

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Marie Kroužilová

**Aktualizace a diferenciacie baladické tradice v Knize baladické
Antonína Sova**

Updating and Differentiation of Ballad Tradition in *Knihy baladické* by
Antonín Sova

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní Doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc., za odborné vedení, mnohé inspirující podněty a cenné připomínky při vzniku této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 24. května 2013

.....

Klíčová slova:

Kniha baladická, Antonín Sova, balada, symbolismus, secese

Key words:

Kniha baladická, Antonín Sova, ballad, symbolism, Art Nouveau

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zaměřuje na postihnutí baladismu v básnické sbírce Antonína Sovy *Kniha baladická*. V první části je představen vývoj a hlavní rysy žánru balady v české literatuře v 19. století a na počátku 20. století, druhá část se soustředí na to, jak na tuto tradici navazuje Antonín Sova a jak tradiční žánr modifikuje pod vlivem poetik 90. let a vlastního básnického naturelu.

Abstract

The main objective of this bachelor thesis is to describe balladism of Antonín Sova's poetry collection *Kniha baladická*. The first part shows the development and the main features of the genre of ballad in the Czech literature in the 19th century and at the beginning of the 20th century. The second part focuses on the way Antonín Sova continues in this tradition by modifying the traditional genre, influenced by the poetics of the Nineties and by his own poetic nature.

Obsah

1 Úvod	7
2 Pojem balada, vymezení žánru balady a jeho vývoj v české literatuře	8
2.1 Vymezení a charakteristika žánru	8
2.2 Česká lidová balada	9
2.3 Umělá balada v české literatuře 19. století	11
3 Baladismus na počátku století	20
4 Baladismus Antonína Sovy	22
4.1. Epičnost a baladické momenty v Sovově poezii před <i>Knihou baladickou</i>	22
4.2. Kniha baladická	26
4.2.1. Balada o jednom člověku a jeho radostech	27
4.2.2. Romance o šílenci ztracené krásy	34
4.2.3. Dračí hlavy	37
4.2.4. Můra	40
4.2.5. Balada o Andělce	43
4.2.6. Smrt básníkova	46
4.2.7. Balada o milence „Vzpomeneš“	48
4.2.8. Báseň o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň	49
4.2.9. Baladická báseň o Marcele z tohoto světa	51
4.2.10. Přátelská sonáta	53
5 Závěr	56
6 Seznam literatury	60

1 Úvod

Stěžejní částí a cílem naší práce je rozbor a interpretace *Knihy baladické* Antonína Sovy, básnické sbírky, v níž se autor svébytným způsobem hlásí k žánru balady. Věnovat se budeme syžetům jednotlivých básní a jejich interpretaci. Při rozboru se zaměříme jednak na naplnění tradičních baladických postupů v této sbírce, jednak na novou aktualizaci žánru prostřednictvím dobově aktuálních poetik a postupů a za účasti projevů básnickovy subjektivity.

Pro výše uvedený cíl je nejprve zapotřebí shrnujícím způsobem vystihnout podstatu žánru balady, v níž velkou roli hraje vědomí dynamiky tohoto tradičního žánru. V prvních kapitolách práce se tedy zabýváme různými pojetími žánru v odborné literatuře, jeho charakteristickými rysy a zejména různými podobami v české poezii 19. a počátku 20. století.

2 Pojem balada, vymezení žánru balady a jeho vývoj v české literatuře

2.1 Vymezení a charakteristika žánru

Existují dva způsoby etymologického výkladu termínu balada. Jedním je návaznost na keltský výraz *qwaelawd*, jímž se ve 14. století označovala anglická epická píseň, druhým, obecně spíše přijímaným, odvození od románského slova *balar*, které vzniklo z latinského *balare* (tančit). Balada byla opravdu ve francouzské folklorní tvorbě původně píseň určená jako doprovod k tanci. Doložena je ovšem ve středověku nejen v prostředí staroprovensálském, ale také italském; v umělé francouzské poezii se rozvinula mimo jiné v baladu villonskou, v italské v balatu. Termín balada byl ve Francii a Itálii používán pro lidovou taneční píseň až do 13. století.¹

Kromě těchto lyrických útvarů je dalším typem básně, který spadá pod označení balada (avšak až od 18. století), novověká balada rozšířená v Evropě z Anglie a Skotska. Stará anglo-skotská balada byla epická píseň, kterou skládali a zpívali potulní pěvci, minstrelové, a jejíž látkou byly nejčastěji „války a staré nordické báje“². Záznamy těchto balad pocházejí ze 17. století, jejich původ je však starší. Vzhledem k tomu, že se nevyvíjely vždy od jednodušších typů ke složitějším, je nesnadné určit dobu jejich vzniku; víme však, že nejvíce se anglo-skotská balada rozvíjela v 16. století.³ Zájem o ni byl pak vzbuzen v 18. století zejména vydáním sbírky starých anglických balad Thomase Percyho (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765). Z anglo-skotského prostředí se používání názvu balada pro epickou báseň se zpěvným veršem přeneslo do oblasti germánské: překlady Percyho balad z roku 1777 ovlivnily Herdera, Bürgera, Goetha i Schillera. Z německé literatury pak byly název balada a částečně i podoba žánru převzaty literaturou českou.

Kromě anglo-skotského typu balady je pro nás, zejména z hlediska nutnosti žánrového rozlišení, důležitý také typ románský, který přišel ze Španělska (kde byl pěstován již od 14. století) do německého prostředí přibližně ve stejné době jako typ anglo-skotský. Tato románská balada byla však v podstatě opačného ladění. Od 16. století se pro ni vžil název romance. Jedná se o báseň lehčího tónu až veselou či rozmarnou a je jí tradičně přisuzováno netragické, pozitivní zakončení. V tom bývá shledáván hlavní rozdíl mezi baladou a romancí.

¹ Bechyňová, V.: Balada, in Krejčí, K. (ed.), *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*, Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV 1974, s. 130.

² Peterka, J.: Balada, in Vlašín, Š. (ed.), *Slovník literární teorie*, Praha, Československý spisovatel 1977, s. 41.

³ Bechyňová, V., cit. d. (pozn. č. 1), s. 134 – 135.

Přesto však někteří básníci toto tradiční chápání obou pojmů překonávají, respektive pojmují oba žánry jako příbuzné a kladou je vedle sebe či kombinují přiřazení k typu básně v názvu s obsahem a rysy básně typu druhého.

V. Bechyňová ve své práci registruje také srovnávání balady s novelou, které bývá prováděno z hlediska žánrové kompozice. Oba útvary vyžadují „přímé vedení děje bez odboček, [...] omezený čas vyprávěcí“⁴, soustředění se jen na to, „co může objasnit konflikt a přispět k jeho řešení“⁵. V některých případech, zvláště je-li děj umístěn do minulosti či je-li vypravování stylizováno a archaizováno, popřípadě obsahuje-li didaktické tendence, ovlivňuje výrazně stylistickou stránku v baladě postava vypravěče.⁶ Podobně je tomu opět v novele. Jak Bechyňová podotýká, mezi novelou a baladou je však zásadní rozdíl druhový.

Termín balada byl tedy, jak vyplývá z dříve řečeného, aplikován i na útvar, který s původním významem slova nesouvisí. Dnes pod pojmem balada chápeme právě tento typ básně⁷ a k němu se také bude vztahovat následující text.

Definovat žánr balady v jeho úplnosti není snadné. Příčinou je jednak množství variant a proměn, kterými tento útvar za dobu své existence prošel, jednak rozdílná pojetí v prostředí jednotlivých evropských literatur. Národní balada většiny evropských literatur, včetně české, se nevyvíjela izolovaně, ale vedle vlivů lidové folklorní tradice a umělé národní literatury přijímala také vlivy z prostředí jiných literatur. Aniž bychom problém zjednodušovali, můžeme konstatovat, že pokus o stručnou a zároveň úplnou definici balady nemůže být smysluplný. Citujme zde J. Hrabáka, který k úsilí definovat baladu „v jejím celém vývojovém rozpětí“ podotýká: „taková definice by se stala natolik obecnou a abstraktní, že by nakonec neříkala celkem nic.“⁸ Než se budeme věnovat alespoň některým pokusům o definici žánru balady, zaměříme se na baladu lidovou, na jejíž tradici česká umělá balada částečně navazuje.

2.2 Česká lidová balada

Jak už zde bylo naznačeno, balada je žánr, v němž se mnohdy prolíná lidová, folklorní poezie s poezií umělou. H. Šmahelová v tomto směru mluví o dvou horizontech, které jsou

⁴ Bechyňová, V., cit. d. (pozn. č. 1), s. 167.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž, s. 168.

⁷ Tamtéž, s. 134

⁸ Hrabák, J.: Lidová balada – stále živý pramen naší poezie, in *Úvahy o literatuře*, Praha, Československý spisovatel 1983, s. 104.

pro žánr balady určující: horizont folkloru a horizont literatury.⁹ Prvky lidové a prvky umělé poezie se tu vzájemně mísí. Chceme-li se tedy pro potřeby naší práce zaměřit na proměny balady v české literatuře v 19. století, potřebujeme nejprve zrekapitulovat kořeny žánru – a ty jsou v baladě lidové.

Lidová balada, respektive báseň (píseň) s baladickými rysy je v českém prostředí poprvé doložena ve 14. století, předpokládá se však, že tento útvar vznikl už někdy v časech rozkvětu žánru legendy.¹⁰ Zmíněnou první doloženou básní s baladickými prvky je *Píseň o Štemberkovi*, vyprávění o šlechtici, který byl zavražděn mělnickými měšťany, jimž se nelíbilo, že šlechtic chodí za měšťanskou dívkou. K největšímu rozmachu lidové balady došlo v 18. století (Hrabák uvádí příklady balad *Osiřelo dítě (Sirotek)*, *Sestra travička a Ženich umrlec*).¹¹ Charakteristická je pro lidové balady symetrická, případně „trojčlenná a stupňovaná“¹² kompozice. Tyto balady mají zpěvný verš (původně měly i nápěv) a bývají členěny do pravidelných strof nejtypičtěji o dvou verších s osmislabičnými nebo šestislabičnými verši, které jsou vhodné pro dialogickou formu, v lidových baladách běžnou.¹³ Vyprávění je zde charakteru buď plynulého, nebo naopak úryvkovitého, kdy je děj zúžen na zásadní, kritické okamžiky. Děj bývá líčen stručně, pouze v hlavních rysech, a má rychlý spád. Podle Bechyňové právě to přispívá k sugestivnosti a také zastřenosti, tajuplnosti vypravování.¹⁴ Ladění děje je pochmurné a jeho zakončení bývá tragické, tragičnost je však mírněna. Kupříkladu Hrabák si všimá toho, že vyznění může být z určitého pohledu i pozitivní – v představách soudobého člověka zasahuje v krizové situaci nadpřirozený, „nadzemský činitel“¹⁵; tak dokonce i smrt může být úlevným řešením, neboť je vysvobozením z pozemských útrap.

Kromě výše uvedených základních prvků epické složky balady se již v lidové fázi zapojují též složka dramatická a složka lyrická. K dramatickosti přispívá u lidových balad obvykle již to, že do děje jsme uvedeni „in medias res“. Děj bývá koncentrovaný a s častými zvraty, líčí se jen ta část děje, která má zásadní význam. Velmi častá je zmíněná dialogická forma. Prostředí je popisováno věcně a stručně, lyrické prvky zůstávají v rámci popisu velmi skromné. Lyričnost je jen zřídka přítomna také ve vypravěčových „projevech citové účasti na

⁹ Šmahelová, H.: Balada v české literatuře 19. a 20. století, in Kuklík, J. (ed.), *Přednášky z XLIII. běhu Letní školy slovanských studií*, Praha, Filozofická fakulta UK 2000, s. 251.

¹⁰ Tamtéž, s. 252.

¹¹ Hrabák, J., cit. d. (pozn. č. 8), s. 104–105.

¹² Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 252.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Bechyňová, V., cit. d. (pozn. č. 1), s. 136.

¹⁵ Hrabák, J., cit. d. (pozn. č. 8), s. 106.

ději¹⁶. Promluva vypravěče v klasické lidové baladě se téměř výhradně zaměřuje na nezúčastněné líčení děje. Postavy jsou typizovány.

Lidové balady se vyznačují určitými látkovými typy; část látkového okruhu je mezinárodní, s náměty a motivy odkazujícími i ke starým zdrojům, včetně antické či lidové mytologie.¹⁷ Tak je tomu zejména v době největšího rozkvětu lidové balady v 16. – 18. století, kdy byla česká balada také nejvíce ovlivňována baladou evropskou. Z témat, která má česká lidová balada společná s baladikou slovanskou, je snad nejčastějším proměna člověka ve zvíře, strom či rostlinu. Právě téma přeměny člověka ve strom je přitom velice staré – objevuje se už ve třetím století v čínské literatuře.¹⁸ V české lidové baladě se vyskytují ovšem i motivy původní (jako takový bývá pojímán např. motiv osiřelého dítěte). Náměty jsou nejčastěji milostné, případně se týkají jiných mezilidských, zejména rodinných vztahů. Mohou však být také „robotní, vojenské, věžeňské, legendární, historické, popř. fantastické“¹⁹. Prostředí těchto balad je nejčastěji venkovské, méně často městské, nikdy však ne šlechtické. V lidových baladách se tak do určité míry zobrazuje svět s rysy tradičního českého venkovského prostředí.

Od folklorní balady je třeba rozlišit kramářskou píseň, „pololidovou baladu“²⁰, která se šířila prodejem na jarmarcích a od klasické balady se liší především větší popisností a menší úsporností výrazu, přímým moralizováním vypravěče a výběrem až „senzačních“ témat. Kramářské písně se též nezaměřují pouze na venkovské prostředí.

Vzhledem k tomu, že zájem o baladu vzrostl v 19. století, začaly být tehdy sbírány a shromažďovány celé soubory lidových balad. Jako první je v českém prostředí vydali F. Sušil, K. J. Erben a F. Bartoš.

2.3 Umělá balada v české literatuře 19. století

Protože v předchozí kapitole jsme se soustředili na baladu lidovou a její rysy, nezabývali jsme se zatím podrobněji obecnou charakteristikou žánru literární balady, pouze jsme konstatovali neshodnost jejího vymezení. Než se v naší práci zaměříme na vývoj české

¹⁶ Bechyňová, V., cit. d. (pozn. č. 1), s. 136.

¹⁷ Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 252.

¹⁸ Bechyňová, V., cit. d. (pozn. č. 1), s. 150.

¹⁹ Peterka, J.: Balada, in Mecná, D., Peterka, J. a kol. (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha, Paseka 2004, s. 39.

²⁰ Tamtéž, s. 38.

umělé balady, uvádíme pro základní orientaci některé z pokusů o definici balady, či spíše některé z charakteristik jejích základních rysů. Pro cíl naší práce je sice důležitější samotný proces vývoje žánru balady než definice žánru v jednotlivých teoretických pracích, pro základní žánrovou orientaci ale přesto uvedeme alespoň některé z charakteristik.

Poprvé u nás baladu definoval Josef Jungmann ve *Slovesnosti* (1820), a to jako „fantastickou romanci“, která je „buď opravdová, buď veselá“²¹. Jungmann již také odlišuje žánr balady a žánr romance. Jako podstatný rozdíl uvádí fantastickou složku přítomnou v baladě, nikoli v romanci. Odlišně popsal baladu Jakub Malý ve své *Slovesnosti* (1846), kdy řadí v souladu s dobovým povědomím k baladě spíše vážné, chmurné děje, k romanci milostné a útěšné. Balada tu přestává být žánrovou variantou romance a stává se plnohodnotným žánrem. Takto vymezená balada má v porovnání s romancí v české literatuře i pro svůj zpravidla lidovější charakter pevnější a významnější pozici.

Mnozí současní autoři na nejednoznačnost termínu balady přímo upozorňují (Bechyňová), jiní zmiňují nedostatečnost či dokonce chybnost školských a vědeckých výkladů (O. Králík). Balada je popisována jako žánr spojující v různé hierarchii prvky všech literárních druhů (lyriky, epiky, dramatu). V charakteristikách z poslední doby nechybí také zdůraznění rysu ponurosti děje básně a jeho tragického zakončení. Za základní zápletku baladické skladby je považován střet člověka s nadpřirozenem, případně společenskou či mravní silou (na základě toho jsou někdy rozlišovány balady fantastické a balady sociální), což je způsobeno buď selháním individua, překračujícího řád, nebo i bez jedincova přičinění. Nejčastěji v baladách začíná děj (přítomna bývá jen jedna zápletky) in medias res, pokračuje rychlým spádem a graduje až k závěru, jímž bývá tragické rozuzlení (smírné jen výjimečně). Badatelé si všímají také absence individuálních rysů u postav a jejich typizace. To také přispívá k „bezděčnému či záměrnému“ naivismu a primitivismu balad (jímž odkazuje balada k lidovým představám a mýtům) a k odmítnutí uměleckých stylizací. Verš je v baladě stavěn do strof, časté jsou refrény a z kompozičních prostředků především triadické schéma a opakování motivů.

Spíše autoři neslovníkových definic spojují výše zmíněnou fantastičnost balady s „odkazem k lidovému představovému světu“²² a s fenoménem mýtu. Považujeme mýtus za

²¹ Jungmann, J.: *Slovesnost aneb sbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu*, Praha, [B. n.] 1820, s. 153.

²² Macura, V.: Balada, in Hodrová, D., Zeman, M. (eds.), *Poetika české meziválečné literatury*, Praha, Československý spisovatel 1987, s. 13.

základní znak baladismu, projevený zejména v baladách Erbenových; proto se mýtu na příslušném místě budeme ještě věnovat.

V úvodní kapitole věnované problému definování baladického žánru jsme hovořili o vlivech, které podobu balady spoluutvářely. Umělá (literární) balada, jak již bylo řečeno, z části navazuje na baladu lidovou, proto zde hovoříme o baladě umělé až poté, co jsme charakterizovali hlavní rysy balady lidové a pololidové. Základní charakteristiky, které jsme vybrali z teoretických prací, by nám měli být prozatímním shrnutím, doplňujícím žánrovou charakteristiku vyplývající z vývoje žánru.

Žánr balady se ustaloval postupně a jeho dnešní chápání vykryštovalo z různých podob balady v 19. století. První české umělé balady se objevují již v Puchmajerově *Sebrání básní a zpěvů* (1795). Inspirací pro autory těchto prvních balad byly skladby německé, svou roli ale sehrály i české tradiční skladby lidové. V *Sebrání básní a zpěvů* byly spolu s českými skladbami otištěny také překlady a přepracované verze balad německých, konkrétně Bürgerových. Originální českou baladu v almanachu zastupuje především Š. Hněvkovský básní *Vyšehradský sloup aneb Podivná historie o sedláku...* Ještě v devadesátých letech 19. století pak otiskl Hněvkovský několik dalších balad, z nichž asi nejznámější je *Vnislav a Běla* (1797). K prvním českým baladám se počítá také báseň *Lenka V. Nejedlého* (1795). Tyto balady jsou sentimentálně laděné a vždy obsahují poučení, didaktický záměr. Svým dějem na rozdíl od typických balad lidových spadají do rytířského prostředí, zároveň nezřídka obsahují fantastické motivy. Je však třeba zdůraznit, že cizí vzory se zde napodobují spíše vnějškově a že se tyto balady blíží více kramářským písním, případně veršovaným pověstem.²³ Ještě v prvních desetiletích 19. století byl právě tento typ české baladiky, který nelze ještě považovat za autorsky původní, hojně otiskován.²⁴ Z hlediska překladatelů, epigonů a autorů byl pro tvůrčí zájem o baladu podstatný zájem o lidovou slovesnost vůbec; i proto byly první balady stylově i látkově blízké lidové slovesnosti a – zejména v romantismu – měly často v názvu typické žánry lidové slovesnosti blízké baladě (pověst, legenda, obrázek).²⁵

Balada se stala jedním z typických a stěžejních žánrů písemnictví romantismu. Jednou z příčin bylo patrně vymezování se vůči klasicistnímu a osvícenskému, racionálně pojímanému básnictví. Balada umožňovala využití nadpřirozených prvků a motivů, neboť se

²³ Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 254.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Bechyňová, V., cit. d. (pozn. č. 1), s. 162.

v ní zachycoval jiný, tajemný svět, v němž nevládne člověk (tento rys vneslo do poezie hnutí Sturm und Drang), a znovu dávala prostor mýtu. Také se v ní navazovalo, respektive odkazovalo na lidovou tvorbu. Podle některých badatelů (Šmahelová, Bechyňová) byl v českém prostředí nejpodstatnější faktor oblíbenosti žánru balady u lidového čtenářstva.

Generace Josefa Jungmanna, o jehož verzi definice baladického žánru jsme již hovořili, soustředila svůj zájem – v souladu s myšlenkou, že jádrem národní společnosti a její kultury, které je třeba obrodit, je národní jazyk – na slovesné umění. Dělo se to prostřednictvím ohlasové poezie. Vzniklo tak i několik ohlasových skladeb baladických (lyrickoepických) a jiných skladeb epických, ačkoli v českém prostředí vznikaly jinak ohlasy hlavně na poezii lyrickou.

Nejvýznamnějším tvůrcem ohlasové poezie byl F. L. Čelakovský. Do *Ohlasů písní českých* (1839) umístil baladické písně *Sňatek* a *Svatební den* a zejména baladu *Toman a lesní panna*. Mezi dalšími novočeskými pokusy o baladu (snažili se o ně Jan Jindřich Marek zvaný Jan z Hvězdy, Václav Hanka, Karel Sudimír Šnajdr, Václav Kliment Klicpera) *Toman a lesní panna* výrazně vyniká, takže bývá někdy označována za první novočeskou baladu. Například O. Králík však upozorňuje, že baladické ladění je v ní jen částečné a ustupuje poněkud psychologii a také biedermeierovskému pojetí společnosti a řádu²⁶ (proti vášni stojí rodinná láska, kterou tu zastupuje Tomanova sestra). Přesto jsou v ní i nezpochybnitelné prvky romantické: vedle reálného, běžného světa se tu vyskytuje ještě svět druhý, který je až fantastický a jako takový se střetává se světem prvním. I samotný motiv zrazené lásky je v básni romantický, stejně jako Tomanovo iracionální podlehnutí vášni – vábení Lesní panny. Výše uvedené pojetí O. Králíka tak chápeme spíš jako jeden z možných výkladů. Protože ohlasy byly také určitým protějškem soudobé poezie, jejíž autoři se ve snaze vytvořit vysoce esteticky kultivovanou poezii vyjadřovali co nejvznešenějším stylem, který byl ale často rozvláčný a mnohomluvný a – jak si myslel Čelakovský – škodil myšlence²⁷, balada vyhovovala autorovu požadavku na hutnost a srozumitelnost výrazu. To ji spojuje s žánrem lyrické lidové písně, která má v Čelakovského poezii mnohem větší zastoupení.

Ve 40. letech začal publikovat své balady Karel Jaromír Erben. Také on tedy své balady tvořil v době, kdy již byla (z 20. let) do češtiny přeložena řada skladeb německých (balady Bürgerovy, Goethovy) a přibývalo překladů balad polských (zejména Mickiewiczovy); podle Bechyňové to byly právě polské balady, které měly na českou baladu

²⁶ Králík, O.: Čelakovského Toman a lesní panna, in *Platnosti slova*, Olomouc, Periplum 2001.

²⁷ Čelakovský, F. L.: Předmluva, in *Básnické spisy*, Praha, Vyšehrad 1951, s. 117–118.

vliv největší.²⁸ Vedle literární balady byla zdrojem Erbenovy baladické poezie také balada folklorní. Význam Erbenových balad byl a je chápán a popisován různě. Pokud jde o výklady konkrétních balad, bývá zdůrazňována nutnost přistupovat k nim s vědomím jejich nejednoznačnosti, a tudíž i možnosti více výkladů. Na Erbenovo dílo bylo autorovými současníky nahlíženo jako na vystihující především národního ducha, Erben tak byl řazen vedle Čelakovského. Význam Erbenovy poezie poprvé lépe chápali až příslušníci generace májovců. Erbenova balada se stala klasickou, vzorem pro další básníky a takřka žánrovou normou.

Své balady vydal Erben ve sbírce *Kytice z pověstí národních* (1853). Jazykem balad a veršem, tedy „vnějškově“, navazuje básník do značné míry na lidovou slovesnost²⁹. Kompozičně i látkově jsou jeho skladby rozmanité: z hlediska původu syžetu je v *Kytici* jedna báseň odpovídající zcela lidové látce, konkrétně pověsti (*Poklad*), z námětů zpracovaných také v lidových baladách vycházejí do jisté míry básně *Svatební košile* a *Holoubek*. Pro další náměty a prvky byly autorovi inspirací pohádka (*Zlatý kolovrat*, v němž – ale nejen v něm – pracuje Erben s typem lidové pohádkové narativity), legenda (*Záhořovo lože*) a kromě toho, i třeba v rámci již jmenovaných balad, též básně jiných autorů (Bürgera, Mickiewicze). S jednotlivými prvky „převzatými“ z prací jiných básníků však pracuje Erben odlišně, také celkové vyznění balad bývá jiné (typickým příkladem jsou *Svatební košile* a Mickiewiczův *Útěk* a Bürgerova *Lenora*). Zajímavostí může být, že i přes jasnou žánrovou blízkost dobovým definicím (Jungmannově) Erben sám své skladby neoznačoval jako balady, ale jako pověsti.³⁰ Dodejme, že v Erbenových baladách je v popředí tragično, nikoli fantastično.

V této práci máme prostor soustředit se jen obecněji na hlavní znaky a projevy baladičnosti u Erbena, jednotlivými skladbami se tedy podrobněji zabírat nebudeme. Hlavní Erbenův vklad, kterým nejen naplňoval, ale také sám utvářel žánr balady, spatřují badatelé „v celkové významové intenci“³¹ balad, v níž je zjevná „snaha pojmenovat víc než jen vnější událost či fantastický jev“³². Také v jeho osobitém uměleckém stylu, který je ale přirozeně propojen se „způsobem prožívání a reflektování světa“³³ vyrůstajícím z respektu ke kulturní, náboženské a mravní tradici, nebo přinejmenším jejich vědomí. V poslední době badatelé

²⁸ Bechyňová, V., cit. d. (pozn. č. 1), s. 155.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Macura, V., cit. d. (pozn. č. 22), s. 13.

³¹ Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 256.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž, s. 257.

častěji zdůrazňují dvě stránky Erbenova díla: jednak básnickou imaginaci a iracionalitu, jež je základem básnickova osobitého stylu v baladách, a jednak úsilí „porozumět zákonitostem duchovního světa lidu (národa)“³⁴ v písních či příslovích.

Erbenova balada bývá považována za baladu mytickou. Nejen v napodobení lidové narativy (výše uvedené kompoziční a vyprávěcí postupy a další prvky pohádek, pověstí, legend) je v Erbenových baladách spojnice s lidovou slovesností. Zejména jsou totiž balady *Kytice* napojeny na „lidový představový svět“³⁵, především mýtus,³⁶ který ovšem horizont lidového světa překračuje. Roman Jakobson se podrobně zabývá ve své polemické studii³⁷ rovinou mýtu, v němž spatřuje jádro Erbenovy poezie a prvek, který dokazuje Erbenovu spjatost s romantickou noetikou.³⁸ Ta pojímá mýtus jako „zvláštní, soběstačný svět“³⁹, který nemá být racionalizován ani alegoricky vykládán.⁴⁰ Kromě toho, že Erben v *Kytici*, jak to ostatně chápali i jeho současníci, „oživuje mytologický odkaz předků uložený v pověstech a lidové slovesnosti vůbec“⁴¹, vytváří, nejčastěji prostřednictvím nadskutečného, imaginárního světa, také nadčasové významy, které můžeme chápat jako symbolické a které se dotýkají prapůvodních vrstev našeho bytí. To je zřejmě hlavní důvod, proč Erbenovo dílo inspirovalo velké množství jiných autorů, ať už přímo k variacím na skladby *Kytice*, nebo „jen“ nepřímo.

S Erbenovým odkazem se vyrovnávala i skupina autorů shromážděných v roce 1858 kolem almanachu *Máj*. Baladu tvořili májovci Rudolf Mayer a Adolf Heyduk, nejvýrazněji však žánr aktualizovali ve svých dílech Jan Neruda a Vítězslav Hálek. Oba se v prvních básních přímo inspirovali Erbenem, posléze se ovšem od mytického typu balady odklánějí. V jejich baladických básních lidský svět získává „navrch“ před univerzálním světem mýtu s jeho osudovou daností, světem, který je tu přeměňován a problematizován.⁴²

Zejména u Jana Nerudy (*Knihy veršů*, 1868) stojí proti romantické osudovosti aktivní jedinec. Příkladem takové básně je *Matka*, jediná balada sbírky, ve které vystupuje „bájná bytost“⁴³. Touto baladou Neruda parafrázuje Erbenova *Vodníka*, tragický konflikt v ní spočívá ve vnitřní rozpornosti mateřských lásek. Ke dvěma lidským matkám tu přibývá ještě třetí –

³⁴ Tamtéž, s. 256.

³⁵ Macura, V., cit. d. (pozn. č. 22), s. 13.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Jakobson zde polemizuje s pojetím Antonína Grundy.

³⁸ Jakobson, R.: Dvě poznámky k dílu Erbenovu, in *Poetická funkce*, Jinočany, H+H 1995, s. 502.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž, s. 503.

⁴¹ Novák, A.: Karel Jaromír Erben a jeho „Kytice“, in *Myšlenky a spisovatelé*, Praha, Otto 1913, s. 72.

⁴² Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 258.

⁴³ Pešat, Z.: *Knihy veršů – Jan Neruda*, in Červenka, M., Macura, V. (eds.), *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1990, s. 100.

Panna Maria vzývaná coby matka boží. K lidskému a přírodně – fantazijnímu světu se tak v této básni připojuje ještě křesťanský mýtus. Je přitom příznačné, že božská autorita u Nerudy přímo jedná s člověkem (podobně je tomu v básni *Jeptiška*), zatímco u Erbena božskou autoritu zastupuje sice vše prostupující, ale člověku zároveň nedostupný řád. Ústředním tématem v *Matce* není konfrontace a neslučitelnost reálného a nadpřirozeného světa, ale konfrontace (individuální) roviny základního lidského citu s obecným řádem⁴⁴, která končí jedincovým vzepřením se. V celé sbírce se vyskytuje jen málo básní, v nichž je naplněn základní romantický princip (konflikt), typický pro Kytici – jedinec přestupující hranici a nesoucí následky (byť vztah provinění – trest není vždy jednoznačný a bývá i u Erbena problematizován). Častěji tragičnost lidského života vyplývá u Nerudy z osobní životní (předčasná smrt mladé dívky v básni *Mrtvá nevěsta*) nebo sociální reality (většina balad), případně jde o konflikt přímo existenciální – jedinec se v takových baladách neopírá o žádný společenský, náboženský či mravní řád ani jiné jistoty a ocitá se v bezvýhodné situaci, která ale může být v jádru způsobena i společenskou křivdou (*Skočme, hochu!*).

Zajímavostí je různorodost látkových zdrojů balad sbírky (např. indická legenda). Motivicky i výrazovými prostředky navázal Neruda ve svých baladách jak na Erbena, tak na folklorní tradici, některé jeho balady se však odlišují autorovým sarkasmem či ironickým humorem, který míří někdy kriticky i mimo vlastní děj básnické skladby.⁴⁵ Spojení tragična a jistého typu (kritického) komična lze spolu s příklonem k sociálním tématům zřejmě považovat za nejvýraznější vklad *Knihy veršů* do žánrového rozvoje balady.

V *Baladách a romancích* (1883) je pak autorovo pojetí žánru opět silně specifické. Neruda tady využívá příbuznosti balady s romancí a nezachovává jejich ustálenou podobu. Záměrnost lze vyvozovat již z názvů básní – titul každé z nich totiž obsahuje buď označení balada, nebo romance. Podoba básně pak zaběhnutému pojetí v titulu předdesílaného žánru neodpovídá. Neruda se tu zřejmě drží Jungmannových žánrových vymezení a zdůrazňuje tak, jak si všiml Králík, „nejvlastnější podstatu romantické balady, její zakotvení v iracionálnu a nadskutečnu.“⁴⁶ Zároveň již úvodním veršovaným mottem sbírky se přihlásil básník k inspiraci lidovou tvorbou, což ve sbírce realizuje konkrétními obraty, motivy, strukturou verše i kompozicí skladeb.⁴⁷ Podněty z folklorní poezie však často transformuje a dociluje

⁴⁴ Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 258.

⁴⁵ Pešat, Z., cit. d. (pozn. č. 43), s. 101.

⁴⁶ Králík, O.: K poetice balady, in *Osvobozená slova*, Praha, Torst 1995, s. 234.

⁴⁷ Pešat, Z.: Balady a romance – Jan Neruda, in Červenka, M., Macura, V. (eds.), *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1990, s. 18–19.

přítom vyjádření situace a potřeb soudobého člověka (také Čecha – občana, ale především člověka celého, s jeho osobními životními, také náboženskými a neracionálními potřebami a zápasy). Zřetelná je v *Baladách a romancích* tendence ke stylizaci různého typu.

Vítězslav Hálek v souladu s typem svého básnictví obohatil baladu o větší podíl lyrické složky. Jeho první balady z let 1854–1861 (byly vydány v roce 1862 v prvním svazku básnickových spisů v samostatném oddíle) jsou inspirovány opět poezií Erbenovou. Téměř souběžně s těmito baladami však Hálek psal pod vlivem poezie Byronovy a Máchovy delší lyrickoepické skladby (*Alfred*, 1856, *Krásná Lejla*, 1859, *Mejrima a Husejn*, 1859 a další), které lokalizoval do čtenářsky atraktivních exotických krajín a tematicky se v nich zaměřil na téma milostné a téma boje za svobodu. V idylickém eposu⁴⁸ *Děvče z Tater* (1871) pracuje již Hálek s látkou národní, k níž se výrazněji přiklonil také ve sbírce baladických básní – příběhů z českého venkova *Pohádky z naší vesnice* (1874). Baladickou osudovost v nich přenáší „do síly lidských vášní a citů“⁴⁹. Převaha lyrizace se v Hálkových baladách a baladických básních projevuje množением přírodních obrazů, evokováním dojmů a nálady⁵⁰ a upozaděním nebo pouhým naznačením tragických dějů. A. Novák si všímá toho, že v *Pohádkách z naší vesnice* slouží epická složka, která samozřejmě nepřestává být alespoň naznačena, ke zdůraznění charakteru postavy („figury“⁵¹) venkovských lidí. To, spolu s přírodními obrazy a také občasným humorným rázem postav (při zachování častěji tragického ladění skladeb), přispívá ke vzniku jakýchsi „žánrových obrázků“⁵². Podobně jako Neruda, také Hálek se soustředí nejen na hmotnou realitu soudobého člověka, ale i na jeho individualitu a nejednoznačnost jeho osobnosti; na neproniknutelnost všech zákoutí lidské duše.⁵³

Také básníci následující ručovské a lumírovské generace se svou modifikací žánru balady od erbenovské tradice do jisté míry odklánějí. Balady psal a překládal z okruhu ručovského Ladislav Quis, z lumírovců zejména Josef Václav Sládek. Ten si osvojil tendence lyrizační a navázal v tom na baladu Hálkovu. Jaroslav Vrchlický v rámci cyklu *Zlomky epepeje* (*Mythy*, 1879 a *Selské balady*, 1885) oživil v baladách a baladických skladbách české látky „legendární, mytologické i historické“⁵⁴. Jak Sládek, tak Vrchlický se při aktualizaci žánru pokusili o „experimentování“. Vystihuje to Šmahelová ve své studii:

⁴⁸ Novák, A.: *Stručné dějiny literatury české*, Olomouc, R. Promberger 1947, s. 267.

⁴⁹ Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 258.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Novák, A., cit. d. (pozn. č. 48), s. 267.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 258.

⁵⁴ Hoffmann, B.: Vrchlický Jaroslav, in Menclová, V., Vaněk, V. (eds.), *Slovník českých spisovatelů*, Praha, Libri 2005, s. 739.

Sládek, který se v baladách soustředí na vyvolání atmosféry a děj pouze naznačuje, experimentuje především „s epickým potenciálem lyriky“⁵⁵, Vrchlický zejména „s možnostmi formy“⁵⁶. Na Erbena navazuje Vrchlický spíše v jednotlivostech, celkové pojetí je ale jiné: v básni *Vodník* (opět parafrázi *Vodníka* Erbenova) mezi světy Vodníka a ženy – matky staví jednoznačnější hranici, odstraňuje záhadu a odsouvá mýtus: střet dvou postav je spíš než střetem dvou světů srážkou mužského a ženského elementu a dal by se z baladického světa celkem snadno vytrhnout. Dodejme ještě, že Vrchlický přinesl do české literatury také další typ balady – baladu villonskou, kterou napodoboval.

V této kapitole jsme se pokusili postihnout vývoj balady v 19. století, tedy její pojetí u „předchůdců“ Antonína Sovy. Uvědomění si různých variací žánru v rámci jeho vývoje a také čtenářské seznámení s nimi nám umožňuje doplnit si představu o baladě jako o tradičním a zároveň dynamickém literárním útvaru a hledat v *Knize baladické* Antonína Sovy návaznost na tuto baladickou tradici, ale i její obměny.

⁵⁵ Šmahelová, H., cit. d. (pozn. č. 9), s. 259.

⁵⁶ Tamtéž.

3 Baladismus na počátku století

Baladismus prvních let 20. století nezastupuje pouze Antonín Sova. Baladu aktualizovali ze Sovových současníků zejména Viktor Dyk, Petr Bezruč, Fráňa Šrámek a Jiří Mahen. Podíváme se nyní alespoň v krátkosti na nejvýraznější z baladických děl Sovovy současnosti, tedy na některé jedinečné varianty žánru; jsou jimi díla prvních tří jmenovaných autorů.

Viktor Dyk v baladické lyrickoepické skladbě *Milá sedmi loupežníků* (1906) využívá pravděpodobně látku lidové pověsti, kterou obnovuje v duchu romantické balady.⁵⁷ Ačkoli námětem a postavami skladby by mohl básník usilovat o podání obrazu společenské vzpoury a rozvinutí sociálního tématu vůbec, případně moralizovat, nečiní tak. Naopak, báseň nechce „řešit žádnou problematiku; míří k přítomnosti silného prožitku a neptá se po jeho příčinách ani důsledcích;“⁵⁸ ve světě této baladické skladby nefungují žádné mravně-hodnotové zákony. Romantické téma vášnivé lásky a zrady je doplněno o témata viny, jejího potrestání a tragické smrti. Inovace baladického žánru tkví zejména v tom, že v popředí básnické skladby stojí složka dramatická. Nejedná se však o formu dialogické lidové balady. V rámci dramatické složky totiž přichází ke slovu i epika (posunuje se děj) a lyrika (zastupují ji zejména reflexivní pasáže). Vypravěč v básni nevystupuje vůbec, dává plný prostor vyjádření postav (střídají se vždy promluvy milé a loupežníka), které však nejsou klasickými rozhovory, ale spíše střídavými monology. Vzbuzené napětí a dramatičnost, pochmurné motivy folklorní a romantické a tragičnost děje jsou vedle povahy daného světa a ústředních témat dalšími znaky baladičnosti básně. Dodejme, že se nám zde jedná jen o stručné nastínění nejvýraznějších projevů baladičnosti a že ji Dyk akcentuje i v další poezii (některé skladby ve sbírkách *Buřiči*, 1903 a *Noci Chiméry*, 1917), dokonce i v pracích prozaických (*Hučí jez a jiné prózy*, 1903).

Ve *Slezských písních* (1903 jako *Slezské číslo* Besed Času, 1909 jako *Slezské písně*)⁵⁹ Petra Bezruče se dotváří a vrcholí typ sociální balady, linie začínající u májovců (zejména u Nerudy). V porovnání s další baladickou poezií je Bezručova výjimečná již v tom, že je zasazena do zcela konkrétního místa a doby, dokonce osudy postav jsou inspirovány konkrétními lidmi⁶⁰. Tato konkrétnost a časovost básní znemožňuje naplnění mytické

⁵⁷ Červenka, M.: *Milá sedmi loupežníků – Viktor Dyk*, in Červenka, M., Macura, V. (eds.), *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1990, s. 157.

⁵⁸ Tamtéž, s. 159.

⁵⁹ Jádru sbírky vznikalo v letech 1898–1900.

⁶⁰ Červenka, M.: *Slezské písně – Petr Bezruč*, in Červenka, M., Macura, V. (eds.), *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1990, s. 283.

baladičnosti. Lidské osudy jsou přesto ve sbírce alespoň baladizované, a to zejména svou tragičností. Postavy jsou utiskovány vnějším řádem sociálního bezpráví, jemuž se protivit není vinou v pravém slova smyslu a potrestání této „viny“ světským soudem je vlastně nespravedlivé. Poměrem tří literárních druhů (lyrika, epika, drama) se Bezruč velmi blíží sugestivní lidové baladě: děj je koncentrovaný, soustředěný na klíčové události, jimiž se směřuje k neodvratnému tragickému zakončení.

Přínosem Fráni Šrámka baladické poezii je zejména jeho sbírka *Splav* (1916, další, pozměněné vydání 1922). Lyrickoepické básně do ní zařazené vznikaly a byly průběžně časopisecky otiskovány od roku 1906. Šrámek v nich naplňuje baladičnost v jejích základních rysech. Už postavy básní nejsou totiž typy moderních lidí, ale archetypálními bytostmi, ztotožněnými s řádem přírody.⁶¹ Také čas a prostředí nejsou specifikovány, jde o svět mytický, v němž se hranice mezi člověkem a přírodou ruší.⁶² Využit bývá dokonce typický motiv slovanského folklóru: přeměna člověka v součást přírody (např. v básni *Advent* nepřímá přeměna ve strom); mytizovaný přírodní svět básní je důsledně naivizován. Formálně splňují básně tvarovou oprostěnost balady. Epičnost je však ve sbírce potlačena, v popředí stojí lyrická povaha básní. Tragické děje (nejčastěji zrazení lásky, smrt) se pouze naznačují, baladická pochmurnost je tak tlumena a tragičnost svým vsazením do přirozeného světa prvotních hodnot potlačena, respektive téměř harmonizována jako přirozená součást běhu života. Obrysy baladického světa ovšem znejasňuje určitá specifická melancholie: „skutečnost přírodní (...) je přímo či nepřímo uvědomována jako sen a konečně i tvarem se právě svou nedopovězeností a svým erotismem snu přibližuje.“⁶³ Přesto „znaivněním“ představového světa básně a smyslovou zkušeností, která je, snad ještě víc než u Dyka, v základu Šrámkova baladismu, vytváří básník přímo protiklad ke „složité myšlenkové abstrakci, k heroickému patosu nebo estétské negaci všednosti v symbolistické poezii.“⁶⁴ Přispívá k tomu také oprostěnost a melodika verše a jeho písňový rytmus.

⁶¹ Macura, V., cit. d. (pozn. č. 22), s. 15.

⁶² Macura, V.: *Splav – Fráňa Šrámek*, in Červenka, M., Macura, V. (eds.), *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1990, s. 299.

⁶³ Tamtéž, s. 300.

⁶⁴ Vojvodík, J.: V proudu tvořivého vývoje, in Papoušek, V. (ed.) a kol., *Dějiny nové moderny*, Praha, Academia 2010, s. 112.

4 Baladismus Antonína Sovy

4.1. Epičnost a baladické momenty v Sovově poezii před *Knihou baladickou*

V silně lyrické linii Sovovy poezie 90. let 19. století a prvního desetiletí 20. století se lze dopátrat i míst, v nichž tihne Sova k dějovosti a epice, a tedy, viděno z odstupu, „připravuje si půdu“ pro baladický útvar. Zastavíme se zde alespoň u výraznějších z těchto míst, vzhledem k tomu, že se ale vesměs nejedná o díla baladická (byť některé z básní nesou v názvu označení balada), omezíme se jen na vybrané texty a na popis některých jejich rysů.

Prvním a nejvýraznějším z nich je příběh jedné lidské duše, lyrickoepická báseň *Zlomená duše* (1896), rozdělená do sedmi kapitol – monologů hlavní postavy, která má též autobiografické rysy. V nich se vyprávění děje střídá s pasážemi reflexivními, epická linie je ale natolik výrazná, že bývá příběh dokonce označován jako „tradiční příběh citové výchovy“⁶⁵. S tímto označením koresponduje námět, který si básník zvolil. Hlavní postavou je mladík (bez uvedeného jména), typ člověka fin de siècle, který trpí bezmocí nad neutěšeností všeho kolem něj: společenských poměrů, stavu národa, lidského údělu v moderním světě i rozpadem osobních vztahů. Mladíkovo dětství a dospívání, kdy ho zasahuje hlavně bezmoc nad rozvrácením rodiny, zapříčiněném nevěrou hrdinovy nevlastní matky,⁶⁶ a znechucení z nevydařených milostných vztahů, je líčeno v první části básně. Nad lyrickými, reflexivními pasážemi tu převažuje vyprávění epické, v nichž se děj a postavy vykreslují neobrazným jazykem s až realistickou kritičností a konkrétností. Zároveň, spolu s dynamickým líčením děje, se Sovovi daří „postihnout napětí mezi subjektem a sociálním prostředím“.⁶⁷

Tendenci k epičnosti projevil Sova poměrně výrazně také v některých básních sbírky *Vybouřené smutky* (1897, sbírka v doplněné podobě vyšla 1922). V titulu jedné z jejích básní se básník dokonce hlásí k baladickému žánru. Dvanáctistrofová *Balada o ztroskotaném titánovi* má ve svém rámci nastíněnu krizovou situaci postavy, situaci, která je ovšem celá míněna symbolicky. Muži, jemuž se potápí loď (vrak), na které kamsi jede se svou ženou, dětmi a psíkem, nezbyvá nic jiného, než vylévat po troškách vodu z děravé lodi. Jeho

⁶⁵ Pešat, Z.: Sova Antonín, in Merhaut, L. (ed.) a kol., *Lexikon české literatury 4/I*, Praha, Academia 2009, s. 271.

⁶⁶ Červenka, M.: *Zlomená duše – Antonín Sova*, in Červenka, M., Macura, V. (eds.), *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1990, s. 379.

⁶⁷ Brabec, J.: Doslov, in Sova, Antonín: *Dobrodružství odvahy a jiné básně*, Praha, SNKLHU 1961, s. 384.

počinání je přitom marné: „*ucpána jedna. Druhá tu. / A dávno je ztracen směr.*“⁶⁸ Nápadným rysem situace, do níž báseň ústí, je staticčnost: vřak „*se nehne ze stojatých míst. – / A žena se nehýbá také tak*“ (VS: 6). Otevřenost této životní „plavby“, ale i bezradnost a beznaděj, vyjadřuje pak poslední verš: „*Dál... Možno-li? – Nevíte? –*“ (VS: 7). V prostředních šesti strofách se pak básník retrospektivně vrací k touhám postavy. Postihuje zejména touhu po čemsi vyšším, co by přineslo spočinutí duše. „Ztroskotaný titán“ měl vysoké cíle, byl veden vůlí a úsilím po obnově vlastní duše i duší jiných a celého světa vůbec. Proč nyní „*vřak zakolísal*“ (VS: 6) a „*pluje rozbitý*“ (VS: 6), se nedozvídáme; báseň není dějová ve smyslu dějovosti klasických balad. Baladičnost tkví vlastně jen v tragičnosti lidského osudu, respektive osudu jedné duše.

Epická složka je více přítomna v jiných dvou básních sbírky: v *Řece* a *Bizarním snu*. *Řeka* je báseň, v níž motiv řeky, která se se svým plynutím čím dál více znečišťuje, symbolizuje dětství, dospívání a dozrání lidské duše. Tento proces zobrazuje básník prostřednictvím sledu obrazů se silící expresivitou. Podobně jako ve *Zlomené duši*, i v této básni spěje duše člověka k „bolestnému odhalení krutého rubu moderního světa“.⁶⁹ Řeka (duše) se „*rodí*“ (VS: 42) ze země, je tenkým, čistým praménkem, který zpívá „*slávou*“ (VS: 42) a „*rytmem žití*“ (VS: 42). Postupně ji nejprve zachycují klepající mlýny, pak si v ní tulák smočí hnisavé nohy, nakonec vpluje do „kloaky města“, odkud vynáší mrtvoly a je již „zcela otrávena“. Je pro Sovu příznačné, že prostředí města líčí jako zkázonosný prostor, který „*vysává duše*“ („*karikatury bytostí lidských*“ (VS: 43)... „*lidského masa rozvířené orgie*“ (VS: 43)... „*degenerace zhoustlých mas nedoživených bytostí*“ (VS:43)).

Báseň *Bizarní sen* stojí na „přízračném příběhu“, v němž hlavní postava a zároveň mluvčí (vypravěč, jenž příběh vypráví v minulém čase) přiměje svou milenkou odplout s ním z přízemního a neduchovního světa do vytoužené krajiny. Plavba za vysněným cílem se však mění v bloudění a marné hledání takového místa. Hledající individuum je tak odsouzeno setrvávat na moři, které je sice nenarušeno člověkem a jeho nízkostí, ale je také prázdné, „beztvaré“⁷⁰. V textu se opakuje motiv vzpomínání: zatímco postava muže (vypravěče) v básni usiluje o nový začátek a věří v něj, postava ženy je svázána s minulostí. Její „*šťěstí a naděje*“ (VS: 50) jsou „*k zemi přirostlé*“ (VS: 50). Chmurnost a napětí se objevuje

⁶⁸ Sova, A.: Vybouřené smutky, in *Dobrodružství odvahy a jiné básně* [online], Praha, SNKHLU 1961. Dostupné z: <http://cl.ff.cuni.cz/system/elekniho/index.php>, s. 6. (U dalších citací ze sbírky uvádíme čísla stran v textu, se zkratkou VS.)

⁶⁹ Červenka, M.: Vybouřené smutky – Antonín Sova, in Červenka, M., Macura, V., *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1990, s. 363.

⁷⁰ Tamtéž, s. 364.

v okamžiku, kdy sám vypravěč přiznává svou nejistotu: „*Aby neplakala, když jsem ji vedl přes úhory, lesy, přes vody / pohádky budoucích krás a neznámých, tušených krajů / pod světlem večera stříbrným lhat jsem jí počal*“ (VS: 48). V bizarně snovém ději vystupuje také tajemná postava starce – mlčícího kapitána lodi, jenž dvojici převáží do neznámé krajiny. Moře je charakterizováno jako „*truchlivé*“ (VS: 48), kapitán jako osoba neznámého původu a zvláštních schopností: „*[...] tisíci žhavými instinkty / zdál se řídit loď a neznámo jeho mi jméno, / je-li Osud mstitel neb Osud vysvoboditel, / [...] kapitán, známý mi z mystických zjevení*“ (VS: 49). Mluvčí těmito slovy opět vyjadřuje nejistotu a odevzdanost osudu, když však odhalí starcovu lstivost, zabije ho. Osud však nemůže již vzít do vlastních rukou, uvědomuje si svou vinu na ženě (nikoliv s lítostí, ale vztekem): „*A zkaziv duši tvou očekáváním světla, které nepřichází, / nevrátím tě již zemi, kterou proklínám, kolébku zla!*“ (VS: 50). Ač neztrácí muž pevnost své vůle, dvojice zůstává vlastně bez východiska a bez naděje; lpění na „bizarním snu“ se tak jeví jako šílenství: „*Nezbývá než dočkat se neb umřít v šíleném objetí. / [...] / A neplač přec, nezvikláš mě, moje vůle je pevná, / i to je štěstím, umřít daleko od bídné země!*“ (VS: 50).

V základu všech těchto zkratkovitě připomenutých básní spočívá tragičnost člověka, který o něco usiluje, něco hledá, který „mnoho miluje a touží [...], chce mnoho vykonat“.⁷¹ Na osudech duší ve svých lyrickoepických básních podává Sova obraz jedince, jehož úděl se utváří v kontextu krizí zasažené soudobé společnosti. Člověk je tu více či méně vláčen, a někdy i uvláčen, jednak vnějšími vlivy (sociální a národní poměry, zklamání v lidech, nejvíce v milostných vztazích), jednak svým citlivým vnitřním ustrojením, svým nitrem, které nedovede fungovat v souladu s vnějším světem. Tragičnost těchto sovoských duší není nepodobná tragickým osudům některých Sovových baladických postav.

Jak v *Řece*, tak v *Bizarním snu* tvoří podstatný motiv cesta, putování. Symbolický význam plynutí a proměn řeky je ve stejnojmenné básni vysloven až v posledních verších: „*Kam jdeš, ó duše moje? V daleku / již nové smutky vidím nořit v tebe / vrcholy nejvyšších svých věží*“ (VS: 43). Takto symbolizovaná životní cesta nejen že není ukončená, ale nezdá se být přítomna ani zjevná naděje pro její završení, protože subjekt nenalézá pevný a dostupný horizont, k němuž by se mohl přimknout. Tento leitmotiv přibližuje Sovovy lyrickoepické básně jeho pozdějším baladám. Zároveň je hledání zásadním motivem, který „charakterizuje i tematiku, kompozici, myšlenkový svět“⁷² téměř celé Sovovy poezie, tudíž i jeho poezie

⁷¹ Červenka, M.: Rozhodující léta v díle Antonína Sovy, in *Symboly, písně a mýty*, Praha, Československý spisovatel 1966, s. 17.

⁷² Tamtéž, s. 19.

baladické z prvních let 20. století. Poezie, která jednak vyrůstá z básnickovy „bolestné životní zkušenosti“⁷³, jednak saje podněty z literárního a problematizujícího společenského ovzduší devadesátých let a přelomu století. V naší žánrově zaměřené práci nemáme prostor pro širší rozvedení literárně-historických otázek. Citujme tedy alespoň slova Miroslava Červenky, která korespondují s výše popsaným podstatným rysem Sovovy poezie a s tím, nakolik vyvěrá z básnickova nitra. Tak jako u Sovových generačních druhů, i v základu jeho poezie je silný individualismus; podle Červenky jen ten „mohl [...] učinit básnictví mluvčím moderního člověka, jeho vnitřních zápasů, jeho převratného poznání, že novodobá společenská skutečnost je roztržena“⁷⁴. Vnější i vnitřní svět člověka konce století prochází neustálými, překotnými proměnami, a vědomí této „vlastní stálé proměny a přechodnosti“⁷⁵ se v Sovově poezii odrazilo právě v motivu hledání, které se mnohdy, jak uvidíme také v básních *Knihy baladické*, stává až zoufalým blouděním.

Prožitá osobní krize v milostném vztahu, mající za následek rozpad manželství, se odrazila nejvíce ve sbírce *Lyrika lásky a života* (1907)⁷⁶. Ve vývoji Sovova básnického díla má tato poezie význam hlavně návratem k tradičnímu verši (pětistopý a kombinovaný jamb) a tím, že Sova vytváří jakési melancholické písňové, lyrické balady (tak je sám nazval; čtrnáct básní ve sbírce nese označení balada) dosti pevného tvaru, v nichž je stupňována dramatická duševního prožívání. To se vztahuje skoro vždy ke konfliktu v milostném vztahu. Tento výchozí konflikt je ale v básních jen naznačen a drama je opět přeneseno téměř výhradně na rovinu duševního prožívání citově zraněného subjektu. Nejsou tu však zaznamenány přímo básnickovy aktuální duševní prožitky; základní duševní stav a z něj plynoucí sklon k tématům erotického zklamání jsou stylizovány⁷⁷, a to mnohdy „v duchu soudobé secese, v duchu pohádky, alegorického výjevu apod.“⁷⁸ Sova „zahaluje všecko do symbolů, narážek, snů“⁷⁹ děje jsou jen naznačovány a mezilidská a niterná dramata podána ve zkratce. Zároveň, byť pouze částečně, básník objektivizuje a rozvíjí soukromá dramata v obecněji platné (také duševní) děje lidského života. Na rozdíl od autorových sbírek předchozích lze v této pozorovat zřetelnou tendenci k zestručnění a oprostění verše. Písňové formě se přibližuje také

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Básně vznikaly od roku 1900.

⁷⁷ Červenka, M.: *Lyrika lásky a života* – Antonín Sova, in Červenka, M., Macura, V. (eds.), *Slovník básnických knih*, Praha, Československý spisovatel 1966, s. 129.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Šalda, F. X.: Antonín Sova, in *Studie z české literatury*, Praha, Československý spisovatel 1961, s. 110.

refrény a opakováním, hudebností a pravidelností verše a strofy; vznikají poloromance a baladická torza⁸⁰.

Sbírka bývá někdy považována za hraniční, protože se v ní Sova vyrovnává s dosavadním estetickým konceptem symbolismu. V této poezii tedy rozhodně nejde o odmítnutí symbolismu, spíše o krok směrem k přiblížení jeho estetiky reálnému životu. Podle J. Vojvodíka v *Dějínách nové moderny* je to konkrétně právě představením vlastního života jako duševního dramatu, ve kterém je zápletkou zklamání z lásky.⁸¹

4.2 Kniha baladická

Knihu baladickou publikoval Sova v roce 1915, její básně však psal a většinu z nich i časopisecky otiskoval průběžně od roku 1902; první z nich byla rozsáhlá báseň *Balada o jednom člověku a jeho radostech*. *Kniha baladická* byla vydána jako devátý svazek Sovových sebraných spisů.

V básních *Knihy baladické* předpokládáme vlivy dobově aktuálních uměleckých směrů, které přispěly k formování básnickovy tvůrčí osobnosti a jeho poetiky (zejména dekadentní symbolismus a symbolismus s jeho proměnami na počátku století). Jak se pokusíme ukázat na jednotlivých baladách, lze v nich hledat také prvky dalších dobových směrů a tendencí (především secese s jejím vztahem k symbolismu). Náš pohled se při rozboru básní bude kromě interpretace jednotlivých balad soustřeďovat hlavně na autorovu práci s jednotlivými aspekty tradičního žánru a na to, jak přitom Sova na dosavadní tradici navazuje a jak žánr specificky modifikuje.

F. X. Šalda v roce 1924⁸² při rekapitulaci Sovova díla mluví o básnickově baladické a další epické tvorbě, včetně prozaické, jako o jedné z realizací jeho „cest k objektivaci“⁸³. Odvaha tvořit baladu vyplynula podle Šaldy přirozeně ze Sovova „vnitřního převratu“⁸⁴, kdy básník – zejména v *Údolí nového království* – opustil postoj dekadentního umělce a „získal (...) přímý, mužně jasný vztah k životní celkovosti lidské“⁸⁵. Samotné zacházení s baladickým žánrem a básníkův přínos však kritik hodnotí poměrně skepticky: „Jest tu zajisté

⁸⁰ Vaněk, Václav: Dvě krajiny Antonína Sovy, in *Disharmonie*, Praha, Dauphin 2009, s. 132.

⁸¹ Vojvodík, J., cit. d. (pozn. č. 64), s. 113.

⁸² Králík, O., cit. d. (pozn. č. 46), s. 236.

⁸³ Šalda, F. X., cit. d. (pozn. č. 78), s. 103.

⁸⁴ Tamtéž, s. 104.

⁸⁵ Tamtéž.

několik básní velmi zajímavých, ale necítíme za nimi dosti nutnosti osobnostní ani básnické, jež by kázala básníku jítí právě tudy a ne jinudy. Vytvořiti nový typ baladické poesie se Sovovi nepodařilo, ne vinou osobní, nýbrž prostě proto, že nebyla k němu ještě doba zralá.⁸⁶ Jak upozorňuje ve své studii Králík, svůj soud Šalda o deset let později pozměnil: „nového typu baladového se Sova nedotvořil, poněvadž mu scházelo mytotvorné nitro; jeho nitro bylo v této době ještě příliš osvětářské, jeho metoda příliš psychologizující nebo kombinační.“⁸⁷

Doba, v níž psal Sova své balady, skutečně nejspíš nebyla baladismu tak nepřátelská či pro něj „nezralá“, jak ji původně Šalda zpětně hodnotil v roce 1924.⁸⁸ Baladismus před první světovou válkou může být například chápán jako naplňování potřeby oživení tradičního žánru, nezřídka včetně folklorních prvků, z důvodu pocitu národního ohrožení. Od počátku století vznikající a v polovině druhého desetiletí vydanou poezii *Knihy baladické* lze ale vztáhnout nejspíše ke „znovuoživení zájmu o tento romantický žánr v kontextu postsymbolismu s jeho neoklasicistickými tendencemi“⁸⁹. Básník v dopise nakladateli, otištěném v knize, ovšem uvádí (jistě se zřetelem k válečným rokům), že sbírka má přispět k „udržování a množení všeho, co utvářelo a posilovalo zdroje našeho⁹⁰ duchovního života“⁹¹. Že to ale nebylo přímou motivací k napsání většiny balad, dosvědčuje doba vzniku jednotlivých básní.⁹²

4.2.1 Balada o jednom člověku a jeho radostech

Balada o jednom člověku a jeho radostech vyšla nejprve samostatně již v roce 1902 v knižním vydání s ilustracemi Františka Kupky. Báseň o rozsahu 84 deseteršových strof nazval Sova baladou, její žánrové zařazení však není jednoznačné. E. Krásnohorská v soudobé recenzi činí až příliš radikální závěr, že básni schází děj, a nelze tedy mluvit o baladě⁹³. Na první pohled není ale pro žánr balady typický především rozsah básně. Vzhledem k tomu, že alegoričnost je v básni zřejmě výraznějším rysem než baladičnost, dalo

⁸⁶ Tamtéž, s. 119.

⁸⁷ Králík, O., cit. d. (pozn. č. 46), s. 236.

⁸⁸ Králík vyzdvihuje jako básníka s předpokladem k tvorbě balad v období rozkvětu symbolismu nikoli Sovu, ale Otokara Březinu.

⁸⁹ Vojvodík, J., cit. d. (pozn. č. 64), s. 113.

⁹⁰ Myšleno patrně národního.

⁹¹ Sova, A.: Doslov z r. 1915, in *Knihy baladické*, Praha, Melantrich 1937, s. 182.

⁹² Bauer, M.: *Rok smrti*, in Papoušek, V. (ed.) a kol., *Dějiny nové moderny*, Praha, Academia 2010, s. 263.

⁹³ Krásnohorská, E.: Nové písemnictví. Básně, in *Osvěta* 1903, s. 266.

by se pro ni, jak uvidíme dále, použít označení básnická skladba alegorická; ovšem s vědomím toho, že jsou v ní přítomny baladické rysy.

Alegorická fabule tkví v setkání dvou postav – pána a šaška, jenž vláká pána do osudové životní pasti: pod slibem, že povýší jeho radosti (a tedy učiní pána – „jednoho člověka“ – šťastnějším), je z něj vymámí, aby je poslal na karneval radostí. Radosti, včetně těch již prožitých a pozapomenutých, ožívají, jsou personifikovány a na karnevalu se přibližují dalším ožvlým radostem, a to radostem mocných – tak, jak po tom pán toužil. Jsme svědky přehlídky vznešených, pyšných a ctižádostivých radostí, ale i radostí citlivých a vzácných *samotářských duší*⁹⁴, které pán ve své omezenosti dosud nepoznal a které jsou „*vznešeny nad nízké chtění*“ (s. 113) a „*s touhou v srdci hlubokou / samotny krouží zátokou*“ (s. 113). Pán je ale šaškem šikovně manipulován tak, aby zůstal dlít ve své přizemnosti. Ironicky a výsměšně působí pánem vážně míněná řeč k šaškovi, v níž je pobouřen krátce se projevivším pohrdavým posměchem šaška k těm radostem, jež slouží poníženě radostem vysoce postaveným (tedy i k radostem člověka z balady). V šestnáctiveršové promluvě („*Čest velká poblíž velkým být, / děl vážně: ,králi dej, co krále,*“ atd.) projevuje postava pána vlastnosti (přisluhovačství, poníženost, vypočítavost), které dovedly pána až k tomu, co F. X. Šalda shrnul jako „*typický osud a typickou bídu malého, slepého, hmotě zcela poddaného a všem útokům náhody vydaného moderního hmyzu*“⁹⁵.

V šestnácti strofách je popisováno dění na karnevalu, poté nastávají v rychlém sledu nečekané zvraty: pánovy radosti se nejprve přibližují k radostem mocných a bohatých, avšak když osudově „*hodina jistá udeřila*“ (s. 120), karneval končí a radosti se vracejí do svých domovů (lidských duší). Pánovy radosti ale „*kol paláce, jenž hasne již, / hledají cosi nenasytné*“ (s. 121), jakási „*moc tajná ještě v kruh je žene*“ (s. 121)... K pánovi se již nevrátí, ledová plocha se tříští a palác mizí v hlubinách. V této pasáži má mnoho prostoru líčení duševních stavů postavy. Ve chvílích, kdy se k němu radosti nevracejí, prožívá pán mučivou úzkost, kterou provázejí zvuky vichřice, také „*palác chví se vratký*“ (s. 122) a „*vše otrásá se na březích*“ (s. 122). Úzkost se stupňuje v zoufalství: „*Pán ruce zdvihá zkroušeně, / pán kleká, bije o zem čelem, / pán prosí, srdce vzbouřeně / krev rozeštvála v těle celém*“ (s. 122). Pán ztrácí chvílemi schopnost vyslovit souvislou řeč (a ne naposledy), volá jen „*Hou! Hej! Hou!*“ (s. 123). Ve chvíli, kdy dochází k destrukci ledového paláce a definitivní ztrátě radostí, pán konečně prohlédne šaškovu zradu, ale to už mizí vykouzlená síň i šašek a pán se ocitá

⁹⁴ Sova, A.: *Knihy baladická*, Praha, Melantrich 1937, s. (U dalších citací ze sbírky uvádíme čísla stran v textu.)

⁹⁵ Šalda, F. X.: *Literatura*, in *Česká revue*, 1902/03, č. 6, s. 442.

sám na břehu řeky a propuká v šílený smích. Dav přichozích lidí ze sebe brzy setřese a vydává se hledat své ztracené radosti. Nad epickými pasážemi zde mají opět navrch verše reflexivní. V nich si pán uvědomuje ztrátu smyslu svého života, závislost na svých malých radostech a neschopnost začít znova. To, co sledoval jako divák v kouzelném prostoru poté, kdy ho – jen polobdícího – navštívil šašek, tedy zkázu svých radostí po proběhlém „divadle všech radostí světa“, má nyní dosah v jeho životním osudu: dovídá se, že přišel o majetek i společenské postavení.

Na své marné pouti zabloudí do přístavního města, kde je zděšen z nízkosti zdejších lidí a jejich radostí. Tehdy se mu poprvé na jeho cestě zjevuje starý známý – šašek, tentokrát ale v podobě lodníka a s tváří karyatidy, aby mu sdělil svou předpověď, znějící baladicky mocným slovem a osudově: „*Ty neuvykneš bídě*“ (s. 133). Pán je posléze zaměstnán jako jeden z městských písařů, kde ho šašek v přestrojení písaře (a opět s tváří karyatidy) vyzve: „*Zabij se!*“ (s. 136) a poštvě proti němu spolupracovníky. Nešťastník utíká z města, aby našel klid a samotu. Dostane se mu příležitosti připojit se k průvodu radostí, které míří – symbolicky – do hor. Zvou ho, ať je následuje. Jsou však radostmi duchovními, povznesenými nad hmotný svět, a pán příliš tíhne k pozemskosti: „*On křídel nemoh' zdvihnout, žel, / on do hloubek se nepohřížil [...] a nemoh' krásu obsáhnout [...] on nad pozemské nevyrost'*“ (s. 139). Jen matně se rozpomíná, že „*snad za dětství si s nimi hrával'*“ (s. 139). Dětství je tu takto připomenuto jako období, kdy je duševní svět člověka ještě nepoznamenán racionálním, materiálním světem.

Jak postupuje čas a pán putuje dál, sílí jeho pocit zahrnutí do kouta a až paranoidní strach z lidí i celého světa: „*a je mu, jak by prchal v chrám, / neb zří, všude se pikle strojí, – / i za křovím, tam v puklých zdech, / neznámých kroků šelest slech*“ (s. 140). Přidávají se halucinace různých smyslů: „*za kmeny kdosi neživý / jak zjevil by se s ranou v čele; / jak lebky by se bělaly, / ne, kameny to, mrtvo, tiše, / hle, slídou oči zaplály – / to jakés horko, horko dýše – / ne, srdce buší divě tak, / a krví zalitý je zrak*“ (s. 141). V tomto stavu se před ním zjeví mnich (přestrojený šašek) a podá mu provaz. V tu chvíli si pán všimne oběšenců kolem něj. Zde, v 79. a 80. strofě, jsou duševní stavy individua líčeny ještě působivěji než dříve. Ještě více v nich básník – s tím, jak se zvyšuje duševní zoufalství postavy – používá nesouvislé, přerývané a nedokončené věty, nepravidelně opakovaná slova, exklamace a citoslovce. Toto vyjádření emocí, které působí velmi bezprostředně, dokládá zmatený duševní stav jedince (který není při zcela jasném vědomí) a je nejspíš projevem básníkovy vlastní citlivosti a vnímavosti. Zároveň tato bezprostřednost a přerývanost líčení uspíší děj: „*leč*

sosny... hle, ... se pohybují, – / ne, ne, ne... přec jsou bez hnutí, / leč co to? – Na každé z nich tělo, – / a houpá se, – oh, leknutí / po tváři pánu přeletělo, / oh, tolik mrtvých, – ho, ten strach, / hóoo, tolik mrtvých na sosnách...“ (s. 142).

Báseň končí sebevraždou pána, s vypravěčovou poznámkou o *díle Osudu*. V zakončení básně se tak objevuje – na první pohled – typicky tragické baladické naplnění života jedince. Sebevražda je však existenciální volbou, nikoliv zásahem vyšší moci. Podobně nebaladická je i samotná alegoricko-symbolická pouť v základu syžetu.

Význam, zejména v první polovině básně, má čas a ještě více pak prostor a jeho proměny. Šašek navštíví pána (či se mu zjevuje) v jeho domě jednoho sněžného večera o masopustním úterku, za atmosféry věštící nadcházející změnu, událost nebyvalé důležitosti: „*Je právě večer sněživý, / jenž chystá duši překvapení*“ (s. 95). Prostor pokoje je vykreslen jako měšťanské obydlí a charakterizován přívlastkem *empirový*. Se změnou prostoru v básni se vždy mění i atmosféra a také dochází k důležitým událostem či zlomu. Využit při tom bývá motiv času, motiv hodin, upomínající na balady Erbenovy („*Konečně... bijí hodiny / zaváty sněhem – vše tak prosté*“ (s. 110), „*Co to? Ta divná nálada / se nějak chmurně zašeřila. / A je to stará záhada: / hodina jistá udeřila*“ (s. 120)). Z pánova obydlí posléze přecházíme v prostor u řeky, kde je kouzlem vytvořena síň podobná té z počátku básně. Odtud pozorujeme spolu s pánem a šaškem ledový palác a masopustní rej v něm. Kouzla až pohádková jsou zde vůbec poměrně častým jevem. Dokreslují postavu šaška a jeho schopnosti, přispívají k fantastičnosti a alegoričnosti a v neposlední řadě, s pohádkově-baladickou přímočarostí, posunují děj *Balady*: „*Svět celý*“ – *šašek přisvědčil. / Zamávl žezlem čtyřmi směry*“ (s. 107), „*To povědět – jen pokyne / a pán jak stroj se v plášť svůj halí, / to povědět – pláň rozvine / nádherné řady světél dálí, / a fantastických saní řad / po pláni svistí odevšad*“ (s. 107–108), „*[...] a jak se hrouží / do saní šaškem zchystaných, / odkudsi vykouzlených mžikem, –*“ (s. 109), „*síň vykouzlena mžiknutím*“ (s. 111). Jak vidíme z uvedených příkladů, také některé jazykové prvky připomínají vyprávěcí postupy pohádky, popř. i lidové balady.

Vraťme se nyní k postavám básně. Šašek je pro pána těžko vyzpytatelným a pro čtenáře je sice postavou s jasnou úlohou, avšak nejasného původu. Není nám řečeno, ale ani naznačeno, odkud se vzal, kdo jej poslal, jaká je původní motivace jeho jednání. Vystupuje jako svůdce slibující štěstí, čímž připomíná Mefistu, ale není přímo ďábelský. Může se takovým sice zdát z několika projevů („*Pak zachechtal se, sklínkou třesk’ / a ztratil se jak sírný blesk...*“ (s. 133), není to však rys, který by postavu určoval, je pouze několikrát v básni

využit. Šalda v archetypální postavě šaška vidí baladický „démonický spár“⁹⁶, avšak i nebaladické ztělesnění „životní ironie“⁹⁷. V kontaktu s pánem šašek sám sebe označuje za krále masopustního úterý, je tedy mocný. Je nositelem karnevalu, času, kdy se lidé přechodně zbavují řádu, berou na sebe masky a oddávají se radostem, karnevalovému reji, třeštění. Je nositelem chaosu, který znejišťuje a boří řád, svůj protipól. Sám šašek, jako král tohoto umění, na sebe bere masky, a to jak obrazně, když mění výraz své tváře, chce-li se právě zdát jinak smýšlejícím, než skutečně je, tak i doslovně, když v druhé polovině básně střídá svou podobu a zjevuje se pánovi postupně jako lodník, písař a mnich. V rozmluvě s pánem v první části básně je šaškův vzhled pitoreskní (šašek se pohybuje *tančivým krokem* (s. 97), má zevnějšek „*pln filigránu*“ (s. 97), „*stříbra šat*“ (s. 97)), vypravěč ho přímo nazývá směšným. Na druhé straně, na úplném začátku se projevuje jako „*vážný skorem, tajemný, / ni rolničky mu nezachřestí*“ (s. 95). Je mocný a schopen všeho. Dovede na člověka působit svým slovem, vidí do lidského nitra, vyvolává vzpomínky a do podvědomí zasuté prožitky a myšlenky.

Šašek se dostává na samé dno duše člověka, když mu pán vědomě a dobrovolně odkrývá všechny typy svých radostí, včetně vin, kterými jsou radost z cizího neštěstí, sobectví a podobně. Radosti, jejichž „[...] *celé rozpětí / určeno bylo duší malou / a vždycky nízko toužící / a vlastnímu „já“ sloužící*“ (s. 102). Tato slabost se projevuje i ve chvíli, kdy se nechává pán svést šaškem. Do určité míry se tedy jedná o provinění, neboť pána žene sobectví, ctižádost, touha po moci a majetku. Jeho pochybení a přikývnutí zlu v podobě šaška je však z větší části nevědomé, jeho vina je tedy relativní a jiná, než bývá v tradičních baladách. Pán se stává více obětí než potrestaným viníkem. O jeho postavě víme o něco více než o postavě šaška. Pánova postava je typizovaná, ale nikoli klasická či archetypální. Pán představuje typ moderního průměrného a přízemního člověka a je pevně spjat s hmotným, reálným světem; jediným jeho „tajemstvím“ jsou staré radosti a viny, tedy lidské záležitosti psychické a morální. Jde tudíž o postavu značně nebaladickou.

Šaškova přetvářka zahrnuje v rozmluvě s pánem i změny způsobu řeči. Způsob řeči, hlasy a nejnápadněji smích postav jsou v básni zohledněny velmi často. Především působí šašek na pána svými slovy. Smích, někdy vyjádřen také citoslovci (např. *he, he*), v básni (byť je různých typů a motivací) doplňuje motivy šaška a karnevalového veselí, které jsou v básni protiváhou k tragice děje a lidského osudu. Šaškův smích je projevem převahy. Je buď zlomyslný a lstivý („*smích zlý mu used' na retech*“ (s. 99), „*a šašek jen se usmíval / tak lstivě*

⁹⁶ Šalda, F. X., cit. d. (pozn. č. 78), s. 104.

⁹⁷ Tamtéž.

a tak zamýšleně“ (s. 105), „tím tónem škodolibě znicím“ (s. 115), nebo ironický a výsměšný. Také třeštivý, když šašek smíchem až pláče. Pánův smích je v první části básně nesmělý a jen sporadický, ve druhé šílený. Pláče-li pán, není to ze smíchu, ale ze zoufalství. („Pán zoufale se posmívá, / slzy mu kanou s rudých očí“ (s. 124), „tu v šílený jak propuk smích“ (s. 126)). Promyšleným se zdá být mizení smíchu u šaška, který se při posledním setkání před pánovou smrtí zasměje už jen *krátce, vlažně* (s. 142), zatímco pán před svou smrtí „*šíleně se rozesmál*“ (s. 144) a „*chechtá se*“ (s. 144) i noc. Ironická je vedle šaškova smíchu a jeho promluvy někdy i promluva vypravěče a ironie je i v samotném pojetí postavy pána – člověka jako zástupce lidského typu, jak je popsán výše.

Již jsme několikrát při analyzování *Balady o jednom člověku a jeho radostech* narazili na pohádkovost a dekorativnost motivů, které jsou v básni prvním znakem, jenž vede k uvažování nad možným secesním charakterem jejího stylu. Díváme se zde na secesní styl v literatuře nikoli v pojetí J. Mukařovského, který „má na mysli [...] jakousi secesi zrokokovanou, ještě spíše však ztiternělou“⁹⁸, nehlubokou, ale v pojetích P. Wittlicha a J. Kudrnáče. V *Baladě o jednom člověku a jeho radostech* spatřujeme sice také vnější secesní znaky, jež se mohou zdát pouze formálními či dokonce povrchními, předpokladem jejich užití je však symbolismu vlastní úsilí o celkové „osvojení a vyjádření světa“.⁹⁹ Uvnitř hnutí secese „rozlišil Wittlich tři hlavní směry charakteristické třemi tendencemi: naturalisticko-impresionistickou, symbolistickou a ornamentálně dekorativní; ty se uplatňovaly i pospolu v rámci jednoho díla.“¹⁰⁰ S výraznou převahou druhých dvou můžeme tyto tendence pozorovat integrované v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech*. Je v ní přítomen základní znak secesního umění, jak ho popisuje P. Wittlich: symbolistická odpoutanost od objektivního světa do světa imaginace, projevující se v záměrné stylizaci¹⁰¹ a doprovázená promyšleností básnických postupů.

Sova pracuje s (v dekadentním symbolismu často užívanými) motivy nehybné tváře (šašek přisvojující si podvokrát tvář karyatidy) a masek. Tyto motivy symbolizují odcizení individua od sebe sama i od okolního světa. Značí také relativizaci, absenci „přesně vymezených kategorií“¹⁰²; podobně v básni funguje i motiv divadla světa¹⁰³. Odcizení světa a roztříštění jeho obrazu signalizuje pak motiv rozbitého ledu („*zrcadla*“ (s. 124–125)) a

⁹⁸ Kudrnáč, J.: Úvod do české secesní literatury, in Pokorná, Z. (ed.), *Literární archiv* 28, Praha, Památník národního písemnictví 1997, s. 16.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 17–18.

¹⁰¹ Wittlich, P.: K pojmu secese, in *Česká secese*, Odeon, Praha 1982, s. 16.

¹⁰² Bednaříková, H.: *Česká dekadence*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2000, s. 18.

¹⁰³ Tamtéž.

úlomků („střepů“ (s.124)) z něj, který je zapojen do děje básně v okamžiku, kdy dochází k destrukci ledového paláce.¹⁰⁴

„Konstitutivní částí ornamentálního umění je opakovanost a opakovatelnost“¹⁰⁵. Toto „secesní řetězení“¹⁰⁶ prochází Sovovou básní a přispívá k vyšší jednotě formy a obsahu. Také rytmus a rým jsou totiž opakující se, pravidelné. Velmi často se pak opakují slova a hláskové skupiny a jejich volba nezdídky koresponduje s obsahem básně. Kupříkladu v 76. strofě jsou do popisu ničení prostoru bohatě zapojeny opakující se sykavky *c, č, s, š*, dvojhlasčky *zr, pr, hr* a slabika *ří*: „Zrcadlo ledu tříští se / a praská cosi, bouří zdola, / ledový palác řítí se, / a hrozným hlasem kdosi volá, / sta hlasů křičí o pomoc“ atd. (s. 125). Tendence k vyvažování je patrná také v analogiích, paralelách a vzájemném přiřazování motivů a postupů v básni, např. v kontrastním střídání tváří šaška (směšná / Istivá), typů smíchu, motivů světla a tmy. Někdy však také v motivu samotném: pro spojení protikladů nehybný – dynamický¹⁰⁷ je v tomto směru příznačný opakující se motiv „tance jako dekorativního pohybu“¹⁰⁸. To vše v celkovém, vyšším plánu básně slouží svou uceleností k rovnováze se syžetem básně, v níž člověk prochází rozpadem jistot svého soukromého světa, stává se nejistým i v objektivním světě a zároveň zažívá rozklad své duše. Tento postup se tak stává možná prostředkem k hledání jistoty i u samotného básníka.

Jak jsme se pokusili ukázat, baladičnost v této básnické skladbě je posouvána směrem k psychologizaci, která je postupem značně nebaladickým. Nahlížení do nitra postavy se přitom střídá s líčením děje, doplněným o popisně-dekorativní pasáže, jež představují součást (výše popsaného) secesního charakteru básně. Báseň je spíše baladicky *stylizována*, jsou v ní zapojeny fantastické motivy (šašek, karneval oživlých radostí, aj.) i tragičnost – tragičnost osudu člověka ještě podtrhují a doplňují některé výjevy a motivy, opět stylizované. Kromě toho v kompozici průběžně pozorujeme některé klasické baladické postupy, jako jsou: triadické schéma, opakování, paralelismus, gradace.

V základní fabuli zůstává zřejmou a v několika verších explicitně proslovenou role osudu a nadpozemských sil, respektive nadreálných faktorů. Ty jsou ale zasazeny do linie alegorizační, jejímž prostřednictvím vyjadřuje Sova s ironií svůj subjektivní vztah k modernímu světu. Alegoricko-symbolická pouť v základu syžetu básně, její psychologizace

¹⁰⁴ Samotný motiv ledu – zmrtvělého vodního živlu – stojí v básni za pozornost i pro jeho spojení s představou zrcadla, skla, střepů. Živé se, jako v dekadentním symbolismu velmi často, stává něčím umělým, artefaktem.

¹⁰⁵ Bednaříková, H., cit. d. (pozn. č. 101), s. 18.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž.

a subjektivizace a téma existenciální prohry vzdalují *Baladu o jednom člověku a jeho radostech* baladickému žánru. Více říká v recenzi F. X. Šalda: „*Kde tradiční romantická balada zpívá tajemnou noc světa, fantastickou mystiku přírodních živlů a sil, položil pan Sova sujet morální: typický osud a typickou bídu malého, slepého, hmotě zcela poddaného a všem útokům náhody vydaného moderního hmyzu.*“¹⁰⁹

4.2.2 Romance o šilenci ztracené krásy

V první básni *Knihy baladické*¹¹⁰, v *Romanci o šilenci ztracené krásy*, oživuje Sova atmosféru starých rytířských příběhů, a to již označením „romance“ v titulu básně. Jde ale opravdu spíš jen o atmosféru, k níž přispívají motivy (hrad, klání, turnaj...) a některé typy postav (starý kníže a jeho syn). Dávne časy nejsou specifikovány žádnými letopočty ani reálnými událostmi vážícími se ke konkrétní historické době. Sovovi, jak psal před vydáním sbírky nakladateli, v baladách primárně nešlo o „kříšení dávných útvarů“¹¹¹ a „romantiku zašlých dob“¹¹². Samotná romantická historizující patina básně ve své nekonkrétnosti spolu s vykreslením prostoru přírody a typizací postav, u nichž lze někdy mluvit o archetypech, a ovšem také spolu s námětem básně, utváří jakýsi archaický svět, který tu tvoří základ baladičnosti. Archetypální prvky v sobě zároveň udržují určité tajemství. Tajemství, nedořečenost, „útok na vše podvědomé v duši“¹¹³ se pro básníka stává příležitostí k zapojení tvůrčích postupů symbolismu, respektive k „naivně myšlené baladisaci symbolu“¹¹⁴.

V osmnácti strofách o čtrnácti až sedmnácti verších se rozvíjí příběh knížecího syna, který potkává svou osudovou lásku v okamžiku, kdy „*do samoty v horách zabloudil kdys...*“ (s. 7). Osudové setkání (nalezení Krásy v podobě dívky) se odehraje po blouzení (snad i hledání) v romantickém prostoru hor a jezera, který je vzdálen hmotné realitě a který (s vědomím o využití symbolistních paradigmat v básni) můžeme chápat jako otevřený iracionální (inspiraci, obrazotvornosti). Setkání a sblížení milenců je opředeno tajemstvím, probíhá bez zjevné motivace. Zdánlivě nahodile, ale spíše, jako by bylo nutností. O postavách se v prvních třech strofách skladby nedozvídáme nic víc než to, o jaké základní typy jde: vnější popis krásné a nevinné panny („*tak chvěla se křehkou bázní bříz, / že v studu a zmatku*

¹⁰⁹ Šalda, F. X., cit. d. (pozn. č. 94), s. 442.

¹¹⁰ Myšleno podle pořadí básní ve sbírce.

¹¹¹ Sova, A., cit. d. (pozn. č. 90), s. 182.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž.

skrývala líc...“ (s. 7) se omezuje na „*rozpuštěný vlas*“ (s. 7), tradiční symbol vášně, a „*velké oko*“ (s. 7), které, snad jako osud sám, „*vábilo smutně, přehluboko*“ (s. 7). O muži nevíme prozatím nic, stejně jako to neví ona dívka, což vyjadřuje (jedenkrát modifikovaný) refrén s rysy lidové písně: „*To věděla jen, že lovec jest, / na klobouku zelenou ratolest...*“ (s. 7). Známe však něco z jeho duševního prožívání, to, čím mu dívka je – nalezenou Krásou; „*nad umění, hudbu a přemítání / [...] nad tuchy, skutečnost, zdání / [...] v ní miloval vše, čím svět krásný byl*“ (s. 8).

Další postava je obzvláště příznaková: kněžicův zrádce je archetypem škůdce a hrdinova stínu („*ten denně se plíže / jak úlisný za ním stín*“ (s. 8)), který usiluje o jeho záhuby. Proto kněžicovu otci vyzradí, kam a proč mladík odchází. Zatímco tato postava plní svou úlohu a není dále rozvíjena, postava starého knížete je v básni jedinečná svou nejednoznačností a největší psychologickou rozpracovaností. V očích knížete se syn provinil svobodným jednáním, a to i vůči své zemi, když nehledal bohatou a rodem vznešenou nevěstu („*Své štěstí když národ od nás čeká, / nesníme vlastním o štěstí. / Utvrdnout musí duše měkká / v odříkání a bolesti...*“ (s. 9)). Proto pomýšlí na mstu a trest zároveň. Básník mu jako charakterový rys explicitně přisuzuje „*moudrost krutou i šlechetnou*“. Současně totiž kníže hodlá pro dobro syna zničit „*zlo, v cestu jež kněžici viděl se pnout* (s. 8)“, a nechá proto rozmetat a spálit horský příbytek jeho milenky.

Při mladíkově zoufalém hledání dívky je využit doposud v baladách nepříliš častý motiv snu¹¹⁵. V něm slyší dívčin hlas opakující slova „*spím pohřbena tady*“ (s. 11) – nejprve znějí tence „*z hloubky skal*“ (s. 11), podruhé, jak se ve snu mladík blíží lesem k jejímu „*hrobu*“, se ozve výkřik, potřetí, u jezera, věta graduje a mění se v promluvu přírody modifikovanou v otázku: „*Spí pohřbena tady, tady spí?*“ (s. 11). Procitnuvší mladík se vrací z „*živé*“ přírody do „*mrtvého*“, nehybného světa rodného hradu a posléze do světa městského. Statičnost a zmrtvělost lhostejného, nepřátelského světa („*ponurý starců kruh*“ (s. 12)... „*a přikyvoval druhu druh, / jak odzvánění přetichých hran...*“ (s. 12)) a necitelnost otce – knížete je konfrontována s dynamickým pohybem a duševním stavem kněžice. Ten „*jak divoká bouře se hnal*“ (s. 12), „*za ním vše zůstalo stát*“ (s. 12), „*vjel v bránu*“ (s. 12), „*tryskem [...] kraj projel*“ (s. 12), „*jak bouře vjel ve hrad*“ (s. 13). Tento pohyb hlavní postavy vlastně děj básně posunuje a umožňuje rychlé střídání prostorů (z přírody na hrad, do města a opět na hrad), zároveň však vyjadřuje duševní bloudění postavy, zmatek a počínající psychickou poruchu. Nyní už hledá *mrtvou* dívku, mrtvou Krásu, a jeho hledání je tedy blouděním zoufalého

¹¹⁵ Prozatím tohoto motivu využíval Jan Neruda.

člověka. Vyličení jeho vnitřního prožívání je zintenzivněno fyziologickým popisem a krajními vyjádřeními: byl „smrtelně zraněn“ (s. 12), prožívá beznaděj, která „bolí vždy žhavěji“ (s. 12) a „dravěji“ (s. 12), čteme o *pobouřené krvi* a *otravě* (s. 13). Posléze je nešťastník uvržen do žaláře, a když zcela zešílí, je odstraněn do údolí s jezerem a „nazýván prostě ‚šilencem krásy‘, / jež nadzemský láká zpěv, / s nímž nebeský, neznámý krásy zjev / rozmlouvá, tančí a hrá si...“ (s. 14). Ač je fyzicky přítomen v hmotném světě, okolní svět pro něj ztrácí význam; duší se ocitá ve „vyšší sféře“, kde dlí ztracená krása, po níž stále blouzní. Nakonec se vrhá do jezera, odkud zazněl dívčin hlas.

Vypravěč zakončuje báseň gnómickými verši: „*Neb k věčnu, co ztraceno, volá nás, / a kouzlo své neztrácí do smrti hlas, / hlas tragický, v cestu jenž stoup'...*“ Jak vystihuje ve své studii V. Macura, „s dobově typickou ironií je vertikála touhy promítnuta do horizontály hrdinova bloudění a těkání světem, v němž dochází neméně ironicky k nalezení nové vertikály, tentokrát však nasměřované k hlubinám, směrem „dolů“ („samota v horách“ je nahrazena „samotou u jezera“).“¹¹⁶

Hodny pozornosti jsou v *Romanci* promluvy postav. Postava starého knížete má výsadu přímé promluvy a delších proslovů (dohromady dvacet osm veršů), zatímco jeho syn na řeč (ke svému otci) pouze pomýšlí, a to jen jednou – jeho promluva je tedy pouze promluvou hypotetickou. Řeči vyslovenou i nevyřčenou se projevuje a dotváří vztah dvou postav a dvou světů, jednak světa toužícího po osvobození od hmotné reality, jednak světa materiálního. Touha jedné postavy se i prostřednictvím promluv střetává s povinností a příslušností k realitě (srov. gnómická vyjádření v rámci promluvy starého knížete, např. „*Sny, zdání vždy hynou věřejší, / by příští dny mohly kvést...*“ atd. (s. 13). Tradiční baladická motivika viny a trestu se v *Romanci* uplatňuje na rovině individuální (psychologické), utvářející se pouze mezi knížetem a kněžicem (otcem a synem), a to na první pohled mimo jakýkoli vyšší, etický řád. Syn viní (v myšlenkách) svého otce a pohrdá jím, kníže, alespoň navenek, argumentuje dobrem celé země. Ani on tedy neříká všechno, přesto je jeho řeč krutá, *ryje jak hrot* (s. 9). Jeho poslední promluva má pak zásadní funkci pro zvrát v ději – právě ona je konečným spouštěčem synova šílenství.

Jak jsme již naznačili, za zjevnou epickou linií básně lze nalézt poloskrytý význam. Sám Sova v dopise nakladateli píše o tématu básně jako o šílené, podvědomé lásce ke Kráse.¹¹⁷ Ta je ztělesněna postavou mladého šlechtice¹¹⁸ a symbolizována jeho hledáním.

¹¹⁶ Macura, V., cit. d. (pozn. č. 22), s. 14.

¹¹⁷ Sova, A., cit. d. (pozn. č. 90), s. 182.

Zřetelnost a zjednodušení, „naivně myšlená baladizace symbolu“¹¹⁹, je, jak podotýká Macura, současně básníkovým krokem ke „krajní intelektualizaci balady“¹²⁰.¹²¹ Jak uvidíme dále, platí to i pro další básně sbírky.

4.2.3 Dračí hlavy

Do básně o osmi zpěvech *Dračí hlavy* vstupuje ještě výrazněji než do *Balady o jednom člověku a jeho radostech* sociální tematika. Báseň začíná motivem vzpoury, jejímž strůjcem je mladý šlechtic – typ vůdce a napravovatele křivd. Je jednou z postav, které v básni svým způsobem „hájí pravdu“; „šlechtic pravdou slepý, nebázlivý“ (s. 16). Také do této básně tak proniká téma morální. Motiv lidského davu (objevil se již v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech*, kde však spíše symbolizoval hrůzu a tlak na člověka, když děsil hlavní postavu) zde souvisí se sociální tematikou. Podobně jako vyličení práce lidu a zacházení krále s poddanými ho lze přenést i na moderní, Sovovu dobu: „Mluví k zástupům, ty naslouchají, / naslouchají, dřív, než počne práce / v úřadech a zakouřených dílnách... / [...] / po zvycích a starých mravech šlape, / ubírá z práv, jeho strašní sluzi / zpupně panují a vykrádají, / kde co ještě v chudé zbývá zemi...“ (s. 16). Šlechtice – buřiče dá král pověsit. V rozhovoru se svou ženou je utvrzen v tom, že také v ní hledá zárodek vzpoury. Zakáže jí proto mluvit s lidmi a nechá ji střežit svým oblíbeným sluhou. Jen jednou za rok na hostině určené pro vybranou část národa královnu ukazuje lidu. V těchto chvílích královna postava jako by na sebe brala masku, znehybněla, uzavřela svou mysl. Tak projevuje svou hrdost a psychické odcizení. Tento motiv znehybněné živé bytosti (příznačné je, že jde o ženu), podobně jako motivy chladné strnulé tváře (karyatidy) šaškovy a zmrtnění vodního živlu v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech*, upomíná na typ dekadentního motivu zmrtnění fyzického.

Postava krále je prototypem tyrana, z něhož mají lidé strach. Proto s ním nikdo nemluví upřímně („mluví ten i onen, ale oči / svítí při tom blesky přechytrými, / přechytrými blesky, které tají / vždycky význam krásně zdobných řečí“ (s. 18)). Pouze královna mu dokáže říci pravdu: „Králi můj! Nuž mládce popraviti / dal jste. Ale přece srdce vaše / ode mne se

¹¹⁸ Procházka, F. S.: Antonín Sova, Kniha baladická. Spisů sv. X. Nakl. Hejdy a Tučka v Praze, in *Zvon*, 1915/16, č. 16, s. 191.

¹¹⁹ Sova, A., cit. d. (pozn. č. 90), s. 182.

¹²⁰ Macura, V., cit. d. (pozn. č. 22), s. 14.

¹²¹ Macura k tomu dodává: „Symbol zřetelně přestává být nejednoznačným hieroglyfem – a v tomto směru jsou i Sovovy balady projevem úsilí české poezie na počátku století překonat omezení symbolistické poetiky a představy světa s ní spojené.“ (Macura 1987: 14).

navždy odvrátilo. / Odvrátilo se, neb k jiným ženám / zahořelo láskou...“ (s. 18–19). Královna přímo pravdu hájí, ve své promluvě ke králi z druhého zpěvu prokazuje své pronikavé vidění a schopnost vyslovit pravdu celou: *„Pravda přetvářkou se nepečetí, / pravda není zločinem. Ten jinoch / popraven byl za smělost té pravdy“*, „[...] *Choulostiv jste / vždycky, umí-li kdo dobře čísti / hříchy tajné nebo zatajené / vámi, ale celému již světu známé. Zločin ten již pomstu najde...*“ (s. 19). Svou řečí dokazuje duševní a morální převahu a s králem hovoří jakoby z pozice vyšší autority. Je to však král, který říká, že má nad svou ženou moc: *„Královno, jste především má žena, / potom teprv spojenkyně pravdy“* (s. 20). Ve své zaslepenosti vlastním egem se chce král stavět i nad samotnou pravdu: *„Pravda pokud osobě a moci / mojí do cesty se staví, vnesu / nedotčeného já nad ni sebe, / kdybych pohřbít měl i to, co draho“* (s. 20).

S baladickými motivy lásky, viny a trestu (ovšem netradičně pojetými, jak ještě uvidíme) se v básni pojí motiv pomsty. V královnině mysli zraje plán, na základě kterého promyšleně působí na svého hlídače, a to nejprve mlčením, jež vede k tomu, že hlídači, na jehož slova ona nereaguje, *„je hrozně, k zešílení“* (s. 25). V těchto chvílích královna i hlídač vnímají pomalé plynutí času. V typicky baladickém triadickém schématu hraje v prvním dni hlídač na loutnu, v druhém nechá malé dívky tančit královně, ve třetím vypráví, ve snaze královnou pohnout, o jejím mládí, rodném hradě a o rodičích. Pokaždé se tedy snaží probudit její mysl, zpřístupnit její duši. Nakonec ji prosí na kolenou, aby promluvila, neboť zažívá děs z její nedostupnosti, nevyzpytatelnosti a duševní vzdálenosti: *„slůvko jedno, třebaš nejkřutější / aby vyřkla na důkaz, že žije / v světě stejném jako on i lidé...“* (s. 26). Když královna konečně promluví, mocí svých slov zapůsobí na hlídače ještě více než svým mlčením a probudí v něm touhu a lásku k ní. To je vystihnuto opět v triadickém schématu a za využití gradace: *„Líbezněji jak se usmívala, / první den kdy minul od té chvíle, / nemoh'na ni zřítí bez úžasu, / druhý den k ní láskou smutnou vzhořel, / třetí den jí šeptal lásku svoji...“* (s. 27).

Královna vede svou řečí hlídače promyšleně k tomu, aby za ni vykonal pomstu. V devětadvacetiveršové strofě mu vypráví smyšlený sen. Sen, pro hloubku a tajemství nevědomého stavu lidské mysli jedno z témat symbolismu, je zde tedy ve svém principu převrácený; je rozumem konstruovaný, předstíraný, je prostředkem manipulace. Hlídače zláká příslib toho, co se v tomto „snu“ odehrává – královna má patřit tomu muži, který zabije krále. Po prožitém těžkém duševním boji hlídač krále zavraždí, toutéž dýkou se později probodne i královna. I ona před hlídačovým návratem prožívá duševní boj; nenávist k hlídači vystřídá sebevýchytka – hlavně z pocitu provinění se pravdě: „[...] *necht' však nezví, / jak jsem zklamala*

ho, nechť je skryto, / hnusný nástroj msty jak protiví se...“ (s. 32). V reflexivní pasáži vyslovuje gnómicky svou životní pravdu a zároveň svůj stav ztráty smyslu života – než nemocí žít život v úplnosti a pravdivě, raději nežít vůbec: „*Jednou jen lze milovati silně, / pak buď živořit jen, nebo nežít, / není-li zač vítězit neb zemřít*“ (s. 32).

Děj celé básně probíhá v uzavřených hradních prostorech, které jsou chladné, neživé. Zcela ve skladbě chybí příroda a s ní i baladické přírodní síly. Příroda se tu vyskytuje jen v ojedinelých motivech, téměř vždy spjatých s postavou královny. Stejně jako duše královny v područí krále trpí a královna ve své komnatě „*na boku tam bez pohnutí ležt*“ (s. 23), tak i původně živé přírodní entity jsou uvězněny (*skleníkové květiny v přítmi světla* a jejich *unavená vůně, pardálí kůže* jako koberec (s. 23)). V popisech interiérů i zevnějšku lidí (tyto popisy ale mají v básni mnohem méně prostoru než líčení duševních pochodů postav) vyniká motivika vzácných, ale chladných materiálů, umělého světla a záře: „*[...] hedváb, purpur, / brnění i přilby tvrdým leskem / svítily se*“ (s. 16); „*zlato s brokátových šatů svítí, / sobolina oslepuje sněhem...*“ (s. 18); „*lustry světla září*“ (s. 18). Použity jsou v popisech i hromaděné detaily a dekorativní motivy zdobící předměty; např. mísy „*zdobí pyšní ptáci, / pávi, bažanti i věže dortů, / ovoce a granátného vína...*“ (s. 18). Dekadentní prostory a motivy se tak mísí s typicky secesně dekorativními. K vylíčení charakteru, emocí a jednání královny navíc přispívá opakující se a obměňovaná zvířecí symbolika: „*sílu v sobě pocítila dravčí / postižené vlčice, již odňat / někdo byl, kdo nad vše byl jí drahý, / vztekem vlčice, tak zakousla se / v rezavý svůj řetěz skřípající*“ (s. 19); „*královna zří cize, dravčí oči / zelenými drahokamy svítí*“ (s. 23); „*bílé zuby / vlčice čas k času vyceňuje*“ (s. 24). Dravčí a vlčí rysy jsou, v souladu s proměnami postavy, vystřídány a vyváženy kontrastními rysy ovčými: „*zkrásněla a ovečka jak tichá / dívala se na trapiče svého...*“ (s. 26).

Královna je, jako řada dalších postav v *Knize baladické*, postavou ambivalentní. Je nevyzpytatelná jak pro jinou postavu (hlídače), tak pro čtenáře; vypravěč sice mnohdy říká či naznačuje, jaké má hrdinka úmysly či kdy se přetváří, někdy je ale naopak vypravěčův vhled v rozporu s následnou promluvou a jednáním královny. Tato občasná absence logiky se zdá být záměrnou. Jsme znejistiťováni v okamžicích, kdy je královnina přetvářka v kontaktu s hlídačem upozadována, a to až do chvíle, kdy je opět výslovně připomenuta a označena. Např. nejprve: „*Proto snad, že ozvalo se srdce, / vybrala se z tuposti své němé, / takto děla k mučiteli svému / hlasem temné vůně violovým*“ (s. 26), o pár strof dále pak „*[...] dosáhla svých strašných sítí / zaplétáním, krutěji si hrála / s jeho srdcem a tak drásala je*“ (s. 27). To vede čtenáře znovu a znovu k poznání, že vztah mezi dvěma postavami nemá jednoznačného

viníka a jednoznačnou oběť (královnina hra je krutá, ale trpí, „*nekonečnou trpí, strašnou trýzeň...*“ (s. 25); připomeňme, že také „*hlídači je hrozně, k zešlenu*“ (s. 25) a že, ač prožívaná trýzeň oba spojuje, dochází u nich k naprostému duševnímu míjení. Směřuje se tedy opět k vědomí nejednoznačnosti člověka a plné neproniknutelnosti jeho mysli (duše) se všemi jejími zákoutími.

Vidíme, že jako předchozí dvě básně, mají také (a snad ještě o něco více) *Dračí hlavy* propracovanou rovinu psychologickou a dotýkají se i oblasti etické. Lží, klamem a přetvářkou, krutostí „zrádných, ironických vírů“¹²², jsou tentokrát přímo určovány a narušovány mezilidské vztahy, manipulováno je dokonce s hlubokými city – láskou. Láska, důležité téma klasické balady, nabývá v básni hned několika různých podob. Postavy a vztahy nelze hodnotit na základě kategorií dobra a zla. Morální aspekty člověka jsou opět relativizovány: „svědomí“ krále, o němž je řeč, nemá moc společného se zažitým významem tohoto slova, msta královny v podobě úkladné vraždy stojí někde mezi zlem a dobrem atd.

Do básně promítla se patrně autorská subjektivita, když – podobně jako v jiných básních *Knihy baladické* – „vtělil se“¹²³ zde v ženskou postavu „Sovův cit [...] popuzeného ‚vzteku‘“¹²⁴. Není to naposledy, kdy je ve sbírce individuum zpodobeno jako bouřící se, ale také, kdy je právě žena zpodobněna jako lstivá, mstící se. Jak uvidíme v básních *Můra* a *Baladická báseň o Marcele z tohoto světa*, bývá zde žena také přímo krutá.

Tvar a formální prvky *Dračích hlav* připomínají básnickou epiku jižních slovanských národů. Jak lze pozorovat i na výše uvedených úryvcích, „báseň (...) je zcela vystylizována dle jihoslovanských zpěvů hrdinských s jejich začátky a přechody, přívlastky a vyraženými slovesy, anaforami a palilogiemi, různými příznačnými slovy a vazbami“¹²⁵, také minimálním využitím rýmu.

4.2.4 Můra

Specifičnost básně *Můra* spočívá mimo jiné v uplatnění tradičního baladického triadického schématu (tři sestry) v základu básně, připomínajícího také žánr pohádky. Báseň má jako jediná ve sbírce rámeček, alespoň na svém začátku: v první strofě je nastíněna rámcová

¹²² Šalda, F. X.: [Milý příteli...], in Sova, A: *Knihy baladické*, Praha, Melantrich 1937, s. 183.

¹²³ An.: Baladické vzněty Sovovy, in *Novina*, 1915/16, č. 1, s. 172.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

situace s atmosférou večera po čajovém dýchánku, kdy začíná vyprávět tajemná postava (*zvláštní host*) „*historku z dob, kdy v mnohý div / svět věřil kdysi, pověřiv...*“ (s. 33). Jsme tak hned v úvodu upomenuti na staré časy, ještě vzdálené modernosti, v nichž lidé byli více napojeni na iracionálno tím způsobem, že jím byli nejen fascinováni, ale věřili v něj. Protože ale tajemný host vypráví „*s klidem zdánlivým*“ (s. 33) a „*se světáckým gestem, však pravdivým*“ (s. 33), zůstává tu, básníkem nepřímo vyčtená, možnost nazírat i v moderní současnosti svět i s jeho aspekty „*pod povrchem*“. Stejně jako brát vážně i tento příběh, ač je nazván pouhou „*historkou*“...

V něm je hlavní postavou nápadník nejstarší ze sester, který trpí její střídavou přízní a odmítáním; je tím „*uspán v svůj trud*“, (s. 34), dlí „*v kouzel moci a v područí*“ (s. 34) dívky – *Medusy* a *démona*. Jednoho večera, v nočním čase, který probouzí smysly, otevírá intenzivnější vnímání a prohlubuje pocity („*A jak tak myslí, bezů květ / z tmy voní, smysly láká svět, / a palčivěj ta bolí rána / nočními vany dotýkána...*“ (s. 35)) potkává v prostoru parku (líčeném pomocí romantických motivů *slavíka*, *měsíce*, *květů bezu* a v obrysech písňového tvaru) nejmladší ze sester. Ta je druhým, zcela odlišným typem ženy v této básni: skoro ještě dítě, bezelstná, nevinná, ale již prožívající trápení z lásky. V lyricko-dramatických pasážích jsme svědky dialogu těchto dvou postav provázeného jednak reflexí duševních stavů, jednak líčením obrazů přírody. Muž pochopí, že se trápí kvůli němu, mezi ním a dívkou se rozvine určité porozumění: „*A jak by vyrostla a větší / tu před ním stála poprvé... / Tož děl a jak by zkoumal dítě: / Ty víš? tak pravil, bolest cítě / své samoty, v níž osiřel, / své lásky, v zrak jí pevně zřel...*“ (s. 36). Protože návštěva chladné a lhostejné nevěsty klid mladíku nepřináší, odchází za nejmladší, která je v *Můře* tou postavou, jež dokáže říci plnou pravdu (podobně jako jí byla, i když za jiných okolností a spíše s cílem hájit pravdu samotnou než s cílem vyjasnit mezilidské vztahy, královna v *Dračích hlavách*): „*Má sestra nešťastná a hrdá / vždy šlape city na všecky, / a ve svůj sen, tak sobecký, / se zavírá. Je vždy tak tvrdá. / Nač toužíš, vracíš se a čekáš, / nač doprošuješ se a lekáš?*“ (s. 40).

Ženich nejstarší sestry svádí, tak jako postavy v jiných básních *Knihy baladické*, vnitřní boj. Rozhoduje se mezi touhou po nevinné a milující dívce plné života („*A přec ho svádí taký žár / a cudnost mladých jejích jar, / a přec ho svádí její rety, / že žhnou tak peklem touhy, klety*“ (s. 39)) a skutečnou láskou, kterou cítí „*k té, která lhostejná a chladná, / jak sfinga posměšná a zrádná*“ (s. 39), která má *studené srdce* (s. 34) a „*dražší slůvka jak ze zlata*“ (s. 35). Zatímco nejmladší sestra bývá spojována s motivy živé přírody, nejstarší charakterizují rysy neživotné, studené. Přestože je si muž vědom klamu a viny vůči ní,

podléhá vášnivé lásce nejmladší sestry, avšak klid u ní nenachází: „*A jak v ní žena vyrůstala, / svou mocí bičovat ho znala, / i lásky věrnou bdělostí, / svým kouzlem, vášně vřelostí...*“ (s. 40). Cítí naopak, že „*zlo vášně stejné jak zlo chladu / a obé vzbouzí pocit hladu*“ (s. 40). Dilematická láska na něj působí destruktivně. Postupně jako by ztrácel fyzickou sílu, je *unaven* a *mdlý*, jeho hlas *zlomen* a *uvadlý*, zrak *hasne*. Stav chorobnosti je tu pojat v duchu dekadentního symbolismu jako stav interstatuální, stav „zvýšené senzitivity“¹²⁶: v tomto fyzickém a duševním rozpoložení muž potřikrát probdívá noc, aby pak upadl ve spánek a ve snu byl líbán dívkou s černou Medusí hlavou. Probudí se bolestí a zjišťuje, že mu z hrudi saje krev bílá angorská kočka. Aby zjistil, či duše přešla do kočičího těla a v noci z něj sála život, poručí kočce přijít ve dne pro modrý květ hyacintu. Následně v polopřírodním a poloumělém zahradním prostoru upadá do stavu polospánku a polobdění, a když z něho procitne, zastihne milovanou dívku, jak trhá květ hyacintu. Tak je odhalena a usvědčena její pravá hrůzná podoba, démon v ní. Mladík hrůzou pod jejím pohledem klesne a dívka – démon odchází parkem s jasně žlutým slunečníkem nad hlavou, aby se vzápětí rozplynula.

Z celé sbírky působí *Můra* jako nejbaladičtější (současně hororová) báseň ve smyslu tradičního erbenovského pojetí baladičnosti, a to svým napojením na svět lidových představ a předintelektualizovaného mýtu. Zřetelně zde fungují dva světy a jejich prolnutí. Fantastický svět ovládaný tajemnými silami, blízký představám lidového prostředí, se zvláštním způsobem propojuje se světem lidským, reálným. Fantastický svět je zde zastoupen nejstarší ze tří sester (z nichž žádná není pojmenována), která se z počátku zdá být stejně jako její sestry postavou veskrze lidskou, z blíže neosvětlené příčiny v ní však sídlí démon. Znaky hrůzostrašného, romanticky hororového příběhu tkví již v tom, jak záhy se utváří atmosféra děsu v popisech prostředí (ve druhé strofě: „*dům uprostřed zahrad pod lesy / spí za dne jak hrob, až uděsí...*“ (s. 33) a postavy (ve čtvrté strofě je nejstarší sestra přirovnána k meduse a dravci). Je však pozoruhodné a tradičnímu žánru balady se vymyká, že *Můra* nekončí smrtí ani jinak tragicky, že konec zůstává otevřený. Můžeme si jen domýšlet, co napovídá secesní motiv hyacintu, květiny tradičně symbolizující znovuzrození.

V naší interpretaci *Můry* jsme již připomenuli rysy romantické baladičnosti, za povšimnutí dále stojí některé tradiční motivy slovanských lidových balad, konkrétně proměna člověka ve zvíře a střídání lidské a démonické podoby jediné bytosti. K tradiční podobě žánru se Sova hlásí také koncentrovaností děje a jeho zvraty, zejména v posledních částech básně, rovněž formálními znaky lidové balady či písně (verš pravidelného rytmu, sdružený rým,

¹²⁶ Pynsent, R. B.: K morfologii české dekadence, in *Ďáblové, ženy a národ*, Praha, Karolinum 2008, s. 253.

zvláště je-li gramatický) a tradičními motivy. Modernizace tkví pak zejména v neustálém upřesňování duševních stavů hlavní postavy, jež se opět váží k duševnímu bloudění, hledání, rozhodování člověka.

Téma lásky a ženy se vyznačuje moderní ambivalentností. Postava nejmladší sestry není pouze typem nevinného děvčátka, jak se z počátku jeví, ale i vášnivou ženou, schopnou muže spoutat a zbavit jistoty (obrazně myšleno: „*tak zatahuje provazem / mu hrdlo... Krutý boj byl v něm...*“ (s. 40). Pokud jde o její promluvy, projevuje se v básni dvěma způsoby: dává najevo jednak moudrost a schopnost hlubšího vidění, jednak naopak dětinskost. Láska sama je pak oddaná (postava muže) či vášnivá (postava nejmladší sestry). Žádná však nedochází úplného opětování a naplnění, spíše duši člověka (postavy) trýzní a je strůjcem jejího dramatu. Dramatizuje rovněž mezilidské vztahy. Podle Boreckého soudobé recenze je sice *Míra* „spíše duchaplná hříčka, založená na příliš intimním postřehu, než jasně vyslovený problém lásky rozpalované zhrdáním a lásky nevděčné k oddanosti“.¹²⁷ Přesto právě tento problém spočívá v základu básně, a jeho propojením s hrůznými motivy, také se způsobem zobrazení ženy (a z širšího pohledu i opětovným opakováním téhož problému nejen v této autorově sbírce) si můžeme utvářet představu o způsobu vyjádření autorova svébytného vidění objektivní, ale i osobní reality. Tu poznamenávají pravděpodobně negativní zkušenosti v milostném vztahu. Básník tak naplňuje potřebu vyjádřit osobní prožitky a vnímání světa v částečně objektivizovaném tvaru, pomocí baladičnosti.

4.2.5 Balada o Andělce

Baladu o Andělce uvedl Sova v dopise nakladateli jako baladizovanou symbolizaci „opojné nástrahy a prvního útoku Puberty“¹²⁸. Báseň má osm zpěvů (kapitol), jimiž prochází poměrně výrazná epická linie, která je pozastavena retrospekci ve třetím zpěvu. Poprvé se v *Knize baladické* objevuje jako (dokonce hlavní) postava dítě, dvanáctiletá Andělka, která se střetává s dospělým světem, když opouští domácí hru s psíkem a pannou, vylákána kolem procházejícím svatebním průvodem. Neuvědomovaná motivace k porušení příkazu (hrát si doma a hlídat dům) je ale hlubší, polosirotká Andělku tíží samota dnů, kdy otec navštěvuje novou ženu, její budoucí matku (což je pro dítě též zdrojem samoty citové) a vrací se domů pozdě večer.

¹²⁷ Borecký, J.: Z básnické tvorby, in *Topičův sborník*, 1915/16, č. 3, s. 285.

¹²⁸ A. Sova, cit. d. (pozn. č. 90), s. 182.

Poměrně dlouhé popisy té části básně, kdy běží Andělka za průvodem, jsou natolik dynamické, mnohostranné a barvitě, že umocňují atmosféru děje – přesunu veselého svatebního průvodu k muzice a na statek do jiné vsi, kde nastává hromadné veselí na hostině. Do popisu dění jsou začleněny občasné pohledy na Andělku, jejíž prožívání vystihuje autor sice v er-formě, přesto jakoby jejíma očima, jedenkrát také vnitřním monologem. Andělka však není jen pozorující součástí veselého průvodu, který na ni působí jako nový, neznámý svět („*vše přehnal se jak vidění divé*“ (s. 47); „*tolik neznámých dětí*“ (s. 48)) i jako svět nadreálný, pohádkový („*Jak člověk se ztratí tu, ani neví: / tak láká ten výskot a ty zpěvy, / a všechno jako pohádka se jeví*“ (s. 49), ale zapojuje se aktivně do dění. Ještě v ní převažuje dětství, neví, čemu se dřív podívat, dychtivě chytá koláče: „*své Andělka drobné ruce zdvihá, / a její zrak černý div za divem stihá, / ty pohyby steré horkých těl*“ (s. 49). Děj je urychlován a dynamizován slovesy pohybu, která umožňují jeho rychlé plynutí a postupování (podobně, jako jsme to viděli v první básni sbírky): Andělka nejprve *pobíhá po světlici*, pak *vyběhla, běží za průvodem, průvod dohonila*; příznačné je potom zpomalení v momentě, kdy ztrácí dívka v cizím světě jistotu (před neznámou vsí „*jako by Andělce vázl krok*“ (s. 49)), právě tak jako opětovné zrychlení, když zapomíná na povinnost návratu a nechá se vtáhnout do tanečního reje: „*A hodina za hodinou letí. / Blíž Andělka sálu, blíž je, blíž, / teď ve víru tanečnicků již, / oh, Andělko, slyšíš, neslyšíš?*“ (s. 53).

V těch pasážích, kde se dějištěm stává hospoda a později svatební hostina, jsme uvedeni do venkovského prostředí. Načrtnuty jsou typy, ale několikrát i konkrétní charaktery vesničanů, jimiž se Sova v jedné pasáži blíží venkovskému žánrovému obrázku („*Soused, jenž used' si v čelo, / své obrovské za stolem roztáhl tělo. / On, největší jedlík a piják a zpěvák, / rváč největší, furiant, do práce levák, / již notuje k průvodu nástrojů znicích, / cos štěbetajících a hledajících. / [...] / Bohatá selka z Blat / se zahanbit nedá. Chce zazpívat... / Svě růžové tělo kypré a silné / ve veselosti kratochvilné / na židlici skákavě nadnášela [...]*“ (s. 56). Podrobným líčením atmosféry a prostředí se vzdaluje žánru balady, v němž je mnohem náležitější vyjádření stručné, lakonické, nezaměřené tolik na detailní popis. (Srov. kupříkladu začátek 5. zpěvu: „*To selský je statek... Sad jabloňový / svou žlutí civí do oken. / Štít obílen je, jako nový, / a jak by smál se sousedovi, / jenž rozbit, věkem nahrben. A dveře v předsíni dokořán / tu vřavu, podobnou hejnu vran, / nestačí pojmout, hltat, skrývat*“ atd. (s. 54)).

Jak jsme řekli, Andělka není jen pozorovatelkou. Do víru veselí je rychle zapojena prostřednictvím jednoho z mládenců, který již během průvodu o ni projeví zájem, na

tancovače v hospodě ji bere do kola a zde i později na hostině na statku jí dává pít. Právě v těchto momentech báseň čím dál „zřetelněji zní Erbenovými ‚Svatebními košilemi‘, jejich citoslovcovými rozmachy, jejich členěním spádových veršů dle vět, jejich rozšuměným vírem“¹²⁹. Opakují se verše mládencovy promluvy: „*dobře, žes přišla, budeš mou / rozmarýnkou a družičkou*“ (od s. 53) dále citoslovce „*glu, glu, glu*“ (od s. 53), když dává Andělce pít, či „*hoj a hej*“ (od s. 52) při opilecké rozpustilosti. Téměř každé opětovné navázání kontaktu mezi mláďencem a Andělkou je uvedeno slovy vyvolávajícími pohádkový dojem nadpřirozených schopností mládence: „*nějaká ruka ji za rámě jala, / a kde se vzal, nejmladší mládenec*“ (s. 53) či „*tu kde se vzal tak z nenadání, / zas objevil se mládenec*“ (s. 56). Uvedené citace také dokládají, jak se mládenec na Andělku stále zaměřuje a je si vědom, že mu neunikne. Když pozdě večer vyvádí přioopilou dívku ven z hostiny, připomíná jejich rozhovor dialog dívky a jejího mrtvého ženicha z Erbenovy balady. Tvoří ho sice jen jedna otázka („*Tam za vršek, vid', mně vyvedeš?*“) a delší, přesvědčující odpověď, přesto zvyšuje dramatickosti děje. Následuje střet, který se odehraje jako násilí fyzické, jímž vygraduje v dialogu započatá konfrontace mládencovy projevené touhy erotické a Andělčiny myšlené touhy po bezpečí a návratu k lásce otcově. Střet končí útekem Andělky.

Děj druhé poloviny šesté a celé sedmé kapitoly básně tvoří líčení dívčina bloudění okolní noční krajinou, zejména její duševní prožívání: strach z neznámého prostředí, vzpomínka na mládence provázená strachem a odporem. Následující pasáž opět silně připomíná Erbenovu baladu a dokládá plně projevené baladické vědomí. Vyzývání Boha Andělce přivodí myšlenku na domov, a ta se stává pro ten okamžik očištnou a osvobozující: „*Bože můj, / neopouštěj mne, při mně stůj. / V tom na domov jak si vzpomněla, / v nic nálada bujná se poděla, / a mládenec jak by se propad' v noc, / zaniklo kouzlo jeho, moc*“ (s. 60). Samota ale trvá a Andělka s pláčem usíná. Zdá se jí sen, který básník líčí v sedmi strofách. V něm cítí děvče své provinění „*a před hrozným trestem za vinu / o přímľuvu modlí se matčínú*“ (s. 60), straší ji pidimužící, víly a mládenec. Hrůzou se ze snu probouzí, avšak je již *navždy v jeho moci* (s. 63).

Mládenec si v *Baladě o Andělce* nepřichází pro dívku z říše mrtvých, je živý, a přesto nositelem a původcem dívčiny smrti. Tanec, k němuž vyzývá Andělku, tak vzdáleně připomíná variovaný motiv tance smrti, známý z evropských lidových pověstí; zřejmě první Andělčin tanec je také jejím tancem posledním. V básni vlastně není nadpřirozených sil pocházejících z nějakého svébytného fantastického světa. Mládenec je stejně reálný jako

¹²⁹ An., cit. d. (pozn. č. 122), s. 172.

Andělka, je bytostí téhož světa. „Kouzlo“ a „moc“ má nad Andělkou pouze v jejím duševním prožívání, tedy v psychologickém smyslu. Také sen i s jeho iracionalitou tu lze chápat spíše jen jako psychický proces a vliv působení skutečných prožitků na duševno člověka, byť se to vyjadřuje baladicky – slovy o „moci“ snu. Spíše halucinací a duševním blouzněním se zdá být slovem „jak“ (které značí, že zůstává u zdání) uvedené působení snu na děvče: „*Jak cestou by jí zpíval, svítil: / „Už na věčnost jsem tebe chytil. / Andělko,“ zpíval, „tiše hajej!“*“ (s. 63). Také hranice mezi dvěma světy je jen hranicí mezi světem nevinného dětství a světem dospělosti. Je přítomna jednak mezi Andělkou a mládencem, jednak v samotné Andělce, která stojí mezi dětstvím a dospíváním.

Tam, kde je působením snu Andělka hnána k močálu a kde se zapojuje noc („*tajnými hlasy noci štvána, / tím děsem pronásledována*“ (s. 63), močál („*Dál... Musí... Jak by mluvil močál / a jak by tiše mlaskat počal*“ (s. 63)) a vůbec celá příroda („*Údivem trávy vzdychly: ajej! / A každý strom jak děs by cítil,*“ [...] „*ted' všechny kře a trávy chví se*“ (s. 63)) se opět projevuje baladičnost básně. Stejně tak je baladický úplný závěr, v němž nešťastný dívčin otec pátrá v bažinách po dceři: „*Kdo viděl zlatou děvečku mou?!“ / tak křičí a do údolí volá. / „Kdo viděl mou děvečku nešťastnou?“ / Bublinka tichá prýskla zdola*“ (s. 64).

Právě zakončení básně s postavou otce jako by posilovalo mytickou rovinu v *Baladě o Andělce*. Láska a smrt, dokonce smrt dítěte, stojí tu totiž v těsném, až mytickém spojení: na samém počátku dívčina neštěstí je nová láska jejího otce, člověka, který jí dal život. Tragická smrt Andělky vrhá jiné světlo i na motiv svatby; oba motivy (smrt či pohřeb, svatba), vyjadřující začátek a konec, bývaly v představách lidového světa spolu zvláštním způsobem spjaty. Jako jinde v *Knize baladické*, ani v této básni není pak téma lásky pojato jen z jedné strany. Vedle lásky erotické (dominuje pokřivená láska, spíše jen tělesná touha) se poprvé objevuje téma lásky otcovské. Také vina a trest opět nejsou pojaty jednoznačně, nicméně blíží se tradičním baladám svou neúměrností: trestán je otec za vinu pouze relativní a trestáno je dítě za běžné překročení zákazu.

4.2.6 Smrt básníková

Jednu z kratších básní sbírky představuje melancholická *Smrt básníková*. Ve čtrnácti šestiveršových strofách, spojených bez výjimky sduženým rýmem, výrazně převládá lyrická, reflexivní složka. Už seznámení s hlavní postavou se děje výraznými lyrickými prostředky:

„*Mimosa – Klára, když k podzimu již / jí schýlil se život, že zhasínal spíš*“ (s. 65). Stárnoucí žena je přirovnána ke květině mimóze – citlivce, která reaguje na sebemenší dotek zvlněním svých listů. Žena se pod vlivem nostalgie ze starého milostného dopisu vydává za bývalým milencem. Chce oživit vzpomínku, jít „*za štěstím, které kdys mohla žít*“ (s. 65) a „*ztracené dny jím oblažit*“ (s. 65). Vypravěč se do postavy vžívá, hledí na situaci jejím očima. Baladická stylizovanost spočívá zde v tom, že žena pociťuje předtuchu („*ji dobrodružství a touha zas / a předtuchy divné vedl hlas*“ (s. 65)) a je vedena mocí milencových slov z dopisu („*ta síla dvou slov ji hnala sem / zmocněná vůlí a úžasem*“ (s. 65)). Básník tu využívá také pro žánr balady obvyklých prostředků paralelismu a antiteze (v *Knize baladické* obzvlášť časté), a to při líčení návratu ženy na známá místa, kdy ji láká „*lehce a tančivě*“ (s. 66) vejít do domu a kdy „*sladkým a ptačím hlaholem / vzduch naplnit chtěla kolkolem*“ (s. 66), avšak tělo jí těžkne, slova vážnou na rtech, má „*sevřeno srdce, ztajen dech*“ (s. 66). Naplňuje se totiž její předtucha. Atmosféra a dění v domě je podivné, tajemné: „*To bylo tak divno, že dlouhý řad / se postav před ní počal brát*“ (s. 66). Ozvukem a připomínkou osobní ženiny minulosti jsou mezi zástupem lidí milenci, z nichž „*květ [...] opojně voněl, zvuk stříbrných vět...*“ (s. 66). Atmosféru zvláštního klidu (žena tají dech, postavy se pohybují pomalu, vše je líčeno ve verších splývavé intonace) dotváří popis interiéru: „*klid antických váz*“ (s. 66), „*dřímavý*“ (s. 66) tlumený přísvit denního světla, provzdušněný prostor... A „*všemu tu tichý poklid přán*“ (s. 66). Samotný umírající milenec, láska z mládí, *spí* v lenošce. K vyjádření klidné harmonie přispívá také již zmíněná pravidelnost verše. Téma smrti je v textu pojato jinak než v ostatních básních; smrt je harmonizována a celá báseň je naplněna „elegickou něhou stesku a smíření“¹³⁰.

Postavy *Smrti básníkovy* jsou postavy pravděpodobně současných lidí, v básni se ale odkazuje také k minulosti, k bájnému světu antiky. Kolem umírajícího starce („*byl vždy básník a polobůh*“ (s. 66) tančí, jak je vystiženo verši plnými hudebnosti¹³¹, přízračný kruh Múz, hrajících na loutny a zpívajících. Završují a scelují tak životní cestu umírajícího: „*a právě že krásně umíral, / jak žil a jak rostl a jak zrál, / vše zapěly života o kráse / [...] / o vítězství duší, jež přemohou / mátožnou mdlobu nebohou*“ (s. 67). Odchod starce – básníka je podán jako odchod vítěze, hrdiny, výlučného člověka, v němž ožila „*ctnost prastará*“ (s. 67), neboť básník měl dar vidění, jeho duše byla schopna dlít „*ve výši*“ (s. 67), byla osamocena a hledala „*jak somnambul horských po srážech / květ [...] v dnech žhnoucích a ve mrazech*“

¹³⁰ Borecký, J., cit. d. (pozn. č. 126), s. 285.

¹³¹ Hudebnost je zde projevena tím způsobem, jak se to u Sovy vyskytuje častěji: jak v motivech, tak v eufonii veršů.

(s. 67). Z těchto posledních veršů lze nejspíš vyčíst obecněji platné pojetí symbolistického básníka.

Ve *Smrti básníkově* lze také vysledovat myšlenku blízkou poezii ze sbírky *Ještě jednou se vrátíme*: že totiž něco ztraceného může zpřítomnit jen vzpomínka. Kdysi prožitá láska, za níž stárnoucí žena vykonala cestu, je už neobnovitelná: líbá už jen rty mrtvého starce, smírné „shledání“ baladicky probíhá ve chvíli smrti: „*a mezi nimi co stalo se kdys, / truchlícím stínem přikryl tis*“ (s. 67). Využit je tu – podobně jako v pojmenování ženy Mimosa – přírodní symbol, tedy tis – symbol smrti.

4.2.7 Balada o milence „Vzpomeneš“

Baladu o milence „Vzpomeneš“, další z kratších básní sbírky, uvádějí otázky: „*Co stalo se dnes ženichu, / že chodí sám tou zahradou? / Že usilovně potichu / trápí se těžkou záhadou / a umírá zlou náladou?*“ (s. 68) Vnější pohled je vzápětí vystřídán pohledem do nitra ženichovy postavy, dovidáme se, co ho tíží. Bolí ho „*hrozná lež*“ (s. 68), jako trest i msta za provinění nedává mu klidu vyčítavá vzpomínka. „*Jak z propasti se ozval cit*“ (s. 68) – ženich je nucen nahlédnout do svého podvědomí, je další postavou, již se básnický pohlíží na dno duše.

Jako ve *Smrti básníkově* i tady je hlavní postavou člověk zatížený a nyní znovu zasažený svou minulostí, konkrétně opět láskou z minulosti. Tato minulost pro čtenáře zůstává nejasnou, neznáme žádné příčiny dějů (proč se žení mladík s jinou, a ne se svou bývalou láskou) ani okolnosti. Vzpomínka není tentokrát smírná a nevychází ani z touhy člověka, ale je vyčítavá, vinu připomínající, a jakoby neovladatelná vůlí člověka. Ve *Smrti básníkově* se vzpomínka a snaha obnovit minulost sama rodí v mysli stárnoucí ženy, v *Baladě* má nad člověkem (ženichem) moc duše jeho bývalé milenky, symbolicky pojmenované „Vzpomeneš“. Ani v tomto případě však nejde o moc démonickou, ale psychologickou; s touto dívkou totiž „*spjat byl stále myšlenkou / a ranou, jež se nehojí, / společnou ranou obojí*“ (s. 70). Vylíčena je duševní rozervanost člověka, v tomto možná blízkého autorovi, který nemůže pomýšlet na novou budoucnost, neboť v něm zanechala stopu minulost, která si žádá završení. Jako jiné postavy *Knihy baladické* i ženich v *Baladě* duševně bloudí a hledá východisko. Děje se tak opět symbolicky vydáním se na cestu. Ženich jde, jako by byl veden

svým podvědomím, neboť není zcela při smyslech. Kráčí „jako náměsíčný“ (s. 69) městem za bývalou milenkou.

Prostor města je vylíčen, pro Sovu příznačně (viděli jsme to ostatně i v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech* či v *Romanci o šilenci ztracené krásy*), jako prostor člověku nepřátelský. Tentokrát má město výrazné atributy moderního světa, z nichž nejnápadnější je „*tramvaj vyplašený zvon*“ (s. 69). Město je na jednu stranu líčeno jako plné ruchu a shonu, na druhou stranu i jako místo s tichými, avšak pustými, cizími ulicemi bez známky života, který by dávala příroda: „*Ni květ nevoněl nocí tou*“ (s. 69).

Ženich navštíví milenkou „Vzpomeneš“ v jejím domě, kde ožije jeho *dávná, šílená* láska k ní. „*Osudný den*“ (s. 68), který mu určil „*jít zítra s jinou k oltáři*“ (s. 68), ženich překonává. Osudovost, která vábí více, je obsažena ve slově „vzpomeneš“ – ozývá se z hloubi duše, neodbytně, jako předpověď i příkaz. Z psychologického hlediska nutí muže k podobné obsesi a posedlosti jako slova „*spím pohřbena tady*“ v *Romanci o šilenci ztracené krásy*. Skoro jako zařikávání znějí baladické věty vypravěčovy promluvy: „*Co zakázáno, vábí víc, / co pohřbeno, zas oživí, / co proklete, ti vyjde vstříc / a větším kouzlem udiví, / Vzpomeneš / pouze stačí říct*“ (s. 70). Muž stráví u milenky noc a ráno oba společně z vlastního rozhodnutí zemrou. Tuto smrt pojímají jako zaslíbení na věčnost: „*A ona: Ve dvou mřít je líp. / Tu on děl: Sňatek uzavřít, / je krví zpečetit svůj slib. / I řekla: Tvá chci věčně být.*“ Tento dialog je kromě opakovaného milenčina „vzpomeneš“ jedinou přímou řečí v básni a je především baladickým vyjádřením toho, že naplnění dané lásky je možné pouze ve smrti: „*milenka mrtvá, Vzpomeneš / ženichu spala v objetí*“ (s. 71).

4.2.8. Báseň o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň

Čtrnáctistřofová *Báseň o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň* je zasazena opět do stylizovaného a blíže nespécifikovaného prostředí historického (snad středověkého), z něhož je ještě odkazováno k „dávnějším“ časům: „*Krajiny starodávný hvozď / zemanské, zpustlé sídlo kryl*“ (s. 72), „*válečné kouře dávných dob / té krajiny byl šedý háv*“ (s. 72). Již tehdy, kdy se zeman v básni usazuje na zpustlém sídle, je tedy hvozď *starodávný*. Zeman je v textu i v titulu básně předem označen jako *kněz, vojín, karatel* a *kat*, a už tato mnohostranná charakteristika naznačuje složitost postavy. V textu je charakterizován přímo jako přísný, hrozný; řečeno je o něm, že „*vším byl jak Knipperdolingk*“ (s. 72). Zároveň propadá

hlubokému citu k ženě, kterou si přisvojil násilím, a jsa „*prostý jak trávy boží jsou / chtěl v Boha věřit a v ženu svou*“ (s. 72).

Baladicky stylizovaná zápleтка tkví v nevěře a jejím potrestání. Veden předtuchou, vrací se jednoho dne zeman z lesa dřív, než byl očekáván, a spatří cizince odcházet od své ženy. Je bolestně zasažen a stává se mstícím a trestajícím, tím spíš, že ženin *hřích* byl *zatvrzelý, nelitoval, neprosil* (s. 74). Postava zemana je jediná, která v básni promlouvá. Poprvé, když ve dvou dvanáctiveršových strofách pronáší soud nad svou ženou: „*Žes mu mé lůžko strojila, / jak nikdy nestrojilas mně, / a žes v ně květy nosila, / tvé hoře bude náramné. / A že Bůh spravedlivý je, / odplaty žádá si tvůj hřích...*“ (s. 74). Zvláštním způsobem přitom zachází se slovy. Něžná oslovení (*holoubku*) a deminutiva (*hlavička, srdíčko*) se ocitají v až mrazivém kontrastu s krutým obsahem řeči – muž nevěrnou ženu vyzývá k nachystání na cestu, na jejímž konci má očekávat smrt: „*Ted' svoji hříšnou hlavičku / položíš za trest na můj štít, / a vše, cos měla v srdíčku, / musí tam dole v zemi hnít...*“ (s. 74). Při líčení cesty do hloubi lesa je zdůrazněn ženin hlasový projev, se kterým souzní zvuky přírody („*hlas její z hloubek lesa štkal / při větru náhlém zadutí, / pláč v moři skal se utloukal*“ (s. 75), líčení ženiny smrti se pak omezuje na poznámku o ztichnutí jejího pláče („*až navždy zhas' jak šeptnutí*“ (s. 75)). I vnitřní prožívání ženské postavy odvozujeme jen z vnějších projevů, reflexivní složka básně se totiž zaměřuje výhradně na hlavní postavu. Také svého soka zeman ztrestá smrtí – ta je na rozdíl od smrti ženiny vyjádřena sice také básnickým jazykem, ale bez eufemismů a zamlčování, opakuje se pouze motiv krve: „*hrud', blýsknutím meče protknotou / zbarvila střikající krev -- / Stál vítěz s tváří nehnutou, / crčící krve slyšel zpěv*“ (s. 75–76). Vraždění soka je méně chladnokrevné než poprava ženy (ta se nebrání), která připomíná obřad s účastí přírody a noci.

Své sídlo zeman zapálí a vrací se do hlubin lesa, kde se stává poustevníkem, aby se *něžně* (s. 76) staral o hrob své ženy. Verše „*po bouřích smíru píseň pěl*“ (s. 76) a „*zmatený Bohu zpíval dík*“ (s. 76) naznačují, že předchozí události a činy přivedly možná duši zraněného mstitele až k šílenství. Ztratil sice v hmotném světě svůj ženský protipól, avšak zatímco dříve mu žena nepatřila celou svou duší, má k ní nyní zvláštním způsobem blízko a pociťuje smír a harmonii. Teprve teď, v baladickém spojení se smrtí, dochází u pomateného zemana-poustevníka k podvědomému, avšak pouze iluzivnímu napojení na duši svého ženského protějšku; archetyp animy je v jungovské teorii symbolem nevědomí. Je ale poměrně příznačné, že v úplném závěru probleskuje nebaladická ironie: „*A holubičku ubitou / měl vedle sebe v hrobě tom*“ (s. 76). Smír a harmonie nejsou totiž autentické, nemůže dojít ke

splynutí duší, neboť žena, kterou kdysi učinil svojí násilím a chtěl ji, podobně jako král královnu v *Dračích hlavách*, celou vlastnit, mu nepatřila. Smysl jejího *ubiti* – bylo-li diktováno nevědomím žárlivce – se nám vymyká.

Průběžně jsme si všímali, že v mnoha básních *Knihy baladické* je k vyjádření charakteru i k vystižení duševního prožívání zohledňován hlas postav, jejich řeč, tvář a jejich proměny. V *Básni o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň* „mluví“ a motivicky dominují hlavně oči. Vedle hlasu i ony vyjadřují duševní stav vedlejších postav – vnějškově, to znamená na základě toho, jak je vlastními smysly vnímá postava mstitele – ústředního subjektu básně. Skrze oko, smysl, který je tradičně vnímán jako ukazatel stavu duše, své ženě i jejímu milence do duše nahlíží, z jeho hlediska oba oko usvědčuje („*zářící oči zavlhle / tajemstvím ukojených snův*“ (s. 73); „*blesk zřítelnic*“ (s. 73); *oko ženy žhavé* (s. 73); „*v očích černý bol*“ (s. 75); „*zasvítilo se oko*“ (s. 75)). Dodejme ještě, že komunikace mezi mužem a ženou v této básni je opět problémová, hovoří pouze muž, žena prakticky nepromluví. Opět se tak projevuje klíčové téma Sovovy tvorby: neporozumění mezi dvěma lidmi, především mezi mužem a ženou.

Vedle lásky je dominujícím tématem *Básně o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň* vina a trest. Jako láska ani v této básni není baladicky jednoduchá (žena sice svého muže zrazuje, zrádnou láskou však možná trestá jeho lásku sobeckou), tak není, jak jsme průběžně popsali, jednoznačně pojata ani vina.

4.2.9 Baladická báseň o Marcelu z tohoto světa

V *Baladické básni o Marcelu z tohoto světa* je opět hlavním tématem nevěra (vina) a její následek (trest). Zatímco zhrzený muž v předchozí básni bral na sebe kromě osobní pomsty také úlohu soudce a kata ženy, kterou stále miloval, je Marcela při trestání milence vedena již jen nenávistí. Trest – pomsta je tu neodvratná, její vidina se stává pro Marcelu posedlostí.

Báseň je rozdělena do šesti zpěvů, které mají, až na poslední třístrofový, vždy 5–6 strof. Do děje jsme uvedeni dialogem Marcely a jejího bratra. Z něj se dozvídáme, že Marcelin milenec na ni zapomíná a pravděpodobně ji už opustil pro jinou ženu. Postava bratra hlavní postavy tvoří ve sbírce výjimku, doposud tento rodinný vztah nebyl v *Knize baladické* vůbec zpodoben. Bratrův vztah k sestře je starostlivý až otcovský („*jak šťasten jsem, že nás*

míjí práh. / Já o tebe měl, dítě, strach“ (s. 77)). Z průběhu celé básně je však zřejmé, že její skutečný stav a potřeby nevidí. Ponořen je jednak do své práce (malování písmen v duchu secesní motiviky a stylizace: „*barvu k barvě klad / do iniciál zhnědlých zlat, / jak zralé když klasy v slunci svítí / a zelené jimi se proplétá síť*“ (s. 77) v prvním a – zatímco sestře se „*rozžhaví oči a svraští čelo*“ (s. 80) – „*tká rostlinných do girland / sléz, plazivě přimknutý na akant*“ (s. 80) ve třetím zpěvu), jednak do metafyzických úvah, *nadpozemských snů* (s. 77) a vizí („*vždy k budoucnu upíral velké zraky / a stále jen duchem nad oblaky, / nad přítomnem, lidmi a nad vášněmi*“ (s. 77)). Minulost – vztah Marcely s milencem, jehož touha ustala v momentě, kdy se mu ji podařilo svést – se zjevuje retrospektivou. Marcela je opakem svého bratra, je *věčně neklidná a vášněmi bičovaná* (s. 78). V tomto kontrastu povah sourozenců může spočívat odpověď na otázku, proč je v titulu básně předesláno, že pochází Marcela *z tohoto světa*: je zdůrazněna její pozemskost, zatímco bratr jako by „*nestál nohama pevně na zemi*“. Zde je třeba hledat odpověď na otázku, proč je podle anonymního recenzenta časopisu *Naše doba* tato báseň vlastně „*celá antithesou*“¹³².

Vedena touhou po jistotě, vychází jednoho večera Marcela do míst, v nichž očekává, že svého milence potká. Toto a některá další, zesíleně lyrická místa *Knihy baladické*, v nichž Sova líčí přírodu a člověka v ní, jsou zjevně ozvukem Sovovy přírodně-reflexivní poezie, zde objektivizované postavou a dějem a provázené melodičností verše:

„*A v háji u modravých vod, / kde slyšet vln stálý doprovod, / se ukryla za stromů mohutné kmeny, / jež rudnuly, sluncem ozářeny / a v šatě, jenž plál jak mech zašedlý, / se ukryla v stíny pod jedlí. // Tu uviděla... ó úžasu chvíle! / Kdo jede s ním, jako zjevení bílé? / Oh, neznámá paní, jejíž smích / probouzí echa v prohlubních / a za nimi lovci se sokoly v kruzích, / již unaveně tak křídly tlukou, / kol jezera v zelených vrací se luzích, / otěže znavených koní v rukou. // Když vše to v svit luny se potopíc, / když nádherný průvod zmizel k lesu, / v pláč vypukla Marcela pochopíc, / co zklamání v touze, v té lásce co děsu*“ (s. 78 – 79).

Rostoucí trýzeň své sestry reflektuje její bratr v promluvě, která evokuje žalmický zpěv: „*Dík za každý květ a ratolest / [...] / Žal sestřin že roste a ticho že sije / tak tupé až k úzkosti melancholie [...]*“ (s. 79). Netuší, že jeho slova drásají víc a víc Marcelinu mysl: „*Jeho řeč šumí, je marná, je lichá*“ (s. 80). Tato řeč je opakem mocných slov jiných postav v *Knize baladické* (královny v *Dračích hlavách*). Na rozdíl od většiny básní sbírky zde

¹³² An.: Literatura, in *Naše doba*, 1915/16, č. 23, s. 546.

duševní bloudění a hledání východiska prožívá postava ženy, která je ze všech postav snad nejvíce vedena vášní; zdůrazňuje se její smyslovost a pozemskost, neduchovnost jejího prožívání: „*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, – / jen cítí růst, co chce se mstít*“ (s. 80). Za těmito slovy je jasně cítit nutnost msty; je jediným východiskem z bludného kruhu duše zmítané vášní. Toto Marcelino prožívání rámcují kontrastující snivé představy jejího bratra. „*A bratr co nad prací zpívá čist, / v ní vyrůstá msta a nenávisť*“ (s. 81). Dívka se stává až posedlou po zjišťování zpráv o bývalém milenci a jeho současných pletkách a dalších a dalších zradách jiných žen. Když ho však tyto ženy omrzí, a on se vrací k Marcele, ta si s ním umluví schůzku v opuštěném domě a tam ho chladnokrevně zavraždí.

Závěrečný zpěv znovu demonstuje komunikační nesoulad mezi dvěma jedinci – nesoulad, v jehož základu spočívá i tentokrát duševní míjení. Navozená situace vyznívá až ironicky: Když se sestra vrátí po dovršené pomstě domů, bratr zpívá vítězný hymnus na život a na své *velké dílo*, které „*dnes dokonáno*“ (s. 85). Odpovědí jsou mu sestřina slova, částečně gnómičké vyjádření dovršené touhy po mstě, ale také touhy po osvobození vlastní mysli, svázané vášní a nutkavou myšlenkou: „*I já dnes svůj vykonala čin. / Co rdousí tě, nič a zabíjej. / Tož, bratře, – já zabila jsem jej*“ (s. 85).

V *Baladické básni o Marcele z tohoto světa* vstupuje nakrátko mezi téma viny a trestu nový motiv – odpuštění: „*Ó, nemohla, nemohla odpustit. / Ba, na věčnost se chtěla mstít*“ (s. 82). Zatímco zeman v *Básni o knězi, vojínu, karateli i katu zároveň* zaštiťuje trestání nevěry boží vůlí a po činu se stává poustevníkem, veden odporem k pozemskosti a touhou po něčem vyšším, duchovnějším, přičemž pečuje o hrob své ženy, Marcela trestá nevěrného milence z vášnivé nenávisti „až za hrob“.

4.2.10 Přátelská sonáta

Přátelská sonáta, věnovaná památce Jana Nerudy a Karolíny Světlé, se od ostatních básní *Knihy baladické* výrazně odlišuje – poprvé Sova volí námět týkající se reálných osob (Neruda je tu Felixem, Světlá *snící paní líbeznou* (s. 87)), námět vycházející z konkrétního času. Také načrtnutí prostředí (široká řeka, městské hradní obrysy) připomíná konkrétní město – Prahu, ač přímo jmenována není. Mnohem spíš než baladickou básní je *Přátelská*

sonáta melancholickou připomínkou obdivovaných osobností. V šesti lyricko-epických zpěvech o počtu strof mezi dvěma a šesti rozvíjí Sova povahové rysy a životní směřování obou osobností a jejich protnutí ve vzájemném křehkém vztahu. Neruda – Felix je zobrazen jako *žitím dávno přesycený, rozervanec, ironik a skeptik, velký duch*, avšak bouřlivý, lpící na *hmotě* svou *smyslnou vášní fyzickou* (s. 86). Zdůrazňuje se i to, jak jej vidí svět, jakou o něm „*pověst šířil zlou*“ (s. 87): vidí v něm prostopášníka, vybíjejícího si své „*smyslů šílenství*“ (s. 87), a cynika: „*Kus sebe pohřbívá. Tak svět dí užaslý. / Přec vše snad bylo lži*“ (s. 87). Podle vypravěče je však znechucen měšťáctvím, nízkostí duší a prázdnotou literatury. Jako by tu Sova částečně rozvinul motiv předsudků, tak častý v Nerudových prózách, a možná i narážel na všestranně šířenou fámu o vztahu obou literátů. „*Výlučnost hrdá Mus, / jež denně se utkají s lidskou všedností. / Toť kletba genia. Cíl jeho hrdosti*“ (s. 87), píše básník s úctou k Nerudovi na konci prvního zpěvu sonáty.

Vedle postavy Felixe, bojujícího se *smysly a hmotou*, působí až protichůdně líbezná paní, která nechává vášeň „*v temnu duše ukrytou*“ (s. 88) a „*nad smysly a hmotou duše*“ (s. 88) vítězí. Kontakt mezi nimi je pozoruhodný v tom, že Felix na sebe bere masku cynika a svůdce a nechává bujet pomluvy o své výstřednosti, aby v milované ženě vyvolal velký cit probuzením *námitek i bázní, úžasů i bolestí* (s. 88). Paní se jeví chladná pouze navenek, ve skutečnosti je hluboce zasažena. Také ona svým tajením citů jako by brala na sebe masku. I v *Přátelské sonátě* tak dochází k určitému míjení dvou postav. Paní nabízí cit přátelský: „*Chci větší láskou vzplát, než smysly mohou dát, / přátelstvím bez mezí, dny, jež by chtěly zrát*“ (s. 89). Na to jí Felix odpovídá: „*jinak miluji. Od těla nelze mi / odloučit ducha s velikostmi i vášněmi*“ (s. 90). Vypravěč v této hře citů, v níž „*(...) každý dobře hrál / svých povah úlohu*“ (s. 90) zůstává nestranným. Nahlíží opět na dno duší, dává nám poznat, co která z postav zamýšlí, avšak nezaujímá postoj, respektive zůstává v postoji úcty k oběma.

Nad epickou složkou převažuje v textu lyrická složka reflexivní. I v této básni se hlavní boj odehrává v duši postavy, která ale neprochází krutým zmatkem na hranici blouznění jako postavy v jiných básních, ale, vzhledem ke svému založení i k melancholickému charakteru celé básně, trpí „*v bolesti noblesní*“ (s. 91). Noc, líčena opět jako romantický čas, který v člověku cosi probouzí („*zmrtevěla ulice, v níž ticho jasných hvězd / se nad střechou chví tak, že tišejí v duši jest: / Tu cosi zpívalo jí v duši jako sen*“ (s. 91)), je chvílí, kdy paní symbolicky sčítá kameje na svém svatebním šperku s touhou, „*by cena stačila / vykoupit soudruha, jej tíhy zbavila, / soudruha Myšlenky, snad protichůdných gest, / však z cechu nemnohých, již hoří září hvězd*“ (s. 91). V těchto verších je také vyjádřena

syntezu povahové protichůdnosti obou postav, spočívající v představě určité duševní výlučnosti básníků. Uvažování ženy nad dýmavým šperkem jako symbolem manželské lásky a představa symbolické náhrady dýmavů pouhým střepem (střepem, který „*lesk šperku bude lhát / a hrůze šosáků se bude posmívat*“ (s. 91)) skrývá možná v motivech třpytivého artefaktu a drahých kamenů význam chladu a neživotnosti dosavadní manželské lásky; ve zmínce o *šosácích* pak jistě ironickou narážku na společenskou morálku. „Záchrana“ básníka související s prodejem drahokamů také upomíná na doložený fakt, že Světlá zachránila Nerudovu čest prodejem rodinných šperků a splacením přítelových dluhů. Po „*mládí bouřlivém*“ (s. 92) se tak očišťuje Felixův duch, porozumění je ale narušeno. Mezi oběma teď „*leželo mlčení*“ (s. 92): „*Ne láska, obdiv byl, však jako k vzdáleným / my máme bytostem, jen velce myšleným, / tak prázdno bylo teď...*“ (s. 92).

V závěru básně se otevírá téma času, charakterizované *míjením roků, odchodem tužeb za zhaslou epochou, vyhasnutím vášní a otevřením hrobu* (s. 92). Poslední verše pak působí jako hymnus na oba básníky a jejich budoucí odkaz: „*Jen v srdcích našich čest / jim zpívá nesmrtná [...] / Milenci krásných snů, / ať ruku v ruce jdou, v nás, dětech, ku věčnu...*“ (s. 92). Baladické spojení milujících se bytostí až v okamžiku smrti je zde povýšeno nad tělesnou rovinu a posunuto až k představě věčnosti.

Zastavme se ještě u jednoho výrazného rysu básně. V *Prátelské sonátě* se stupňuje básníkův patos, přítomný v celé sbírce. K vyjádření úcty a obdivu k oběma osobnostem přispívá určitá vznešenost verše. O Světlé básník píše: „*Tu cosi zpívalo jí v duši jako sen, / sen z kosmu, zpívaný budoucích krásných žen / Duchu, jenž rozžihá, však příliš člověkem*“ (s. 91) a vkládá jí do úst slova: „*Chci větší lásku vzplát, než smysly mohou dát, / přátelstvím bez mezí, dny, jež by chtěly zrát / vašimi činy již, co velké ve vás, vším, / a co se ubíjí zklamáním pod vaším / a co jak odlesk mdlý si z vás vždy odnáším*“ (s. 89). Noblesu a oduševnělost krásné paní zdůrazňujete složitost a délka vět s nejednoduchým slovosledem, věty, které tvoří verše s mnoha přesahy. Nepřímost vyjádření, rozplývavost a „nastavování“ vět, výrazně poetický jazyk s romantickými motivy hvězd apod. přispívá k zobrazení duší citlivých, složitých, nečitelných, tak, jak chápe a zobrazuje Sova individuum v *Knize baladické* (a nejen v ní) vůbec.

5 Závěr

Poté, co jsme v naší práci využili poznatků o žánru balady, abychom se následně věnovali syžetům *Knihy baladické* a jejich interpretaci, se závěrem zaměříme na možná zobecnění a hledání odpovědi na otázku, nakolik je v Sovově sbírce naplněn baladismus a jakým směrem ho Sova posunuje, eventuálně, zda je možné hovořit zde přímo o naplnění balady jako žánrového útvaru.

Pokud jde o prostředí a čas básní, je vyvoláván pouze *dojem* starých časů a baladického světa. Do tohoto prostředí jsou pak zasazeny postavy – jedinci svým duševním typem patřící leckdy přelomu Sovova století. Ve středu každé básně se nalézají bloudění a duševní zmatení jedince zmítaného vírem vnějších dějů a okolností (nebývají nahodilé nebo vyvolané nadzemskými činiteli, nýbrž většinou způsobené jiným člověkem) i vnitřním stavem jeho mysli, jedince oplývajícího složitou psychikou, nemající mnohdy daleko k tomu, co dnes chápeme jako duševní poruchu. Nesnáze a vzájemné neporozumění na poli mezilidských, zvláště milostných, vztahů a hledání duševního klidu vůbec vedou pak často jedince k radikálnímu činu či k vykonání symbolické cesty, na jejímž konci nachází skutečný smír (*Smrt básníková*), ale mnohem častěji smír pouze relativní (*Balada o knězi, vojínu, karateli a katu zároveň, Baladické básně o Marcelu z tohoto světa*). V některých případech pak smír takřka tradičně baladický (setkání milenců ve smrti v *Romanci o šílenci ztracené krásy* a v *Baladě o milence „Vzpomeneš“*), nebo prostě tragický konec.

K tragickému konci obvykle spěje hlavní postava vedena různými, více či méně baladickými okolnostmi a silami (*Balada o jednom člověku a jeho radostech, Dračí hlavy, Balada o Andělce*), mezi nimiž největší roli hrají síly lidské psychiky. Tím se vymykají Sovovy básně tradiční baladě, ještě důležitější však je, že sám svět Sovových básní oplývá pouze baladickými znaky, nikoli baladickou podstatou. Absencí jakýchkoli jistot, zrelativizováním řádu a pevných hodnot přináší nejen individuum, ale ve většině případů i principy fungování světa, jehož je takový jedinec součástí, moderní době. Lze tak zpochybnit uváděnou „vrženost moderního jedince do baladického světa“¹³³ v těchto básních; jde o svět spíše baladizovaný (baladicky stylizovaný) než baladický. Není tu prostota a samozřejmá zákonitost mytického světa ani lidového prostředí; vidění světa neodpovídá baladě lidové a romantické. Výjimkou je báseň *Můra*, v níž sice také nechybí prvky stylizace, básník se v ní však hlásí ke starým baladám s jejich naivismem. O. Králík má pravdu v tom, že světu

¹³³ Macura, V., cit. d. (pozn. č. 22), s. 14.

v Sovových baladických básních vesměs chybí mýtus. V první části práce jsme charakterizovali mýtus slovy R. Jakobsona jako „zvláštní, soběstačný svět“, univerzální a v jistém smyslu jednoduchý, který nemá být racionalizován ani alegoricky vykládán, jehož dění je nadčasové a dotýká se prapůvodních vrstev bytí člověka. Je-li nemožné racionalizovat dění ve světě S. básní, plyne to mnohem častěji z neproniknutelnosti lidské duše, nevyzpytatelnosti lidských vášní a z nevyrovnanosti a neklidnosti postav a jejich osudů.

S neproniknutelností lidské duše souvisí neporozumění a několikrát už zmíněný nesoulad v mezilidských vztazích jako důležité téma *Knihy baladické*, potažmo další Sovovy poezie. Opakují se motivy přetvářky, masek (které lze považovat za motiv dekadentní, ale i za součást psychologie Sovových básní). V některých baladách jsme pozorovali mezi postavami přímo komunikační nesoulad a v tom, jak se proměňuje řeč postav a její role, také obecné vyjádření nemožnosti dosáhnout porozumění mezi lidmi – obzvláště mezi mužem a ženou – pouze prostřednictvím jazyka. V průběhu práce jsme již naznačili, že tento problém není zřejmě vzdálený Sovově osobní životní zkušenosti a jejímu promítnutí třeba do „lyrických dramát“ *Lyriky lásky a života*.

Dalším tématem, které Sova již dříve zohlednil zejména ve svém „sociálním“ dekadentním symbolismu devadesátých let a jehož ozvuky nechybí v *Knize baladické*, je téma sociální, byť je odsunuto do pozadí. Tvoří půdorys básní *Dračí hlavy* a *Balady o jednom člověku a jeho radostech*, v nichž s tématem sociálním souvisí, ale funguje vůči němu i samostatně, téma morální. Morální hodnoty jsou relativizovány, někdy však přece zůstávají důležitým prvkem (*Dračí hlavy*, *Přátelská sonáta*). V každém případě je však Sova činí složitějšími, než jak je tomu zejména v lidových baladách, kde hranice mezi dobrem a zlem bývá zjevnější a méně problematičtější.

U Sovy se komplikují také baladická témata a základní syžetové polarity: příčina – následek, vina – trest, láska – zrada. Syžet směřuje každopádně téměř ve všech básních k baladickému tragickému zakončení. Původci této tragiky jsou až na výjimky lidé, vždy svou roli hraje ale též psychika individua. Role fata je odsunuta do pozadí, utváří se pouze zdání osudovosti, ale reálně nehraje předurčenost v básních klíčovou roli. Také s nadpřirozenem se postavy balad střetávají málokdy, respektive není naplněno tradiční schéma klasických balad, kdy dochází k překročení hranice mezi lidským a nadpřirozeným světem, majícímu tragické následky. Největší boj se v *Knize baladické* svádí v lidské psychice jednotlivců. Rovněž sen, halucinace, blouznění, somnambulismus či iluze a bludy jsou opět mnohem víc záležitosti

lidské psychiky, lze je chápat spíše jako ireálné složky jedincovy osobnosti, než síly přírodního, démonického či jiného autonomního fantastického světa.

Při bližším pohledu na formální stránku básní lze pozorovat, že dramatičnost a napětí jsou oslabovány a přímočaré směřování děje, jak ho známe z tradičních balad, je znemožňováno reflexivními pasážemi. Hutnost a srozumitelnost výrazu tedy nahrazuje zdůrazněná lyričnost, zahrnující jak líčení vnitřního prožívání postav, tak i popisy vnějšího světa. Využívají se však některé postupy (triadické schéma, paralelismus a antiteze, gradace, opakování veršů a refrén, opakování motivů) a vedlejší motivy (voda, jezero, hvězdná noc, oči...) baladického žánru. Baladické motivy vyjadřují ovšem mnohdy estetická paradigmatu symbolismu, respektive dekadentního symbolismu, a jsou někdy „povýšeny“ na úroveň symbolu (např. jezero a hory v *Romanci o šílenci ztracené krásy*, motivy drahých kamenů v *Přátelské sonátě*). V. Macura dokonce považuje samotný baladizovaný svět Sovových básní za symbol „moderní duše“ a tragického „víru“ v ní.¹³⁴

Dalších vlivů dekadence a symbolismu jsme si všímali při rozboru básní průběžně. Je zřejmé, že kdybychom cíleně pátrali, našli bychom ve sbírce mnohé, co se dá vztáhnout k estetickým představám těchto směrů. Mnohdy by ovšem naše poznání nevyznělo jednoznačně, někdy pak přímo násilně. S tímto vědomím jmenujme prvky interstatuality¹³⁵: rozhraní bytí – nebytí (umírající stařec ve *Smrti básníkově*); chorobné fyzické i duševní stavy mnohých postav; touha požití, ale neschopnost žít, zřetelně vyjádřená nejvíce v *Baladě o jednom člověku a jeho radostech*; častý stav mezi bděním a spánkem; samotná nezřetelnost hranice mezi principy dobra a zla. Postava upíra (ženy vysávající muži ve spánku krev v *Můře*) pak může být chápána jako pozůstatek romantismu, ale též jako symbol: žena zde totiž z muže duševní sílu vysává i v denní realitě, tím, že ho k sobě pouze vábí, avšak jeho lásku neopětuje¹³⁶. Ne bez souvislosti s touto interstatualitou v *Knize baladické* lze chápat častý postup antitetičnosti: „S [...] patetickou notou, která sluší individualitě lyrikově a prohrála tyto balady tak subjektivně zbarvené, patrně souvisí též básníkovy záliby, jakožto stylistický prostředek, v drobných i velmi široce založených antithesách; celou antithesou je Balada o Marcelu.“¹³⁷ Spojování protikladných významů či rychlé popření nastoleného obrazu opět přispívají k relativizaci hodnot a jistot, k vyjádření duševní nejistoty postav,

¹³⁴ Macura, V., cit. d. (pozn. č. 22), s. 14.

¹³⁵ Dokonce i o pubertě (jíž prochází, jak ovšem předesílá v dopise sám Sova, Andělka v básni) hovoří Pynsent jako o interstatutu, „věku frustrace“ (Pynsent 2008: 259).

¹³⁶ Koresponduje s tím dekadentní představa symbolu upíra jako poločlověka, polomrtvé a položivé bytosti zároveň, která zastupuje nejneplodnější možnou sexualitu (Pynsent 2008: 250).

¹³⁷ An, cit. d. (pozn. č. 131), s. 546.

nejistoty jejich místa ve světě a nestability v mezilidských vztazích. Na druhou stranu popření obrazu i doplnění jednoho obrazu druhým, protikladným, je vlastně prostředkem vyvažování (zabývali jsme se tím více u *Balady o jednom člověku a jeho radostech*, kde je tento postup využit nejvíce); hromadění těchto postupů, jejich „řetězení“, můžeme považovat za jeden ze znaků secesnosti v *Knize baladické*. Secesní literární styl je dále zastoupen též jednotlivými typickými motivy, u kterých jsme se zastavovali průběžně při rozboru básní (*Dračí hlavy*, *Míra*, *Baladická báseň o Marcele z tohoto světa*).

Výrazný subjektivismus uplatněný v Sovově *Knize baladické* nám umožňuje souhrnné konstatování, že postavami jsou namnoze individua svým duševním typem patřící přelomu básnickova století. Jsou to jedinci Sovovy současnosti, hledající své místo ve světě zrelativizovaných hodnot a východisko z duševního bloudění a citového strádání. Můžeme se tedy domnívat, že do leitmotivu hledání vložil básník i něco ze své životní situace, ze svých duševních úskalí. Jeho citlivé, vnímavé nitro jako by se v objektivizované – epické – formě promítlo do osudů duševně strádajících, do jejich psychických bouří, vášní, dilemat a tragických kolizí jejich mezilidských vztahů, zvláště milostných. Tvar balady umožňoval přitom básníkovi navodit „onu polozáhadnost a polotajemnost, onu neurčitost a tušenou povšechnost, již on potřeboval.“¹³⁸ Z hlediska uměleckého podle Šaldy vedla Sovu k útvaru balady „hluboká umělecká touha dotvořiti se útvarů objektivistických“¹³⁹, která v Sovovi vyvstala „po jeho vnitřním převratu [...] a nedala se již umlčeti“¹⁴⁰.

¹³⁸ An., cit. d. (pozn. č. 122), s. 172.

¹³⁹ Šalda, F. X., cit. d. (pozn. č. 78), s. 105.

¹⁴⁰ Tamtéž.

6 Seznam literatury

Prameny

Sova, Antonín: *Kniha baladická* (Praha: Melantrich 1937), s. 7 – 144.

Sova, Antonín: *Lyrika lásky a života* (Blansko: Ad Fontes, 2003), 202 stran.

Sova, Antonín: Vybouřené smutky, in *Dobrodružství odvahy a jiné básně* (Praha: SNKHLU, 1961). Dostupné z: <http://cl.ff.cuni.cz/system/elekniho/index.php>, s. 6 – 50.

Sova, Antonín: Zlomená duše, in *Dobrodružství odvahy a jiné básně* (Praha: SNKHLU, 1961). Dostupné z: <http://cl.ff.cuni.cz/system/elekniho/index.php>, 41 stran.

Odborná literatura

Anon.: Baladické vzněty Sovovy, in *Novina*, 1915/16, č. 1, s. 172.

Anon.: Literatura, in *Naše doba*, 1915/16, č. 23, s. 546.

Bauer, Michal: Rok smrti, in Vladimír Papoušek (ed.) a kol.: *Dějiny nové moderny* (Praha: Academia 2010), s. 263.

Bednaříková, Hana: *Česká dekadence* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000), s. 18.

Bechyňová, Věra: Balada, in Karel Krejčí (ed.): *Příspěvky k Morfologii a sémantice literárněvědných termínů* (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1974), s. 130–167.

Borecký, Jaromír: Z básnické tvorby, in *Topičův sborník*, 1915/16, č. 3, s. 285.

Brabec, Jiří: Doslov, in Antonín Sova: *Dobrodružství odvahy a jiné básně* (Praha: SNKHLU, 1961), s. 384.

Čelakovský, František Ladislav: Předmluva, in *Básnické spisy* (Praha: Vyšehrad, 1951), s. 117–118.

Červenka, Miroslav: Milá sedmi loupežníků – Viktor Dyk, in Miroslav Červenka, Vladimír Macura (eds.): *Slovník básnických knih* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 157–159.

Červenka, Miroslav: Rozhodující léta v díle Antonína Sovy, in *Symboly, písně a mýty* (Praha: Československý spisovatel, 1966), s. 17–19.

Červenka, Miroslav: Slezské písně – Petr Bezruč, in Miroslav Červenka, Vladimír Macura (eds.): *Slovník básnických knih* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 283.

Červenka, Miroslav: Vybouřené smutky – Antonín Sova, in Miroslav Červenka, Vladimír Macura (eds.): *Slovník básnických knih* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 363 – 364.

Červenka, Miroslav: Zlomená duše – Antonín Sova, in Miroslav Červenka, Vladimír Macura (eds.): *Slovník básnických knih* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 379.

Hrabák, Josef: Lidová balada – stále živý pramen naší poezie, in *Úvahy o literatuře* (Praha: Československý spisovatel, 1983), s. 104–106.

Hoffmann, Bohuslav: Vrchlický Jaroslav, in Věra Menclová, Václav Vaněk (eds.) a kol.: *Slovník českých spisovatelů* (Praha: Libri, 2005), s. 739.

Jakobson, Roman: Dvě poznámky k dílu Erbenovu, in *Poetická funkce* (Jinočany: H+H, 1995), s. 502–503.

Jungmann, Josef: *Slovesnost aneb sbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu* (Praha: [B. n.], 1820), s. 153.

Králík, Oldřich: K poetice balady, in *Osvobozená slova* (Praha: Torst, 1995), s. 234–236.

Králík, Oldřich: Čelakovského Toman a lesní panna, in *Platnosti slova* (Olomouc: Periplum, 2001).

Krásnohorská, Eliška: Nové písemnictví. Básně, in *Osvěta*, 1903, s. 266.

Kudrnáč, Jiří: Úvod do české secesní literatury, in Zuzana Pokorná (ed.): *Literární archiv 28*, (Praha: Památník národního písemnictví, 1997), s. 16.

- Macura, Vladimír: Balada, in Daniela Hodrová, Milan Zeman (eds.): *Poetika české meziválečné literatury* (Praha: Československý spisovatel, 1987), s. 13–15.
- Macura, Vladimír: Splav – Fráňa Šrámek, in Miroslav Červenka, Vladimír Macura (eds.): *Slovník básnických knih* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 299–300.
- Novák, Arne: Karel Jaromír Erben a jeho „Kytice“, in *Myšlenky a spisovatelé* (Praha: Otto, 1913), s. 72.
- Novák, Arne: Stručné dějiny literatury české (Olomouc: R. Promberger, 1947), s. 267.
- Pešat, Zdeněk: Balady a romance – Jan Neruda, in Miroslav Červenka, Vladimír Macura (eds.): *Slovník básnických knih* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 18–19.
- Pešat, Zdeněk: Knihy veršů – Jan Neruda, in Miroslav Červenka, Vladimír Macura (eds.): *Slovník básnických knih* (Praha: Československý spisovatel, 1990), s. 100–101.
- Pešat, Zdeněk: Sova Antonín, in Luboš Merhaut (ed.) a kol.: *Lexikon české literatury 4/I* (Praha: Academia, 2009), s. 271.
- Peterka, Josef: Balada, in Dagmar Mocná, Josef Peterka (eds.) a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha: Paseka, 2004), s. 38–39.
- Pynsent, Robert Burton: K morfologii české dekadence, in *Ďáblové, ženy a národ* (Praha: Karolinum 2008), s. 253–259.
- Sova, Antonín: Doslov, in *Knihy baladická* (Praha: Melantrich, 1937), s. 182.
- Šalda, František Xaver: *Antonín Sova*, in *Studie z české literatury* (Praha: Československý spisovatel, 1961), s. 103–110.
- Šalda, F. X.: Literatura, in *Česká revue*, 1902/03, č. 6, s. 442.
- Šalda, František Xaver: [Milý příteli...], in *Knihy baladická* (Praha: Melantrich, 1937), s. 183.
- Šmahelová, Hana: Balada v české literatuře 19. a 20. století, in Jan Kuklík (ed.): *Přednášky z XLIII. běhu Letní školy slovanských studií*, Praha, Filozofická fakulta UK 2000, s. 251–259.

Vaněk, Václav: Dvě krajiny Antonína Sovy, in *Disharmonie* (Praha: Dauphin, 2009), s. 132.

Vojvodík, Josef: V proudu tvořivého vývoje, in Vladimír Papoušek (ed.) a kol: *Dějiny nové moderny* (Praha: Academia, 2010), s. 112–113.

Wittlich, Petr: K pojmu secese, in *Česká secese* (Praha: Odeon, 1982), s. 16.