska mateřská, láska k životu a láska k smrti. Obě postavy směřují k protikladným pólům: cikánka miluje život, pána a své dítě, které je symbolem života. Durych její krásu opěvuje bílými dlaněmi, spanilým tělem a hrdým čelem, její obraz je paralelně konfrontován s obrazem osamělého květu: "*Odpusť, květe osamělý, // že jsem zbloudil do snů tvých! // Snad mi hvězdy vyprávěly // o tvých krásách milostných. // Ale kdo jsi? Kde jsi vzala // svoje přelíbezné tělo, // jaká jsi pod hrdé čelo // očím hnízda odestlala!*" (s. 9).

Pán propadl smrti, miluje ji i v podobě cikánky. Smrt se stala součástí jeho bytí a zjevuje se mu na každém kroku. Rozpoutává v pánových promluvách řetězce asociací, na kterých je postaven i charakter jeho obraznosti. Smrt pro pána představuje naplnění ideálu života, proto pasivně nečeká na smrt, ale koná v jejím jméně: "*Nezdráhej se, milenko má, // k hrobu těžkou cestu mám, // děťátko své necháš doma, // chci tvou láskou umřít sám; chci jen smrti milost krásnou, // třebaš jedním políbením*" (s. 12). Smrt se stává opakujícím se motivem stejně jako život a krása. Je v básni něčím všudypřítomným, je součástí milované bytosti, je něčím, co dokáže osudově, nečekaně přepadnout život. Baladický princip spojuje smrt s mládím a krásou. Tragično spočívá v neodvratitelném konci mateřské lásky a lásky k životu jako takovému.

9) Šalda ve stati *Poezie, próza, verš* v *Šaldově zápisníku 3* (Brno 2000, s. 190) vytýká labilnost stavby celé básně. Chybí jí sevřenější svázanost a propojenost. Návrat první sloky na konci básně má funkci jen formálně-cyklického návratu na začátek. Je jen vytržen a osamocen, bez dalšího významového poselství. "*Třebaže docílil jakési celistvosti jednotlivých strof, přesně dodržuje zevnější její rámec, skladba ve svém celku zůstala labilní, působící dojmem, jako by odpadly od Boha a od této chvíle, roztržité jako vrak, tonou ve vodách tmy, autor napsal jednotlivé sloky na volné lístky, které pak dodatečně řadil nebo vypouštěl podle nejistého pásma zevnějšího děje.*"

*"Život a svět jsou v představě Durychově cosi prokletého, ztíženého kletbou hříchu dědičného; ošklivosti, děsu, zvrhlosti; zapadají do nich nezadržitelně hloub a hloub...Celý svět propadá se stále u Durycha hloub a hloub do ošklivosti až do poslední únavy a nudy...Je-li Březina po své básnické podstatě veliký harmonizátor a modulátor, je Durych mstný vyhrotitel kontrastů, bořitel a tříštitel; v paroxysmu bolesti roztrhuje od sebe nebe a zemi, peklo a ráj, krásu a rozkoš v nejmučivější hyát."*¹⁰⁾

Durych postavil proti sobě mužství s jeho pudy, vášní po krvi a smrti a ženství se svou krásou, čistotou a schopností dávat život. F. X. Šalda vytýká Durychovi přílišnou abstraktnost obou postav, které se v básni pohybují stále na rovině vidiny nebo podobenství. Chybí jim trvalejší znak přizemnosti a lidskosti: *"Obě postavy v Cikánčině smrti se rozplývají a mísí v podivně spletitém předivu ustavičných otázek a apostrof. V námětu nepodařilo se takto naléztí plátka vhodného k básnickému průmětu věci. To, co měl na zřeteli, děs lesní samoty a její vznešená krása, přes všechny barvy s úsilím nanášené zůstaly pouhými abstrakty: děs, krása, hrůza, čest a podobné věci, jež pro básníka jsou tolik jako pouhé nic, dosavad se mu nepodařilo je spatřit jako konkréta, dokavad se nestanou vidinami, které vyžadují prostou věrnost, aby je básník zpodobňoval takové, jaké jsou."*¹¹⁾

Prostor v básni nabývá romanticky baladických rysů. Příroda není odrazem stavu duše, není ani samostatnou entitou oddělenou od postavy. Je u Durycha stejně jako postavy součástí nadpřirozené duchovní moci, oba prvky jsou její součástí, a proto jsou ve vzájemném vztahu i jejich činy. Život, růst a smrt na sebe přirozeně narážejí.

Přírodní entity jsou postavami často oslovovány, jsou jim kladeny otázky, vztahují se k nim prosby a volání o pomoc. *"Odpust', květe osamělý, // že jsem zbloudil do snů tvých!"* (s. 9). *"Zdráv bud', květe osamělý, // za svou lásku líbeznou"* (s. 13). Les je místem, kde dochází k tragédii. Je to vždy les černý a divý, jehož proměny jsou dány postřehy pána. Podobně jako pán i les je nevyzpytatelný: láskyplný i nebezpečný. Ukrývá v sobě "skryší vrahů, doupe zmijí, křivý blesk, dravce ale i studánku, laně, květy, krásu nebes". Dokáže zpívat, bouřit se, šeptat. *"Lesní poušť dnem unavena // jak lásky slib ticha jest, // ve studánce pohřžena // sotva šeptá ratolest"* (s. 7).

Cikánčina smrt se svou motivikou, písňovým charakterem, dialogičností, dramatičností, tragickým příběhem, sevřeným dějem, přírodní scénérií a osudovostí naplňuje

10) Šalda, F.X.: Poezie, próza, verš (Na okraj Durychových "Básní"). *Šaldův zápisník* 3, 1930-31. Brno 2000, s. 191.

11) Tamtéž, s.190.

vlastně všechny znaky tradiční lidové balady. Svým formálním zpracováním a bezprostředností metafor má velmi blízko k Dykově skladbě *Milá sedmi loupežníků*, svým tragickým rozměrem a baladickou atmosférou se lehce dotýká i Sovovy *Knihy baladické*. Durych ve své básni výrazně zesílil metafyzický plán, který neplatí pro Dykovy vzpurné loupežníky. Do tohoto metafyzického plánu patří motiv osudu pojatého jako nezpochybnitelná moc přinášející štěstí i záhubu a motiv smrti, která je v básni, podobě jako osud, všudypřítomná. Skrývá se ve stromech, v květech, ve vodě a probouzí se na pokyn osudu.

*"Erbenovské studium vydalo svůj vyvrálý plod: tuto poezii, která činí nároky na poezii lidovou, skutečnou poezii, která je daleka umělého a samoučelného zacházení s veršem: písni srdce, jež důvěrně naslouchalo nikoliv zmatkům svého labyrintu, nýbrž vlastnímu spolehlivému tepu srdce."*¹²⁾

12) Šalda, F.X.: Poezie, próza, verš (Na okraj Durychových "Básní"). *Šaldův zápisník* 3, 1930-31. Brno 2000, s.193.

IV. Petr Bezruč a balada jako dimenze lidské reality

V Bezručově básnické sbírce *Slezské písně*¹⁾ je balada aktualizována, ale odlišným způsobem než je tomu v tvorbě ostatních příležitostných baladiků, jimž věnujeme pozornost. Petr Bezruč se sice obrací k lidovému hrdinovi a venkovu. Jeho hrdina je však zasazen do detailně vykresleného prostředí měst a vesnic, které, stejně jako on, nesou konkrétní jméno, jímž je zdůrazňována jejich reálná existence. Místními jmény, která se vyskytují ve většině názvů básní, nevyvolává Bezruč jen soudobou atmosféru Slezska, ale také zdůrazňuje reálnost místa a fakticitu postav a lidských osudů. Každé jméno je svědectvím o jednom prožitém tragickém životě.

„Jednotlivá místa jsou vyústěním tragických dějů, jsou poslední instancí, jíž se básník dovolává. Jako by určité místní jméno pojmenovávalo celé velké drama a stávalo se jeho všeobsažným symbolem.“²⁾

Postavy baladických básní jsou přetvořeny a stylizovány tak, aby se obnažila tragika jejich života, povstávající z bezpráví. Jeden ze základních baladických motivů, symbolické překročení hranice a následné porušení pravidel, se vyskytuje i ve *Slezských písních*, ale jde v nich o překročení zákonů uměle vytvořených lidmi. V těchto světských zákonech je zdůrazněno sociální bezpráví a nespravedlnost postihující postavy, ačkoliv právo přirozené je

1) *Slezské písně* vznikaly po dlouhá léta, jejich vývoj byl uzavřen až s koncem autorova života. Bezruč svou tvorbu spojil s anonymitou, jedním z důvodů byla prezentace poezie jako anonymního hlasu lidu. Bezruč začal zasílat roku 1899 své verše Janu Herbenovi do časopisu *Čas*. Po té, co bylo jeho jméno prozrazeno, zakázal publikovat své verše a v básnické tvorbě ustal. Až roku 1903 dal svolení k publikování časopiseckého i knižního souboru veršů (s názvem *Slezské číslo*). *Slezské písně*, v neúplné podobě, byly vydány roku 1909. V následujících vydáních přibývaly nové i staré básně. Vydáním z roku 1928 dostala sbírka poslední uznávanou podobu. Byly do ní zahrnuty starší básně z jádra sbírky, dosud nevydané. Sbírkou *Slezské písně* se dále vyvíjela, autor pokračoval v úpravách a připojování nových veršů, ty však způsobily dalším vydáním poškození umělecké hodnoty.

Jádro sbírky tvoří přes padesát básní, vzniklých během krátké doby (1898 – 1900). Básník subjektivně reaguje na katastrofickou situaci Slezska, které se tehdy průmyslově rozvíjelo, ale zaostávalo společensky, kulturně a sociálně. Bezruč zpodobňuje ztrátu identity a lidskou krutost s vášnivou intenzitou a zasahuje lidské mezní situace do aktuálního „teď a nyní“.

2) Kožmín, Z: Petr Bezruč. *Interpretace básní*. Brno 1997, s. 15.

vždy na jejich straně. ³⁾ Útlak, bída i provinění nastávají díky konfliktu mezi jednotlivým člověkem a mocí. Proto je vina, které se postavy dopouští, pouze relativní a určují ji nespravedlivé okolnosti života.

Balady Petra Bezruče nevycházejí z tradice tak jako básně ostatních předválečných básníků, ale naopak se programově hlásí k aktuální sociální situaci, k sociálnímu konfliktu a dramatu „ted' a nyní“, k tomu, co je svázáno s problémy určitého místa, i k tomu, co se dotýká určitých lidí. Jádrem baladičnosti je tedy realita a skutečnost. Fikční svět vytvořený básníkem působí jako svět reálný. Bezruč ho nekonstruuje s pomocí imaginace (se kterou inscenoval baladický svět například Viktor Dyk), mýtu či pohádky, své baladické příběhy jakoby potkal v samotné realitě. S ostatními básníky ho ovšem spojuje baladické zření lidských životů, a to především v jejich tragice a tragickém konci. Postavy, které se snaží z posledních sil o vzdor proti bezpráví, tragicky podléhají - rezignací nebo smrtí. Oldřich Králík píše o Bezručově sepětí tragiky a heroismu, který je už ve své podstatě plný rezignujícího žalu: „*Bezruč je nesporně jedním z vrcholů české poezie a zvláště balady. Tragedie má za podmínku heroismus, tragedie je myslitelná jen v titanských dimenzích... Balada má obdobné podmínky jako tragedie, vyžaduje grandiózní perspektivu a velkodušnost. Bezručovy balady dokonale splňují tento dvojí požadavek... není to žal vždy tichý, chvílemi zabouří vzdorem a sevře ruku do výhružné pěsti, ale vždy je nekonečný, tragický. Je to v úchvatných básnických proměnách žal osiřelé Maryčky Magdónovy, jedné z nejspanilejších vidin, které kdy vykouzlil český básník, těžký žal matky Bernarda Žára, bezbřehý, ale nepodlehlý žal slezské Nioby v Sedmi havranech, žal utišeného a štvaného goralu Dulavy Jury v Poli na horách.*“⁴⁾

Goral Jura z básně *Pole na horách* se provinuje jen tím, že chrání své kamenité a neúrodné pole před zajíci a zvěří z lesů markýze Géra. Zákon, který ustanovila nadřazená moc (markýz Géro) mu to zakazuje a trestá ho smrtí. Jurova vina je tedy pouze relativní. Zapřičiňuje ji úděl chudoby a bezpráví. Ztvárnění střelby a Jurovy smrti je zpodobeno jako živá reálná scéna, ve které básník vede dialog s postavou: "*Stůj, chlape!*" - *Panský pse!* - *Rány dvě // do noci zahřměly v dole - // Juro, zem vlhká a rudá je, // vstaň, zažeň ušáky z pole...// Na Pražmě hřbitov na kopečku // sivými hrazený mury, // mračí se do dne a v*

3) Motiv porušení pravidel je častým motivem i u ostatních baladiků. Viktor Dyk pracuje s tímto motivem, na rozdíl od Bezruče, nejednoznačně. V *Milé sedmi loupežníků* se jedná o dvojí překročení pravidel, světských a vnitřních pravidel loupežnické tlupy. Jejich závažnost je vyjádřena až v míře trestu, který postavy postihuje. Samotná motivace k překročení vymezené hranice není tak přímočaře vyřčena jako je tomu v básních *Slezských písní*.

4) Králík, O.: Doslov. Bezruč, P.: *Balady*. Opava 1956, s.65.

*slunečku // mohyla Dulavy Gury.*⁵⁾ Jurovo neštěstí nekončí ani jeho smrtí. Panští zajíci ničí jeho pole a on "skřípe zuby i pod mohylou". Úhor před markýzovými lesy zarostl barevným bodlácím, jako by byl zaléván Jurovou krví: "*V klín lesů úhor se zatáčí, // barevný, tak jak by horal, // tak jak by z krve to bodláčí, // jak by je zaléval goral // ze žil svých*" (s.52). Jurovo bezpráví se stalo legendou vypravovanou po generace. Podle ní se Jura v noci zjevuje a chodí po poli, které zůstalo ladem. Zkratkovitou evokaci příběhu vzatého z reality, který autor zbásnil, tak doplňuje mýtické vědomí lidu: "*..večery dlouhé když nastoupí, // vypráví dětem děd goral: // po poli že chodí Jura sám, // z Beskyd když noc táhne šerá - // Nikdo víc neseje oves tam // pro macky markýze Géra*" (s.53).

Balada *Kantor Halfar* problematizuje, podobně jako balada *Pole na horách*, pojetí viny. Vina Halfara není porušováním zákona. Kantor Halfar jen neakceptoval jazyk a nepřizpůsobil se tím společenské normě: "*Kantor Halfar byl hoch dobrý, // byl hoch tichý, byl hoch hezký, // ale škaredou měl chybu: // i v Těšíně mluvil česky*" (s.36). Báseň zdůrazňuje naléhavost a dramatičnost tím, že příběh ztvárňuje zkratkovitě a s velkými časovými skoky. Pouhých osm strof rekapituluje čas hrdinova mládí až po smrt: "*Léta táhnou, vlasy řídnou // jako listí před jesení. // Halfar pořád za mládence! Pro Halfara místa není*" (s.36). Halfar rozpoutává svou jedinou chybou (jazykovou nepřizpůsobivostí) tragické drama, ve kterém ztrácí děvče i přátele: "*Tich po mezích chodí kantor, // bez úsměvu, bez myšlenky, // v krčmě v noci sám za stolem // hledí k zemi, hledí sklenky*" (s. 37). Nakonec ho za klekání nalézá děvče visícího na jabloni, neboť své neštěstí nedokázal unést. Svě místo nachází až v rohu na hřbitově: "*Bez modlitby, bez slzy ho, // jak při hříšné duši jisto, // v roh hřbitova zakopali, // a tak dostal Halfar místo*" (s.37).

Báseň *Bernard Žár* rovněž exponuje a dramatizuje jazykový problém. Nenávist k jazyku a jeho nepřijetí je jedním z motivů hrdinovy viny. Tato vina je současně vinou vůči vlastní matce, vinou nejzávažnější a nejdramatičtější. Bernard zapírá svůj národ a svou řeč. Stydí se za ně i za svou vlastní matku, kterou vyhání z domu a přeje si dokonce její smrt: "*Když hosty do domu si hostině pozve, // ven z domu s matkou! Ráda se ozve // prokletých páriů řečí - // Nemluví, neumí lepších řeč lidí, // Což věčně žít bude, což věčně znět bude // prokletých páriů řeč*"(s. 49). Bernarda však navštíví nepozvaný a nečekaný host - smrt - a on se v horečce zpovídá svým rodným jazykem. Na velkém pohřbu jeho matka pláče v koutě a osmělí se pomodlit za svého syna "prokletých páriů řečí", až když páni ze hřbitova odejdou: "*Kdo vzadu to stojí a pláče a klečí // u hrobu, pánů když odešel sbor? // Tichounko modlí se*

5) Bezruč, P. : *Slezské písně*. Praha 1977, s. 52. U dalších citací uvádíme v textu jen číslo strany.

bázlivým rtem // matička prokletých páriů řečí // (nemůže jinak, není to vzdor, // nemluví jinak, kdo z Beskyd je hor!) // aby se nevzbudil, nehněval v hrobě // její syn dřímající // Bernard Žor." (s. 50). Matka Bernarda Žára je tou nejtragičtější postavou vůbec: přežívá vlastního syna, který ji nenáviděl, a bojí se modlit svou řečí i u jeho hrobu, aby jej nenahněvala. I toto velké rodinné drama je vypovězeno zkratkovitě a hutnost kompozice stupňuje působivost a naléhavost básně.

Ve skladbě *Krásné pole* Bezruč uplatňuje dramatické časové skoky a dialogizaci. Otázkami a imperativy se vypravěč včleňuje do struktury textu na stejné rovině jako ostatní postavy. Současně skladbu tímto způsobem zhutňuje a dramatizuje: "*Šels, viděls, poznals hrob Hanyse Hlubka? // Drn jak on tich, tak jako skryté hoře.. // a pověz, Hlubku, pověz, co je lehčí: // ten prchavý život, či ta těžká země?"* (s. 81). Hanyš Hlubka se nešťastně zamiloval ("*A když zní hudba, spolu jenom tančí // muž ztepilý s Beruškou Bystroňovou. // "A pověz Hlubkovi, nech nechodí k nám více, // že slovo dala jsem a otec požehnal nám."* /s.80/) a bezcitný otec po něm žádá peníze za svůj díl pole. Od chvíle, kdy se otcovou smrtí naplní cikánčina předpověď, teskný život plný práce plyne dále: "*Je ticho v izbě, duši zvolna táhne // ten obraz, jenž šel celým žitím jeho: // přesličná dívčí hlava temné pleti, // dvě tmavé oči žhnou do tmy.. // Je ticho v izbě, hledí na hodiny: je třeba ovsu nasypat už koňům... // A na hodinách zůstal trčet okem"* (s.82). Hanyšův tragický osud završuje obraz jeho tichého, zarostlého hrobu. Tento obraz básník staví do kontrastu s obrazem šťastného domova Bystroňovy dcery a jejího muže.

Bezručova baladičnost namnoze odmítající imanentní tradici uplatňuje také některé tradiční baladické prvky, jako je tomu například v básni *Sedm havranů*. Už ve svém názvu evokuje tato báseň žánr pohádky s lidovou baladou tradičně spjatý.⁶⁾ Jejím hlavním motivem je baladický motiv smrti, a to smrti sedminásobné. Matka postupně ztrácí manžela i svých sedm synů, jejichž smrt je zapříčiněná sedmi vášněmi, fragmentárně nastíněnými: „*Všech chovala, jak kůň robila v poli, // všech kladla v mohylu a zaplakal hořce // při prvých třech. Pak slzy tekly // jen ticho ručejem a úzké rty se stáhly“* (s. 96). Děj i postavy jsou, jako ve většině ostatních básní Slezských písní, zasaženy do konkrétních pojmenovaných míst.

6) O poetice balady, která se ve své často symetrické výstavbě a stylové ornamentalitě podobá pohádce, píše Oldřich Sirovátka a Marta Šrámková (*České lidové balady*. Praha 1983, s.234n) : „...záliba v symetričnosti a ornamentalitě prostupuje folklorní baladu od výstavby fabule až po nejmenší detaily. Jako v pohádce se i numerické údaje uvádějí schematickými a ornamentálními čísly, jako jsou tři a jeho násobky, pět, sedm, sto: tři dukáty, tři sta tolarů, tři dni cesty konali, třikrát hřbitov objeli, milý zůstane na vojně, pět, sedm nebo dvanáct let, dívka přeskočí devět plotů...“.

„*Tesknota, pokora, žal tichý sedí v líci, // žal, který prostírá se // po slezské zemi: v lesích pod Hrabyněm // jej počuješ, na branské na Hanuši, // pod Lysou, pod Smrkem, na břehu na Luciny, // ve vrbinách na břehu Moravice, // žal tichý slezské země*“ (s. 95). Synové mezi sebou nejsou rozlišeni (všichni nesou rodové jméno Havran, jen dva ze sedmi synů báseň pojmenovává rodným jménem Hanys a Pavel), jediné, co je rozděluje, je sedm typů vášní, které končí smrtí.

Báseň naplňuje osudovost lidského údělu, spočívající tentokrát v jakési niterné predestinaci. Monumentalizovanou slávu rodu Krasulů zapřičiňuje kmenový naturel, který nerespektuje žádná pravidla ani zákony. Muži z rodu Havranů, přínáležející k tomuto kmeni, se vyznačují povahou vzpurnou a nepřizpůsobivou, postrádají respekt k autoritám, neuznávají zákony ani nebezpečí. Vysmívají se církvi (*"Co Havranovi po kostelích, kaplích? // Co po modlitbách, biskupech a kněžích? // Co po tom jest, co hřímá na nebesích?"* /s. 95/) a veškeré moci (*"Co Havranovi po vojenských pánech? Co po císaři, knížatech a králích? Co po zákonu, který mlčet káže?"* /s. 95/). Povaha příčin jejich smrtí je různá, ale vždy ji způsobuje hazard či sebedemonstrace, tedy vlastnosti, kterými je determinovala příroda a rod. Prvního ze synů zabil při rvačce žandarm, druhého zastřelili za vraždu hejtmána, třetí se vsadil, že sleze kostelní věž a zemřel pádem, čtvrtý byl pašerákem a byl zabit z nenávisti, když hýřil v hospodě, pátého zastřelil myslivec, když kradl z panských lesů bažanty, šestý utonul v řece, kterou chtěl z rozmaru přeplavat, posledního syna srazil i s koněm vlak, který se snažil předběhnout, aby ukázal svou sílu. Namísto nespravedlnosti sociální (ta je pouze zmíněna) se zdůrazňuje totalita vášní a skutků (gest a mánií vzdoru). Do popředí vystupuje baladický úděl matky, která přežívá všechny své syny. I přes krutou důslednost stařena vzdoruje a nepodléhá únavě života. Dohrává svou životní roli do konce tím, že vychovává vnouče a udržuje tak rod Havranů stále při životě. *„Ach, osm mohyl jest a baba ještě žije! // A bůh ví, žítí jest, neb vnouče oto žije. // A bude vychován, neb třeba stříci svíci // života Havranů, choť z jeho očí hledí // již osud Havranů*“ (s. 97).

Postavy sedmi synů - havranů jsou v básni přiblíženy jen několika vybranými detaily. Podobně i v lidových baladách nesly postavy neměnnou charakteristiku, která byla vyjádřena povětšinou jen jedním přívlastkem. *„Ten třetí, co byl nejšvarnějši ze všech // se založil, že bání kostela zleze... Ten pyšný Hanys, jak čtvrtého zvali, // pověstný pašer nosil z Pražské zboží.*“ (s. 96). Naproti tomu postava staré matky je obdařena více přívlastky a přirovnáními. Většina z nich je spojena s přírodním světem, konkrétně se stromy. Strom není bezvýznamným motivem, naopak je v básních *Slezských písní* úzce spjat s lidským osudem. Hranice mezi světem lidským a přírodním tu není prostupná tak, jako v lidových baladách (nebo

v některých Erbenových a Šrámkových básních, ve kterých je člověku umožněno přeměnit se ve strom nebo květinu). Oba světy se vzájemně jen dotýkají, člověk a strom se mohou ocitnout ve vztahu určitého souznění: „*Ne pokřiva to drsná nad iskerkou, // ne ostružina žultou nad sasankou, // ne vrba smutečná to nad baránkem: // stará Havranka to nad vnoučetem... // Je z Krasulů, co tmavé vlasy nesou // až do hrobu, tak jak dub nosí listy. // Tesknota, pokora, žal tichý sedí v líci, // žal, který prostírá se // po slezské zemi: v lesích pod Hrabyněm*“ (s. 95).

Strom se stává jednak nástrojem, který jednoho ze synů zabíjí a následně jeho mohylou. Vypravěčem je rovněž připomenuto, že to byl právě strom, ve kterém syn jako dítě spával. „*Mohutným prsem rozrývá proud kalný, // již blízký břehu, urvaný strom letí// a pizne v hlavu, synek zmizí ke dnu. // (Kolébku byla jsi, mohylou také budeš!)*“ (s. 95).

Vypravěč Sedmi Havranů sice zaujímá vševědoucí pozici, na několika místech básně však z "textu vystupuje" a obrací se přímo na postavy: „*Tak zhasl šestý, a ty, který zbýváš, // ta ostatní, ty nezarmucuj matky! // Máš koně šumného, nech neshodí ráz tebe*“ (s. 97). Tento princip dvojího způsobu vypravování, kdy vypravěč je vševědoucí a stojí "nad" textem a současně se svými otázkami a apostrofami včleňuje do textu a fikčního světa na stejné rovině jako postavy, stupňuje napětí a dramatičnost.

Obdobná vypravěčská technika tvoří významný stavební prvek také v případě baladické básně *Maryčka Magdónova*. Vypravěč se obrací na hrdinku básně, a to v opakovaných sekvencích pomocí otázek, sdělení a vyjádření vlastních představ. Rytmické opakování v koncových verších jednotlivých strof a jeho sugestivní pravidelnost zintenzivňuje gradující dramatičnost. Hudební inspirace je znakem romantického typu tvoření balad, které byly původně spjaty se zpěvem či přednesem.⁷⁾

„*Bez konce jsou lesy markýze Géra. // Otcové když v jeho robili dolech, // smí si vzít sirotek do klínu drva, // co pravíš, Maryčko Magdónova? // Maryčko, mrzne a není co jísti... // Na horách, na horách plno je dřeva... // Burmistr Hochfelder viděl tě sbírat, // má mlčet,*

7) O pevném sepětí balady s písněmi a folklorním zpěvem upozorňuje ve své stati Oldřich Sirovátka a Marta Šrámková (*České lidové balady*. Praha 1983, s.226): „*Redukce epičnosti a přítomnosti subjektivního lyrického živlu staví baladu do sousedství s jinými skupinami lidového a pololidového zpěvu. Balada žila v ústech zpěváků spolu s ostatními písněmi, včleňovala se do celého folklorního zpěvu, mezi písně lyrické, kramářské i umělé...prostupuje se proto natolik s ostatním písňovým fondem, jenž koloval v lidovém prostředí, že ji nelze oddělit jednoznačnou čarou od jiných písní. Mezi ní a jinými vrstvami folklorní a kramářské písně se jeví četné přechody a mezistupně i okrajová pásma.*“

Maryčko Magdónova?“ (s. 53). Jméno *Maryčka Magdónova* se v básni vyskytuje celkem 14x⁸⁾. Svým opakováním působí jako magické sousloví. O. Zich vidí v hudebnosti základní princip výstavby básně a její vznik je podle něj podmíněn právě magičností titulního jména: „*Jako se hudebníku z jednoho nebo několika takových motivů rozvine celá skladba, tak vyrůstá básníku z takového hesla jako z krystalizačního středu celá báseň, heslo to se v ní ovšem často vrací, nezřídka jako refrén.*“⁹⁾

Epický děj, který je po vzoru lidových balad zpodoběn se zkratkovitou stručností, bez dějových odboček, směřuje přímo k tragickému vyústění. Baladické motivy¹⁰⁾ viny, trestu a smrti se nalézají v nepřímé úměrnosti. Maryčka se rozhodne protestovat proti nesvobodě a útlaku, který byl vyvolán pouhým pokusem o záchranu svých sourozenců, živelným a tragickým činem: sebevraždou. Neštěstí není způsobeno vyšší osudovou mocí jako ve starých lidových baladách, ale pouhými okolnostmi a lidským údělem. Maryčka svým údělem nejstaršího sirotka (k němu došlo také jen shodou náhod a okolností) nemá možnost volby, ke svému činu byla dohnána: „*Na Starých Hamrech na hřbitově při zdi // bez křížů, bez kvítí krčí se hroby. // Tam leží bez víry samovrazi. // Tam leží Maryčka Magdónova*“ (s. 54).

Vedle pojmenování konkrétních míst (v básni je jich celkem osm) se ve skladbě nacházejí i detaily lidského těla. „*Jeden skok nalevo, po všem je, po všem. // Černé tvé vlasy se na skále chytly, // bílé tvé ruce se zbarvily krví, // sbohem buď, Maryčko Magdónova!*“ (s. 54). Ty Bezruč ve *Slezských písních* používá systematicky a cílevědomě, nejčastěji se opakují oči, ruce, čelo, srdce, hlava a nohy. Tělo je většinou krvácející a trpící bolestí. Člověk *Slezských písních* nese jméno, je zasazen do konkrétního kraje, který je taktéž pojmenován.

8) V roce 1903 před prvním knižním vydáním nahradil Petr Bezruč jméno *Maryčka Magdónova* ve čtyřicátém verši básně oslovením „*děvucho z hor*“. J. Herben, vydavatel knihy, s touto opravou nesouhlasil.

9) In Králík, O.: *Osvobozená slova*. Praha 1995, s. 239.

10) Zásahy Jana Herbena do textu básně *Maryčka Magdónova* před prvním knižním vydáním *Slezských písní* tlumí baladický ráz básně. „*Místo básnických náznaků, nutících čtenářovu obraznost k domýšlení, jsou dosazeny zpravodajsky konstatující výrazy. Sám básník projevil v těchto případech značnou pasivitu.*“

Nahrazeny byly tyto verše: „*Vůz plný uhlí se v koleji zvrátil.*

Podle šla starého Magdóna /Pod vozem zhynula Magdónova/ vdova.

Burmistr Hochfelder potkal tě v noc./viděl tě sbírat/

Má /má/ mlčet, Maryčko Magdónova? “

(Králík, O.: *Text slezských písní*. Ostrava 1963, s.93.)

Bezruč konkretizuje a takto zpřítomňuje rovněž i jeho utrpení. Právě zmíněné konkrétní detaily lidského těla mu umožňují rozvíjet plastické obrazy, jež způsobují, že utrpení není imaginární, ale stává se „opravdovým“ a „hmatatelným“. Zároveň části lidského těla poskytují tradiční symboliku, se kterou se setkáváme i v lidových baladách. I v nich se jedná, stejně jako u Bezruče, o zachycení okamžiků, kdy je tělo poškozováno. Syrovost a krutost v popisu lidského těla ¹¹⁾ a jeho utrpení je tak jedním z rysů, který spojuje *Slezské písně* s tradičními lidovými baladami. ¹²⁾

„Není pochyby o tom, že vášnivým nervem své tvorby patří Bezruč do tradice erbenovské.“¹³⁾

Ve vybraných básních *Slezských písní* lze nalézt mnoho baladických rysů. Jsou to rysy jednak formálního charakteru, jednak tematického. Výrazný je Bezručův vypravěčský postup, písňová forma básní, konstantní přívlastky postav a jevů, symbolika přírody a lidského těla, zpodobení vyhroceného děje bez odboček. Bezruč „vášnivě“ zpracovává baladické motivy tragického konfliktu a smrti, ale tyto motivy vycházejí z determinace aktuálního světa a nejsou pouhým nástrojem osudu. To lze pak považovat za hlavní a zásadní rozdíl mezi *Slezskými písněmi* a lidovými baladami: za Bezručovou tragikou nestojí osud, ale aktuální svět a jeho problémy. Baladické příběhy Bezručových básní jako by "vyrůstali" přímo z reálného světa a jako jeho čtenáři můžeme mít pocit, že kantor Halfar, Maryčka Magdónova, matka Bernarda Žára, goral Juro a jiní opravdu žili, prožívali svůj úděl a Bezruč jejich příběh přebásnil s dramatickou naléhavostí.

11) Více o motivu těla v Bezručových básních v knize Zdeňka Kožmína: Petr Bezruč. *Interpretace básní*. Brno 1997.

12) Příklad zobrazení utrpení konkrétními detaily lidského těla v lidové baladě *Matoušek a Majdalénka*: „...loudil von ji loudil, až tam na vrch cesty,// tam se nenadála svojího neštěstí.// Tam ji na krk stoupil, rukama jí kroutil, //jako velký tyran mukama ji trápil.//Vona ho prosila: Ach, pro rány Krista!// Jen mě, můj Matoušku, nezabi dočista!// ..A jak já dám tobě té zpovědi dosti, // až tobě polezou z tvé hlavičky kosti.“ (Šrámková, M. - Sirovátka, O.: *České lidové balady*. Praha 1983, s.124).

13) Králík, O.: *Osvobozená slova*. Praha 1995, s. 239.

V. Mýtotovorný základ Šrámkových baladických básní

Šrámkovy lyrickoepické básně ze sbírky *Splav*¹⁾ jsou s baladou těsně spjaty. Fráňa Šrámek představuje svět tradičních lidových hodnot, který je dán přírodní a etickou podstatou základních lidských vztahů (muž - žena, člověk - příroda, jedinec - svět). I když básně *Splavu* formálně nenaplňují literární žánr balady, přesto se autor přímo dotýká jakéhosi žánrového jádra, provázejícího baladu od jejího vzniku. Je jím naivita v pohledu na skutečnost, mýtus a neexistence hranic mezi lidským a přírodním. Naivní svět je představován ve své nahosti a postrádá intelektuální zátěž, která narušovala původnost balady třeba v *Knize baladické*²⁾ Antonína Sovy: „...vztah symbolu a folklórního světa je už vzdálen dvojklanosti Sovově. Nikde

1) *Splav* je v pořadí třetí básnickou sbírkou Fráni Šrámkova. Vyšla roku 1916 u Františka Borového v Praze. Její básně se objevovaly ještě před vydáním knihy v časopisech (nejstarší vydanou básní je *Advent* z roku 1906, ostatní básně vycházely od roku 1911). Sbíрка byla dokončena v roce 1915 při básníkově zdravotní válečné dovolené. Má celkem tři vydání. První z nich obsahuje 30 básní v jediném celku (*Splav, Les, Ulice, Rod, Bratr smutek, Kdybych byl pastevcem koní, Podzimního, deštivého dne, Věžeň, Účtování, Prosinec, Hloupý Honza, Má bába, Tety, Jarní poutník, Dítě si hraje, Pohřby, Sám a sám, Dívka, Čtrnáctiletý, Advent, Milenec, Milenec v dubnu, Muž bloudící ženě, Černé dny, Rodné městečko, Rány, Sobotní večer, Voják v poli, Cesta z bojiště a Kovárna*). Právě toto první vydání z roku 1916 je základ pro mou interpretaci baladismu. Je první básnickou knihou, kterou Šrámek publikoval po svém rozchodu s anarchismem a ve které ještě nejsou přidané válečné a poválečné básně.

Druhé vydání vyšlo po válce roku 1922 a bylo dedikováno "památce Vojty Matyše", zeměděleho herce Národního divadla a Šrámkova přítele. V druhém vydání (opět u Františka Borového) je změněno pořadí skladeb, některé jsou vypuštěny a několik válečných básní a dvě básně vztahující se k básníkovu rodnému městu (*Básníkův hrob a Sobotecký hřbitov*) jsou nově zařazeny. Třetí vydání z roku 1926 je součástí knihy *Básně* (2. svazek Spisů F. Šrámkova vydaný F. Borovým) a je rozděleno na dva oddíly. Pořadí básní je opět změněno. Třetí vydání se stalo předlohou pro další vydávání *Spisů* (1934, 1947, 1950, 1951).

2) Šrámek se narozdíl od Sovy stal vzorem pro mladou básnickou generaci poválečnou, zasaženou válkou a vracející se k naivnímu až dětskému pohledu na svět. Ovlivňoval ji právě svou prostou naivností a svou poetikou (typická náznakovost, prostupování lidského a přírodního světa, určité básnické situace a básnická přirovnání). Marie Pujmanová v jubilejním medailonu (*Tribuna* 9, 9.1. 1927) píše o Šrámkovi a jeho vlivu na další generace: „*Ono se vlastně dost dobře neví, v čem to u Šrámkova vězí...Můžete tomu říkat impresionismus, naturism, vitalism, to je jedno, je kontakt, pulzuje to. Vždyť básně Splavu nejsou velké básně. A udělaly celou Šrámkovskou generaci.*“

tu nejde o transpozici osudu „moderního člověka“ do lidového mýtu...voleny jsou zde především výrazně archetypální postavy, které jakoby reprezentovaly základní, prvotní vztahy člověka k přírodě.“³⁾

Lidový mýtus je přirozenou součástí Šrámkovy poetiky a básnická stylizovanost, která je na rozdíl od Dyka a Sovy méně nápadná, jej nijak nenarušuje. Jednotlivé postavy pocházejí z tradičních lidových balad a mýtů: jsou to sedláci, ženy, lesní víly, cizinci, vězňové a vrahové. "Krásně by mluvil, jak v hrdle by studánku měl, // i jménem snad nazval mne: Františku, pastevče koní, // vzkazují bratří tví, jako ty pastevci koní, // u ohňů nočních že přepad je veliký žel.." ⁴⁾ Na rozdíl od Dykovy básně *Milá sedmi loupežníků* či některých básní ze Sovovy *Knihy baladické* se postavy *Splavu* nebouří proti společnosti, době nebo nespravedlnosti. Jsou to postavy naplněné většinou smírem se skutečností, neprotestují proti řádu, ale naopak tento řád, který se řídí tradičními přírodními zákony, naplňují a souzní s ním: "Pak, navečer, muž zapře zas a nezradí, // co venku svěřil krvavému jeřabí. // A žena, i ta dávno, dávno smazala, // co na zadechlá okna zatím napsala" (s. 489). Jsou proto spjaty s půdou, rodným krajem, přírodou a ztělesňují tradiční hodnoty. Tyto hodnoty se řídí zákony života a smrti, plození a skonu. Postavy jsou jim cele podřízené; stávají se jejich archetypálními představiteli. Symbolizují ty nejzákladnější přírodně-lidské vztahy, utvářené na základě harmonické vazby mezi člověkem, skutečností a přírodou: "Když jaro přišlo, stromy podél cest // za druhy zvolil si a skřivany, // dal očím plápolat a ústům kvést, // šel pohan mezi pohany, // a dešti šlehán, sluncem hýčkaný, // dal uspávat se loutnou hvězd. //...pak lesů host, jich stezek přijal stín, // jak oblékl by nový, snubní šat" (s. 419).

Mýtus akceptuje dokonce i proměnu lidských bytostí v přírodní jevy. Například erbenovský motiv přeměny ženy v květinu nebo strom neztvárňuje Šrámek jen konvenčním básnickým přirovnáním, které můžeme najít ve straší reflexivní lyrice. Lidský život není jen přirovnán k životu stromu, ale dochází v duchu pohádkové mytologie k bytostné proměně. Dívka se stává loukou (*Dívka*), žena stromem (*Advent*) a lidská bytost splavem (*Splav*): „Já nejsem žena, já jsem strom. // Někdo mi jaro dal, odešel. // Nevíte, lidi o někom, // kdo by mi větve podepřel, // já jsem tak těžká svým plodem“ (s. 427). "Byla jsem jak rosná louka ranní, // bílý kůň se pásal na ní, // odvětra jsem, bože, celá jiná, // rostou na mě hrozny vína“ (s. 424). Jak je naznačeno v ukázkách, postavy jsou vrstlé přímo do přírody, jsou její součástí a

3) Macura, V.: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987, s.19.

4) Šrámek, F. : *Modrý a rudý, Stříbrný vítr, Léto, Splav*. Praha 2000, s. 413. U dalších citacích uvádíme v textu jen číslo strany.

splývají s jejím rytmem.

Mýtus, rodící se z těsného sepětí člověka s přírodou, je Šrámkem jako by halen do snové nedosažitelnosti: „Směřování k mýtu je osobitým jednotícím principem zobrazovací metody Splavu (v jeho původní, nejstarší podobě). Zjitřená smyslová vnímavost, obrat k přírodě i touha žít svobodně po zákonu země spojuje Splav s nejvýraznějšími projevy naturalistické vlny české lyriky..nesměřuje však ke konkrétní předmětnosti zobrazení.“⁵⁾ Hodnoty mýtu se stávají směřováním, cílem lidského života a zároveň projevem odvrácení od společenské reality. Postavy směřují více k přírodě než ke světu kultury a civilizace.⁶⁾ Tento neustálý pohyb za mýtickými přírodními hodnotami a pocit křehkosti jejich dosažení vnáší do básnické sbírky tóny tragiky. Není to bezprostřední tragika vyúsťující v akty sebevraždy a vraždy jako v Sovově *Knize baladické* nebo v Durychově básni *Cikánčina smrt*, ale je to tragika eufemizovaná snem a bezmeznou touhou: "Přenežný stíne ztepilý, //mohu jít s vámi, smím? // Byť krásou vaší opilý, // jsem také jenom stín. // Když v náručí stín stínu pad, // i náručí je stín. // Z hvězd sněží jenom mrazný chlad, // já stín jsem jen, vy stín. // Však stínům střemcha nekvete, // smích nezní hrdliččin- -// Proboha, vy snad pláčete? // To přece nesmí stín. // Ach netoužte zpět a ven, // jen nahlou vám a nedají. // Splynouti mohou stíny jen, // jen stíny splývají" (s. 459). „A kupci, lovci, zvěř a perly, potápěči // lidé pastevčí, s kůzlátkem v rukou, které mečí" (s. 407). Postavy v básních Splavu nejsou pojmenovány konkrétním

5) Strohsová, E.: Doslov. *Splav a jiné básně*. Praha 1963, s. 294.

6) Ve sbírce je zdůrazňovaná rovina smyslů, citovosti, tělesnosti, tedy původních lidských elementů, které spojují člověka s přírodou a jejími zákony, ve kterých chybí vše racionální, promyšlené a rafinované. Lidé a jejich život se vymykají cizímu světu kultury a jeho rozumové reflexi. Splynutí a naplnění přírodního řádu je ve *Splavu* hlavním cílem lidského života. Toto naplnění ochraňuje před odcizením a racionalitou, které mohou vést k umělému a nepřirozenému světu, ze kterého vyvstaly i války. Přesto se ve sbírce nachází několik básní právě s tematikou města a války, která je však ostře postavena do protikladu k přírodnímu lidovému světu, nezkaženému a přirozenému.

Šrámek se přednostně nevyrovnává s žádnými dobovými událostmi. Jeho epika je nadčasová, přetrvává mimo existující časové reálie a pokud se týká války, je to jen obecně platné nebezpečí hrozící v každém období. Proto nejsou autorovy jedinečné zážitky z fronty dominujícím prvkem. Jsou jimi naopak všední a civilní skutečnosti či návraty z války. První vydání sbírky obsahuje jen dvě válečné básně. Téma války se více rozvíjí až v následujících vydáních. Podobně jako lidové balady postrádá sbírka přesnější časové údaje (nelze ji spojit s historickou událostí). Ve svých zlomcích vyjadřuje především tesknotu, bolest, ale i krásy života nad horizontem všednosti. Jen jedna báseň nese ve svém názvu přímý časový údaj (30. srpen 1914) a čtyři básně obsahují ve svém názvu i pojmenování místa (*Na březích Soči, Cesta z Rombonu, Semtínská lípa, Sobotecký hřbitov*).

jménem, většinou jsou přiblíženy jen obecným pojmenováním nebo seskupením detailů a atributů: „*Kyj v pravé ruce, v levé mladou krásnou ženu, // jež vínem smíchu třísní jalovčí a mech*“ (s. 406). Autorská řeč zpodobňuje postavy jak er-formou, tak ich-formou s jistým sémantickým posunem: „*Tisíc jsem slyšela houslí a fléten, // a to byl květen, // byla jsem krásná, a kdyby mne malíři znali, // snad by mne všichni vymalovali*“ (s. 412).

Podobně jako ztvárnění postav, totožné se ztvárňováním postav v lidových baladách, i podoba prostředí nese některé baladické rysy. Scenérii tvoří louky, pole, lesy, břehy řek, letní večery,.. Krajina tvoří přirozenou součást zlomkovitého příběhu, uchovává v sobě přírodní mýtus. Šrámek krajinu stylizuje především do kladné podoby, je plná laskavosti a vroucnosti, postrádá zrádnost nebo netečnost Durychovy a Dykovy scenérie divého a temného lesa, ale naopak je plná světla a životnosti: „*Pak lesů host, jich stezek přijal stín, // jak oblék by nový, snubní šat, // a míse prosby ve smích kukaččin, // toužil a toužil, an večer se krad, // zda boží dovolí mu uhlídat // tančící žínku v stříbru kapradin*“ (s. 419). Přírodní svět není impresionisticky reflektován, básníkův dojem a pocit z krajiny je opomenut. Šrámek zpodobňuje přírodní jevy v jejich tradičních, základních podobách: „*Šel s kravami, v posledním stádu, dudy, zvon // byl jeho hlas, ty, dívko u studny, ho slyšelas, // a okov crčící ti zpíval jako on, // dudy zvon // pak mátou navoněn*“ (s. 430). Ztvárněné přírodní jevy se v básních váží na určitý typ bytí, stávají se znaky a emblémy. Tak se například kůň stává znakem pro svobodu a krásu : „*..až hvízdnuv, koně bych svolal z ovlhlých niv, // koníček cizí, bílý a krásný, divoucí div*“ (s. 413).

Baladické motivy jsou naznačeny už v názvech jednotlivých básní (*Les, Jarní poutník, Dívka, Sobotní večer, Milenec v dubnu, Zrádce, Smrt, Tajemství lesa..*). Nejvýraznějším baladickým motivem je láska a narušení její harmoničnosti. „*Příroda se erotizuje: láska, tj. vlastně tělesnost zjemněná distancí a snem, je v této perspektivě základní živel, „élan vital“, vlastní smysl lidského bytí, ale také pravá podstata samopohybu přírodních dějů.*“⁷⁾ Motiv lásky prostupuje celou sbírkou a týká se mnoha vztahů: je to láska mezi lidmi (milenecká), dále láska ke světu, rodnému kraji, k životu, k přírodě, k půdě, k ideálu. („*Básně se dotýkají samého kořene existence: jde v nich o lásku, o život, skon i zabíjení.*“⁸⁾). Její harmonie je ale narušena jejími protipóly - smrtí, zločinem, zradou. Tyto motivy, které by měly tvořit epičnost básně (předpoklad pro baladu) jsou jen v náznacích napovězeny, nad jejich zlomky má převahu lyrický prvek: „*Já si tě vyprosíl na první bouřce.*

7) *Slovník básnických knih*, ed. kol. autorů. Praha 1990, s. 300.

8) *Slovník básnických knih*, ed. kol. autorů. Praha 1990, s. 300.

*Dar // krásný jsi, utkaný z par. //...Až usneš, vyčkám dnes. Až ztichne dům, // přiložím zrcadlo k cizím tvým, dalekým rtům, // poznám snad, tvého v něm dechu hledaje tvar, // toho, ježž miluješ, jenž také utkán je z par“ (s. 428). Epičnost⁹⁾ je ve své neurčitosti jen předpokládána. Například motivace jednání v následující ukázce je napovězena jen v náznacích, zatímco samotné hrdinovo rozhodnutí k vraždě tvoří jádro básně. Akt vraždy je však zamlčen a zločin se epicky dále nerozvíjí. Sílící lyrismus a pouhé náznaky epičnosti vnášejí do básni eufemismus, který zmírňuje vyhrocenost protikladných motivů. „*Stáh v čelo širák, v rukávu ukryl nůž, // koho šel zabít, to věděl jeho nůž, // šel zprva rychle, pak trochu zvolnil běh // a ruce zamnul: Duši, tu si, bože, nech, // o tělo já se postarám už. //...Snad bloudím též. Amen- - Tichoučkou rukou // rozhrnu houští, v němž slavíci tlukou, // uvidím, vzkřiknu, uvidím, vyběhnu, // na sedm krásných mečů nalehnu- // pak touhle zabiju rukou“ (s. 426).**

Neurčitost je charakteristická nejen pro epický děj, ale také pro obrazná pojmenování. Četné metafory a metonymie zdůrazňují, že Šrámkův svět je básnická fikce, metaforicky vytvořená: *"Každé přirovnání, personifikace, metafora spočívají na principu věcné podobnosti, každé takové to pojmenování je už svou povahou obsahově nejisté, přibližné i mnohoznačné, a s každou metaforou je pak ostře vypíchnuto také to, co zůstalo pojmenováním nedotčeno. Síť metafor v Šrámkově textu je síť náznaků, kterými jsou obetkána prázdná místa nevysloveného, a tato prázdná místa mají silnou sémantickou potenci, provokují svou nevysloveností."*¹⁰⁾

9) Jediná báseň sbírky, *Romance* (vyšla v druhém vydání *Splavu* roku 1922), není baladickou zkratkou, ale baladickou básní s rozvinutou epickou složkou. Neznámý poutník zabíjí lovce a žije jeho život (v domě na kraji lesa a s jeho ženou). Příběh nepostrádá tragiku a dramatičnost, ta je ale z velké části vystavěna na neurčitosti. Postavy mezi sebou téměř nekomunikují, pokud ano, tak mluví jen o samozřejmých věcech a zamlčují to podstatné. Žena se proti nové skutečnosti (proti vraždě muže) nebouří, přijímá ji jako samozřejmost. Mluví k cizinci, který právě zabil jejího muže, takto: *"Pohledla na mne, nic se neptala // na trám když věšel jsem pušku, // pohledla na mne, na nic se neptala, // když sedl jsem za stůl... // a potom řekla: Musíš pak dohlédnout, // bouře mi v noci shodila chlívek. Hled', // ať se zalíbíš mým slečným kozám. Té větš, // abys to věděl, šenkýřka říkám"* (Šrámek 1916/2000: 445). Baladický příběh je vystaven na vztahu mezi všedností, snem, touhou a skutečným děním. Představa má u Šrámkův moc stát se věcnou realitou a končí popřením vlastní existence.: *"Nezvoňte u nás a vize jen bloudi, // zda mohu být doma, Vinohradská č.1, // když jsem kdes daleko v hlubokém lese, // ale tam jsem byl včera a dnes jsem již opět // bůhvíkde jinde, neb sen můj se utrh, // hřebeček v vvalu, neb touha má smolná // mi za školu běhá v letošním jaru"* (Šrámek 1916/2000:447).

10) Otruba, M.: *Komentář. Modrý a rudý, Stříbrný vítr, Léto, Splav*. Praha 2000, s.564.

Dramatické napětí není navozováno pouze fragmentárností příběhů a jejich nerozvinutou epičností, ale také nedořečeností a snovou rozplývavostí. Tento podstatný rys Šrámkovy poezie, jistá neurčitost, se pohybuje v rovině zobrazování lidských citů (jako je láska, touha, stesk, smutek, sen), a to v jejich vybraných okamžicích. „*Vlastní rovinou Splavu je sen, sen o lásce a kráse, jemuž sugestivní obraznost dává téměř hmotnou iluzi skutečnosti, sen, nikoliv jeho naplnění. Proto – třeba v pozadí a utlumeno – zůstává tu i někdejší napětí mezi snem a skutečností, jež do Šrámkova světa „květoucího v pohodě smyslů“ mísí disharmonické tóny, motivy zrad, bolesti a smrti, a obestírá Šrámkovu vitalistickou lyriku neurčitým steskem a melancholií.*“¹¹⁾

Naplnění životního ideálu a harmonie není plně dáno, ale je neustálou životní cestou, jakýmsi mýtem, který si uchovává rys snovosti a nedosažitelnosti. Napětí mezi tímto mýtem a žitou skutečností vyvolává v mnoha básních pocit melancholie a dramatičnosti.¹²⁾ Následující ukázka je vystavěna na antitezích a protikladech, na skutečnosti proměňující se v iluzi: “*Ne, nenatrháš z nebe hvězd. // A přeče věř, že natrháš. // ...Atž cesty nikam nevedou, // tys po nich šel a šel jsi rád, // těch cest se nesmíš, nesmíš ptát, // snad není cest, jen lidé jdou // a jedna z hvězd je vždycky tvou // a z té ti zazní odpověď, // až přestaneš se ptát*“ (s. 458). Podobně je melancholie básně *Kdybych byl pastevcem koní* vystavěna na nenaplněné touze, na nenaplněném snu: “*Kdybych byl pastevcem koní, večerním časem // stal by se jednou snad divoucí div // až hvízdnuv, koně bych svolal z ovlhlých niv // ...Já nejsem pastevcem koní. Noční však chvílí // na mne též padá veliký žel, // už ani nezpívám, hlava se chýlí, // smutňoučkým ržáním jak vzduch by kol zněl // koníčku bílý*“ (s. 413).

Dramatičnosti v básních *Splavu*, vyrůstající nejen z formálního zpracování, si všiml Arne Novák (*Lumír* 54, 1927, s.29n): “*Šrámek ve Splavu podává typickou poezii časné jeseně, měnící všecko v tvar, modelující silným sluncem každý cit a každý vznět v organismus, vznášející do rozkošné bezzákonosti, na niž si právě Šrámek tolik zakládal, umělecký řád, členitou melodii, jistotu formové nutnosti..k dřívějšímu, poněkud trpnému lyrismu teď přibyla podivuhodná dramatičnost, která nepotřebuje jediného patetického slova, ježto okouzluje oduševnělou plností pouhého gesta.*“ Šrámkovy balady charakterizuje jako „dřevorytově archaizující“, „úsečně dialogické“ nebo i „rozsmárně šanzonovitě“. V recenzi je zvláště vyzdvížen „erbenovsky klasický“ *Vojákův Štědrý večer*. Záhrobní Erbenovo téma o návratu

11) Strohsová, E.: *Doslov. Splav a jiné básně*. Praha 1963, s. 294.

12) Pavel Fraenkl v recenzi (*Rozpravy Aventina* 2, 1926/27, s.167) píše o tesknosti Splavu jako o „svítivé pohodě, o smutku ztišeného a nehluchnějšího, o rozběhlé improvizaci, přečistotném zvuku, a neposkvrněném zraku.“

mrtvého však není ztvárněno s takovou bezprostřední a realistickou krutostí. Vše se odehrává ve snovém oparu s náznakem děje: „*Kdo je tam venku? a venku v okýnko buch, // jen jeden voják a ten je jen duch, // a dřív než se vojáka zeptáš, cože tu chce, // sáhni si, Rozáro, na srdce*“ (s. 481).

Splav není sbírkou typických balad. Směřování k mýtu, propojenost lidského a přírodního světa, ztvárňování tradičních hodnot, zpodobení krásy života i jeho smutku a tragiky (i když tragiky utišené a snové) a také oproštěná písňová ¹³⁾ forma přibližuje básně *Splavu* k tradičnímu literárnímu útvaru balady. A právě v těchto jeho epických fragmentech s mýtickým základem lze nalézt jasné stopy ryzí baladičnosti, kterou se Fráňa Šrámek pokusil aktualizovat zcela osobitým a ryze imaginativním způsobem.

13) F. Šrámek se inspiroval v básni *Znám já jeden krásný zámek* lidovou písní ze Sobotecka. V básni se objevuje citace lidové písně. Samotné formální zpracování skladby lidové písně odpovídá: “*Znám já jeden krásný zámek // nedaleko Jičína, // snad je to jen zámek z písně, // která takhle počíná, // co je v písně také žije, // po tom zámku teskno mi je, // do sosnových lesů zadul // ze zámecké věže roh*“ (Šrámek 1916/1963:149).

Závěr

V období před první světovou válkou se literární žánr balady objevuje u více autorů. Její proměna a tvarování není dokončena a její nápadný paralelní výskyt nabízí otázku, jakým způsobem jednotliví autoři tento žánr pozměnili, jakými tématy, znaky a možnostmi ji aktualizovali, a jaké její tradiční prvky uchovali. Při interpretaci jednotlivých balad či baladických básní se nabízí řada různých aspektů, na které je možné se zaměřit. Můj vhled do jemně, v některých případech i zřetelněji odstíněných vztahů mezi baladickými prvky u jednotlivých autorů, je založen na znacích tradičních lidových balad, jejichž charakteristiku jsem nastínila v první kapitole.

Zaměřila jsem se jednak na formální znaky ztvárňování balad (které jsou dány prolnutím tří literárních druhů: epiky, lyriky, dramatu), jednak na jejich motiviku a konečně ztvárnění postav a prostoru. Nyní se pokusím o jejich závěrečnou charakteristiku a shrnutí, následně pak o vyjádření základních žánrových modifikací a přístupů interpretovaných autorů (Antonína Sovy, Viktora Dyka, Jaroslava Durycha, Fráni Šrámka a Petra Bezruče).

Mezi základní poetické prostředky výstavby lidových balad patří dramatická řeč s úsečnými dialogy, které posouvají příběh a které mnohdy převažují nad vyprávěcím pásmem. Vzácně se objevují i balady vystavěné jen na dialozích. V baladách se dramatičnost vyskytuje i implicitně: v konfliktech, v napjaté atmosféře a tragickém závěru. Promluvy postav vyjadřují subjektivní pocity a stanoviska, jsou plné emotivních a expresivních výpovědí (častý je výskyt zvolacích a tázacích vět, oslovení a výkřiků). Vyprávěčská rovina má naopak dvě podoby: vypravěč vystupuje přímo, jako bezprostřední účastník děje, který oživuje vyprávění, nebo je přítomen jen zprostředkovaně. Jeho styl vyprávění (například silně archaizující vyprávění příběhu z dávné minulosti, nebo lidový způsob vyprávění, aktualizovaný v době romantismu) do značné míry ovlivňuje stylistiku balady. Na rozdíl od ryzí epiky, není vypravěč v baladě vševědoucí, zůstává v pozici jednoho z účastníků děje či diváka a vnímatele, který děj zblízka pozoruje a jako pozorovaný takto ho vypravuje; často s uplatněním vlastních emocí. Je to vypravěč, který s dějem dále "nepracuje", nepředbíhá události, nenapovídá o budoucnosti, nevrací se k minulosti. Děj zprostředkovává do absolutního konce, podobně jako je tomu v antické tragédii. Vyprávění obecně zůstává v baladě konstantní a neměnné po celou dobu vývoje balady.

Výjimečným až originálním způsobem pojal narativní formu balady Viktor Dyk. *Báseň Milá sedmi loupežníků* je vystavěna na opakujících se promluvách loupežníka (s epickou charakteristikou) a milé (lyrickou charakteristikou). Vypravěč není přítomen a

jednotlivé promluvy postav na sebe navazují, avšak ponechávají značný prostor čtenářově fantazii. Neurčitost, otevřenost textu a dialogický ráz dále zdůrazňují dramatičnost, jíž je sám děj nasycen. Dykova rafinovaná stylizace (nejen ve výstavbě, ale i ve ztvárnění postav) podmiňující dramatičnost básně a její sugestivitu se současně vzdaluje tradičnímu, spontánnímu a významově jednoznačnému ztvárnění lidových balad.

Na rozdíl od lyrických básní bývá balada pojata (co se verše, strofy, rýmu a metaforiky týče) jednodušeji, tak, aby do popředí vystoupil obsah a příběhovitost. Obvyklé je opakování veršů, refrénů a slov, které vyplývají z ústního podání, přednesu nebo zpěvu lidových balad. Každý nový přednes dával baladě novou, pozměněnou podobu, a proto některé z nich existují ve více variantách. Opakování, nápěvy, konstantní formule, stereotypní obraty (Byl jeden..., Poslyšte páni a dámy ..., Co se stalo kdysi...) a jednoduché přívlastky bez konkrétního pojmenování postav (krásná panna, bílé ruce, černá zem, ..) ulehčovaly zpěv či přednes.

Všichni interpretovaní autoři balad před první světovou válkou vycházeli z žánrové tradice a zachovávali některé formální znaky, již v sobě ukrývající folklorní a lidovou podstatu vůbec. Odlišuje se pouze Petr Bezruč, který ve svých baladách neaktualizoval tradici plně formálně, ani plně obsahově, ale zaměřil se na aktuální dění a sociální problémy doby. Jeho balady vyrůstají přímo ze skutečnosti, jako by byly dimenzí prožité lidské reality. Jednotlivé básně jsou svým názvem (například *Maryčka Magdónova*, *Papírový Mojšl*, *Kantor Halfar*,..) spjaty s konkrétním místem nebo s konkrétní postavou. Jednoznačné pojmenování a místní určení zvyšuje autenticitu a naléhavost soudobé problematiky.

Lidová balada je jakýmsi „dramatem ve zkratce“, která hutně zpřítomňuje lidský úděl se všemi jeho vášněmi, city, vinami, tresty a hříchy. Děj v baladě mívá alespoň dramatický spád a napětí, je podán sevřeně a přímočaře, bez odbočujících epizod a míří přímo k pointě. Někdy je velmi jednoduchý a omezuje se jen na jediný výjev nebo čin (dívka se utopí, nebo je zákeřně zavražděna neznámým mužem; mladík je probodnut na cestě ze slavnosti...). Tyto prosté výjevy sloužily v minulosti jako vyprávění o vzrušujících až tragických událostech na vesnicích.

Základem děje je dramatický konflikt, jímž se příběh otvírá. Konflikt se v baladě dále rozvíjí a je doveden k závěru; ke konci tragickému a nezvratnému. Konflikty se odehrávají povětšinou mezi omezeným počtem osob (mezi milenci, manželi, dětmi a rodiči, přáteli).

Mimořádný a napínavý děj bývá plný krajních poloh lidského života: vášeň, zrada, trest, vina, smrt, odloučení, vražda, láska. Tyto dramaticky vypjaté motivy a dramatické konflikty, sevřené ve zhuštěný děj, se vyskytují v tvorbě všech námi interpretovaných

básníků. Nejdratičtější je pojata Durychova báseň *Smrt cikánčina*. Skladba je nabitá baladickou atmosférou, děj je soustředěn jen na dramatický zpřítomněný moment: cikánka cítí přítomnost smrti v hlubokém lese a zanedlouho je neznámým jezdcem zavražděna.

Durych na malém prostoru básně vyhrocuje jednotlivé motivy, staví je do kontrastů, relativizuje jejich tradiční hodnoty. Prostupujícím motivem se stává smrt stejně jako život a krása. Smrt je v básni něčím všudypřítomným, tvoří součást živé bytosti, je něčím, co dokáže život osudově a nečekaně přepadnout a zaskočit. Baladické vyústění konfliktu v sobě zahrnuje a spíná smrt, mládí a krásu; jde tu o tragický a neodvratitelný konec lásky k životu jako takovému.

Jak už bylo řečeno, konflikt se rozvíjí v intimním prostoru mezi dvěma či čtyřmi postavami, z nichž většinou jedna až dvě postavy vystupují do popředí. Někdy se objevují i postavy epizodní, které děj jen vzdáleně doplňují. *Cikánčina smrt* ztvárňuje jen dvě postavy, vybrané baladické básně z *Noci chiméry taktěž*, *Milou sedmi loupežníků* tvoří konflikt mezi hlasy milé a loupežníka (jeho hlas však zastupuje celou loupežnickou tlupu). Také Sovova *Knihy baladická* rozvíjí příběh prostřednictvím dvou až tří lidských vztahů. Syžety se zakládají na vyhoceném střetu hlavních postav. Ve *Slezských písních* se objevuje také konflikt na rovině jednotlivce a představitelů moci a zákona.

V tradičních lidových baladách postava nemívá vlastní jméno a je charakterizována jen konstantním přívlastkem. Podobně i k nitru poukazuje jediný povahový rys, který se v průběhu příběhu neproměňuje. Postava je jakousi personifikací určité povahy, je vášnivá, zrádná, milosrdná, statečná nebo zákeřná.

Tato jednoznačnost v charakterovém typu postavy však vždy neplatí pro zkoumané básníky. Především v Dykových a Sovových básních přibývá stylizace v citových sférách postav, prosazující se v povahových odstínech a přechodech. Dykova postava "Milé" není vůbec zpodobněna s jednoznačností, naopak je zahalena v tajemno; je postavou enigmatickou. K loupežníkům ji poutá vášeň, rozkoš z krve i láska. Je ale zároveň ta, která je zrazuje a trestá. Vykupuje jejich hříchy trestem smrti, ale přesto její pouto k loupežníkům není smrtí přerušeno. Její motivace k jednání a její postoje ke skutečnosti jsou v baladě pouze naznačeny a pro lidovou baladu netypicky ztajeny. Podobně i Sovova postava královny z básně *Dračí hlavy* je zároveň oddaně milující, zrádná, mstivá, nakonec ale i trestající sama sebe smrtí.

Prostředí lidových balad jsou jakoby předkreslené kulisy přírody, města či vesnice. Jednotlivá místa se opakují, jsou to světnice, kostely, kopce, lesy, louky, tůň, hřbitov, hospoda... Příroda má, podobně jako postavy, konstantní přívlastky: zelená louka, pole

s hruškou, černý les, zelený háj, dolina s cestou, divoká řeka... Příroda není dramatickým činitelem. Téměř nikdy nevstupuje do příběhu, zůstává v pozadí jen jako divadelní kulisa.

Příroda v básních a skladbách přelomu a počátku 20. století nese více významů a do příběhu je zakomponována mnohem výrazněji a účinněji. Černý a divoký les ve *Smrti Cikánčině* dýchá přibližující se smrtí, podobně i les v *Milé sedmi loupežníků* je sugestivně líčen a naplněn baladickou smyslovou atmosférou. Sova uplatňuje v *Romanci o šílenci ztracené krásy* horizontální a vertikální členění krajiny a spojuje je s prostorovým směřováním princovy touhy. Stylizace moderních balad se tedy projevuje i ve ztvárnění přírodních toposů, byť i v tomto případě potlačuje přílišnou umělost autorovo vědomé přihlášení k starobylému žánru ústní slovesnosti.

Za jeden z nejpodstatnějších, ale zároveň však jeden z nejhůře postihnutelejších či vyjádřitelných rysů balady, lze považovat baladické zření světa a osudu. To se ve starých baladách zjevně vyjevovalo v tematizaci osudové moci nadpřirozených sil, sepětí člověka se záhrobním světem, tajemných přízraků a démonických přírodních bytostí. Lidé v baladách dokázali překračovat hranice světů (živých, záhrobních, přírodních). Tento pohyb mezi světy byl buď osudovou mocí umožněn, nebo bylo samovolné překročení trestáno. Mezi oběma světy (lidským a nadpřirozeným) vznikal tragický konflikt, který člověk většinou prohrával. Daná mezní situace připomíná ztvárnění osudové moci v antických řeckých tragédiích. Osud má i v baladách absolutní moc, lze proti němu (ve vyměřeném čase) bojovat, lze se proti němu rouhat, ale tragický konec je nevyhnutelný a člověk mu vždy podléhá. Osudovost se nevyhýbá žádnému člověku, zasahuje každého bez výjimky a může se projevit tím největším trestem – smrtí. Proto je mnohý baladický konflikt v pravém slova smyslu existenciálně tragický.

Mýticky propojil běh lidský a přírodní Fráňa Šrámek v básních *Splavu*. Některé z postav *Splavu* jsou vrostlé přímo do přírody, jsou její součástí a splývají s jejím rytmem. Mýtus je v Šrámkově sbírce jednotícím principem "zobrazovací" metody lyrické evokace fikční reality, umožňuje proměnu lidských bytostí v přírodní jevy.

Osudovost prostupuje také *Cikánčina smrt* a jednu z básní ze sbírky *Buřiči*. Cikánka je naprosto bezbranná vůči vesmírnému dění, které jí neodvratně připravuje tragický zánik. V této básni je osud všudypřítomný a vpadává bez jakýchkoliv příčiny do jednoho lidského života. Třetí báseň triptychu *Tři* ze sbírky *Buřiči* naplňuje metafyzický řád světa. Trest za hřích (bratrovražda) nepřichází bezprostředně ze světa lidského, ve kterém byl zločin spáchán, ale o něco později ze světa „druhého“, který stojí mimo lidské vnímání a v němž vládne vyšší princip zákonnosti. Ve skladbě *Milá sedmi loupežníků* je osudovost oslabena jednak

nepřítomností vypravěče, jednak jednáním Milé, která rozpoutává tragický konec. Přesto je osud skrytě přítomen a reflektován v samotném loupežnickém údělu, jehož svoboda a porušování světských pravidel musí být vždy vykoupeno smrtí, jejíž příchod, podobně jako zásah osudu, bývá nečekaný a neodvratitelný.

Slezské písně motiv baladického osudu opomíjejí. Za tragickými konci příběhů nestojí například osud, ale společenské determinace, zlovolné moci či temperamentové danosti. Postavy jsou dohnány krajem, ze kterého pocházejí, sociálním postavením a bezprávím k jednání, které má za následky smrt nebo rezignaci.

Lidová balada ovlivňovala i přímo inspirovala české básnictví od přelomu 18. století až do přítomnosti. V tomto časovém průběhu se k baladě obraceli básníci mnoha směrů a využívali jejích motivů podle své vlastní osobité poetiky. Tímto procesem aktualizace se vytvářela bohatá tradice literární balady. Výrazná vlna baladičnosti, ve které se objevovaly balady paralelně u více autorů, nastala v době před první světovou válkou. Formální zpracování, motivika i styl se i v této vývojové epizodě (v porovnání se starobylostí baladické tradice) proměňovala a jemně modifikovala. Jednotliví básníci v baladě aktualizovali některé její prvky ve větší míře nebo naopak na jiné charakteristické rysy pozapomněli (záměrně či nezáměrně), v některých aktualizacích přístupech se shodovali, v jiných rozcházeli. Do jejich poetiky vstupovalo i cosi osobně subjektivního, jakési vnitřní ustrojení básnickovy duše.

Obnovování baladické tradice, tedy její aktualizace jen potvrzuje přitažlivost jejího specifického obsahu a výrazu. Působivě, až s démonickou mocí, balady vyprávějí a zpívají o lidském prožívání světa, o údělu člověka, o jeho konfliktech, osudech a citech, a to vše s vědomím metafyzické spojitosti s přírodním světem.

23) Macura, V.: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha 1987, s.29n.

24) Více o baladické próze ve studii *Baladická próza* Marie Mravcové (*Poetika české meziválečné literatury*. Praha 1987, s. 235-267) a v knize Jaromíry Nejedlé *Balada a moderní epika* (Praha 1975).

Seznam použité literatury:

- BINAR, Vladimír: *Živý pramen, výbor z české a slovenské lidové poezie*. Praha, Albatros 1984.
- BURIÁNEK, František: *Fráňa Šrámek*. Praha, Melantrich 1981.
- BECHYŇOVÁ, Věnceslava: *Balada. Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha 1974.
- BEZRUČ, Petr: *Slezské písně*. Praha, Československý spisovatel 1977.
- DURYCH, Jaroslav: *Duha z hlubin*. Praha, BB /art 2005.
- DURYCH, Jaroslav: *Osamělé květy*. Praha, Mladá fronta 1993.
- Durych známý i neznámý* (Sborník příspěvků z II. laboratoře, konané v Hradci Králové 25.-26. ledna 1996). Hradec Králové, Gaudeamus 1997.
- DYK, Viktor: *Anebo a jiné básně*. Praha, Československý spisovatel 1980.
- DYK, Viktor: *Buřiči a smíření*. Praha, František Borový 1949.
- DYK, Viktor: *Pět básnických knih*. Praha, NLN 2003.
- DYK, Viktor: *Promenáda Diogenova*. Praha, Československý spisovatel 1990.
- Encyklopedie literárních žánrů*. Mocná, Dagmar - Peterka, Josef. Praha, Paseka 2004.
- HERBEN, Jan: *Moderní ballada. Zora-almanach k desítiletému trvání Moravské besedy*. Praha, 1885.
- HRABÁK, Josef: *Lidová balada - stále živý pramen naší poezie. Úvahy o literatuře*. Praha, Československý spisovatel 1983.
- JIRÁT, Vojtěch: *Erben čili majestát zákona. Duch a tvar*. Praha, Československý spisovatel 1967.
- JIRÁT, Vojtěch: *O smyslu formy: Rýmové umění Viktora Dyka*. Praha, Nakladatelství Václava Petra 1946.
- KOŽMÍN, Zdeněk: *Petr Bezruč. Interpretace básní*. Brno, Masarykova univerzita, 1997.
- KRAUS, Cyril: *Slovenská romantická balada*. Bratislava, Slovenská akadémia vied 1966.
- KRÁLÍK, Oldřich: *K poetice balady. Osvobozená slova*. Praha, Torst 1995.
- KRÁLÍK, Oldřich: *Text slezských písní*, Ostrava, Krajské nakladatelství v Ostravě 1963.
- KREJČÍ, Karel: *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha 1974.
- KUDRNÁČ, Jan: *Ranější údobí Durychovy tvorby. Jaroslav Durych, život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Brno, Atlantis 2000.
- Lexikon české literatury I, (A-G)*. Ed. Forst, V. a kol. Praha, Academia 1993.

- MACURA Vladimír: *Balada. Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha, Československý spisovatel 1987.
- MED, Jaroslav: *Bojovník se srdcem snílka. Promenáda Diogenova*. Praha, Československý spisovatel 1990.
- MED, Jaroslav: *Viktor Dyk*. Praha, Melantrich 1988.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Baladická próza. Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha, Československý spisovatel 1987.
- NEJEDLÁ, Jaroslava: *Balada a moderní epika*. Praha, Československý spisovatel 1975.
- NOVÁK, Arne: *Jaroslav Durych: Balady. Jaroslav Durych, život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Brno, Atlantis 2000.
- OPACKI, Ireneusz - Zgorzelski, Czeslav: *Ballada literacka - opis gatunku. Ballada*. Wrocław, wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1970.
- OTRADOVICOVÁ, Jarmila: *Básnický profil Jaroslava Durycha*. Praha, Nakladatelství U Ladislava Kuncíře, 1943.
- OTRUBA, Mojmír: *Komentář. Modrý a rudý, Stříbrný vítr, Léto, Splav*. Praha, Lidové noviny 2000.
- PÍŠA, Antonín, Matěj: *Stopami poezie: Viktor Dyk*. Praha, Československý spisovatel 1962.
- SIROVÁTKA, Oldřich: *Lidové balady na Slovácku*. Uherské Hradiště, Práce Slovákckého muzea 1965.
- Slovník básnických knih*. Ed. Červenka, Miroslav a kol. autorů. Praha, Československý spisovatel 1990.
- Slovník zakázaných autorů 1948-1980*. Ed. Brabec, Jiří a kol. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1991.
- SOVA, Antonín: *Lyriky lásky a života*. Praha, Štorch- Marien 1922.
- SOVA, Antonín: *Knih baladická*. Praha, Melantrich 1937.
- STROHSOVÁ, Eva: *Doslov. Splav a jiné básně*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1963.
- ŠAJTAR, Drahomír: *Tři kapitoly bezručovské*. Ostrava, Společnost Leopolda Vrly 2009.
- ŠALDA, Felix, Xavier.: *Poezie, próza, verš (Na okraj Durychových "Básní"). Šaldův zápisník 3, 1930-31*. Praha, Československý spisovatel 1991.
- ŠALDA, Felix, Xavier.: *Šaldův zápisník 3*. Praha, Československý spisovatel 1991.
- ŠALDA, Felix, Xavier.: *Antonín Sova, senzitiv a visionář. Soubor díla F.X. Šaldy 2*. Praha, Melantrich 1947.

- ŠALDA, Felix, Xavier: Některé problémy sovoovské. *Šaldův zápisník VI 1933-1934*. Praha, Československý spisovatel 1993.
- ŠMAHELOVÁ, Hana: *Cesty folklórní pohádky k literatuře*. České Budějovice, Krajské kulturní středisko České Budějovice 1989.
- ŠRÁMEK, Fráňa: *Splav a jiné básně*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1963.
- ŠRÁMEK, Fráňa: *Modrý a rudy, Stříbrný vítr, Léto, Splav*. Praha, Lidové noviny 2000.
- ŠRÁMKOVÁ, Marta - SIROVÁTKA, Oldřich: *České lidové balady*. Praha, Melantrich 1983.
- VÁCLAVEK, Bedřich - SMETANA, Robert: *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha, Svoboda 1950.
- VANĚK, Václav: Dvě krajiny Antonína Sovy. *Disharmonie*. Praha, Dauphin 2009.
- VANĚK, Václav: Strom v Erbenově Kytici. *Disharmonie*. Praha, Dauphin 2009.
- VLAŠÍN, Štěpán: Nad Durychovou poezií. *Jaroslav Durych, život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Brno, Atlantis 2000.
- VLAŠÍN, Štěpán: Rytíř marných zápasů. *Anebo a jiné básně*. Praha, Československý spisovatel 1980.
- VODIČKA, Felix: K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře. Sémantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ. *Struktura vývoje*. Praha, Dauphin 1998.
- ZÁVODSKÝ, Artur: *Petr Bezruč, cesta básnickým životem a dílem*. Hranice, J. Těšík 1947.
- ZVĚŘINA, Ladislav Narcis: *Antonín Sova, studie jeho básnického vývoje*. Praha, Hejda a Tuček 1918.