

- ¹¹ Viz Čapkův doslov k románu *Obyčejný život*, jímž trojici románů spojuje ve volnou trilogii, směřující ve třech stupních k poznání lidského života. K. Čapek, Hordubal, *Povětroň, Obyčejný život*, Spisy Karla Čapka, sv. 8, Praha 1985, s. 397–400.
- ¹² Havlíček byl zásahem nakladatele značně rozhořčen a román sám charakterizoval jako část cyklu z maloměstského prostředí, jehož souhrnný titul zněl *Ulrychovsko*. To svědčí o tom, že základní pro něj byla rovina románu sociálního.
- ¹³ V monografii Jaroslav Havlíček (Praha 1973) cituje J. Rumler Havlíčkovy rukopisné poznámky k *Neviditelnému*, v nichž uvažuje nad Švajcarovou postavou: „Vytvořit člověka jednoznačně zlého, to je příliš snadný úkol. Vlastně by to bylo nelidské. Švajcar musí mít v základě pravdu. Musil být práv vůči svému okolí. A jediná figura, která mu byla roveň, musila být zlomena jeho přičiněním — tak si to žádá spravedlnost. A tatáž spravedlnost si žádá, aby viník neušel trestu... Kdyby měl Švajcar zvítězit, byl by koncem románu ďábelský škleb. Škleb nebyl v programu, poněvadž není lidský. Lidské je utrpení. Petr Švajcar se musel trápit.“
- ¹⁴ Viz anketa *Nejzajímavější knihy roku 1940*, *Lidové noviny* 48, 1940, č. 612, příloha s. 1–14.
- ¹⁵ Charakteristické jsou z tohoto hlediska už názvy recenzí: *Román ztraceného života* (B. Jedlička, *Lidové noviny* 48, 1940, č. 417); *Román červivého člověka* (F. Götz, *Národní listy* 30. 6. 1940, č. 217); *Řezáčův Smerďakov* (Bohumil Mühlstein, *Naše zprávy* 2, 1940, č. 70); *Psychologický román zla* (J. Pilař, *Venkov* 35, 1940, č. 173).
- ¹⁶ F. Götz, *Román červivého člověka*, *Národní listy* 30. 6. 1940. Knižně in: *Literatura mezi dvěma válkami*, Praha 1985, s. 202n.
- ¹⁷ B. Benešová, *Větrná setba*, *Panorama* 13, 1935, č. 1.

Máme-li v této kapitole postihnout specifičnost určitého typu české prózy dvacátých a třicátých let, kterou čtenářsky pocítujeme jako baladickou, nemůžeme než uvažovat o ní v souvislosti s žánrem balady, který se ovšem zrodil, vyvíjel a modifikoval jako žánr básnický. Z takové juxtaopozice vyplývá pak základní druhová odlišnost obou útvarů a z ní plynoucí rozdíly v příznakovosti některých složek jejich struktury i užitých postupů. Právě strukturální odlišnost nedovoluje v rámci literárněvědného pojmosloví kodifikovat termíny jako prozaická balada nebo balada prózou a vytvářet tím povědomí jakéhosi prozaického ekvivalentu jedné z tradičních forem veršové epiky (uvedených termínů se dá užít snad jen v přeneseném, přibližném nebo relativním významu). Stejně tak by bylo mylné považovat prózy, které se svým titulem nebo podtitulem přihlásily k baladické tradici, za jednu z vývojových linií baladického žánru, za jednu z jeho modifikací. Při výkladu žánrových dilatací mezi baladou a prózou, tj. při výkladu stěhování určitých příznakových rysů jednoho žánru a druhu do jiných žánrů a druhů, můžeme vlastně vycházet jen z nesporného faktu působení značně rozvinuté a otevřené baladické tradice na některé z vývojových tendencí prozaické tvorby jako takové. Tento vliv se přitom projevoval rozdílnou měrou i různými způsoby a zasahoval různé složky povídek, novel, vzácněji románů — od dílčího motivu přes emocionální zabarvení atmosféry, typ hrdiny až k výstavbě konfliktu, a tudíž i syžetu — a současně se podřizoval jak směrovým poetikám, tak ideovým záměrům a celkové koncepci díla. Žánr balady se tedy v beletrii může projevit pouze jako dílčí aspekt (baladičnost), vyplývající z příznakovosti některých rysů díla, jako důsledek záměrné stylizace, která se odvolává na žánrové povědomí balady a může být uplatněna i tam, kde dominuje

jiné žánrové určení — sociální próza, psychologická novela, historická povídka, venkovská próza apod. Prokazovat baladičnost prózy pak pro nás znamená vyložit ji z hlediska dílčích baladických aktualizací a posílnout jejich smysl a funkci vzhledem k uměleckému záměru autora.

Původní podobou balady je balada lidová — autentický zdroj baladických látek, jež se staly obsahovou náplní stejně autentické výpravné potřeby lidového člověka. Nás pak starobylost baladické tradice může zajímat vzhledem k univerzálnosti a nadčasovosti jejich témat a existenciálních významů, tedy vzhledem k tomu, co z ní činí tradici široce přenositelnou (prostorem i časem) a co ji sblíží s mytickým obrazem světa, ale i s tím, jak byla kladena otázka lidské existence v době nedávné. Všechny potřeby, jež daly vzniknout baladě (vyprávět, prožít vzrušení a strach, stát se svědkem naplněné spravedlnosti aj.) a byly jejím prostřednictvím uspokojovány na úrovni esteticky působivé fikce, ovlivnily logicky jak její motivické okruhy, tak i syžetovou stavbu. Od pradávna byla baladická událost mezní situací individuálního dramatu spějícího k tragickému završení. Dramatický konflikt byl vyvolán buď činem porušujícím všeobecně závazný řád (zločin, vzpoura, zrada), nebo pouhým řízením osudu, vůči kterému stál jedinec bezbranný a bezmocný. Baladická událost byla zpravidla událostí tragickou (tragika však má i jiné, nebaladické, například heroické rozměry), neboť individuum se v ní ocitlo osamoceno a vydáno napospas silám přesahujícím jeho lidské možnosti a protivícím se jeho nárokům, vůli, touze, přání.¹ Tyto síly byly shledány v lidském nitru (vášně) nebo byly ztotožněny s projevy tzv. vyšší moci — přírodní (živly), božské, mystické, sociální, pozemské, nadpozemské i záhrobní. Primitivní potřeba spravedlnosti (potvrzení existence vyššího řádu, a tudíž i řízenosti pozemské sudby každého jedince) přispěla nepochybně k tomu, že byl v tragických příbězích balady kromě motivu smrti (míry všech věcí) exponován i motiv viny a trestu.

Baladu umělou, která neskončila ve slepé uličce ohlasovosti právě díky nadčasové platnosti baladických obsahů a významů, odlišuje od folklórního žánru, založeného na anonymitě tvůrce a existenci variant, především pečť tvůrčí individuality autora, jeho osobnosti, vklíněné do historicky podmíněného kontextu literárního vývoje a jeho proměnlivých estetických norem. Právě tyto normy způsobily, že v určitém vývojovém období — romantismu — byla balada akceptována umělou

poezií. Romantismus objevil inspirativnost folklórní slovesnosti, neboť vyhovovala požadavku citovosti, fantasknosti, starobylosti apod. Romantický básník, jež prostřednictvím básnického přetváření lidové poezie objektivizoval konfliktní stav svého nitra („krajinu duše“), čerpal především z těch baladických dějů, v nichž byla chmurná náladovost vystupňována přítomností iracionálních prvků, scénických šerosvítů, motivů a míst s ustáleným významem hrůzostrašnosti a tajemnosti (jezero, les, hřbitov, kostlivec, démonické postavy, kohoutí kokrhání aj.). Vedle baladické fantastiky však existuje i jakási baladická realističnost (spíše bezděčná než záměrná), spojená s okruhem příběhů a případů týkajících se tématů zločinu a trestu, dokládajících sociální strukturu, právní smysl a mravní řád venkovských společenství. V tomto prostředí pak balada mohla znamenat i akt soudu či výstrahy.

Námětově je baladická tradice velice široká, a více než obsah v ní tedy rozhoduje jeho uchopení, pro něž přijímáme výraz baladické zření skutečnosti nebo také baladické zření lidského údělu v jeho osudovém zauzlení. Z něho pak do značné míry vyplývá i klasický baladický tvar, tj. taková forma epické výpovědi, která je utvářena za spoluúčasti dramatického a lyrického principu, a která se tudíž mohla stát podloží pro kontaminace jak s čistou lyrikou, tak i s útvary prozaickými, a to zvláště od chvíle, kdy do nich pronikl dramatismus zpřítomňovaných dějů a lyrismus subjektivní perspektivy (postavy i vypravěče); skutečnost se pak mohla jevit jako nedoslovená, nevypočitatelná, tajemná.

V zásadě lze říci, že podobně jako balada může být i povídka nebo novela epikou v lyrické situaci, tedy výpovědí o průběhu a postupu nějakého děje, kterou provází jeho subjektivní reflexe, určitá poloha mysli a citů, sugerovaná také čtenáři.² Tato podobnost se sice může stát jedním z předpokladů žánrového ovlivnění prózy baladou, nikoli však předpokladem jejich žánrové ekvivalence, neboť próza i jako „epika v lyrické situaci“ je s to vyhovět také jiným žánrovým možnostem. Naopak baladické aktualizace zjišťujeme i tam, kde kompozice a styl prózy baladičnosti přímo nepřejí — zmnožením dějových linií, popisností, psychologismem, meditativností, „hlasitostí“ vypravěče. Obdobně je tomu s uplatněním principu dramatického, který je v baladě atributem zcela příznakovým. V próze může dramatičnost baladické žánrové povědomí sice posílit, ale není pro ně nezbytná a sama o sobě je nevy-

volává. Abychom lyrizaci či dramatizaci prózy (v obou případech jde o tendence širší vývojové platnosti) mohli vykládat jako projev aktualizace žánru balady, je nezbytná jejich vázanost k tomu, jak byla v prozaickém díle lidská situace rozvržena a uchopena a nakolik v ní individuum bylo vystaveno tragickému střetnutí s nadosobní a pro ně nezbadatelnou mocí, tedy střetnutí, jež mu dává zakusit osudový výměr existence.

Prózy tvarující svůj děj po vzoru balad či evokující alespoň jejich tajemnou a hrůzostrašnou atmosféru se velice sporadicky objevují již v tvorbě spisovatelů minulého století — Boženy Němcové, Zikmunda Wintra, Václava Beneše Třebízského, Karolíny Světlé, Aloise Jiráska, Karla Klostermanna. Četné baladické aktualizace představují pak povídky a novely autorů z přelomu a počátku století. Baladičnost už v nich není formou folklórního ohlasu či nástrojem k vystižení koloritu historického nebo regionálního, ale tvoří součást osobité autorské či směrové poetiky i osobité myšlenkové koncepce. J. K. Šlejhar aktualizoval baladické náměty v rámci svých mystických vizí bezútěšnosti a pozemského strádání bezbranných lidských bytostí (Kuře melancholik, 1889, a Pohřeb, 1910), spasených ve chvíli umírání dotekem boží milosti. Obdobně jako lze vést spojnicí mezi Šlejharovou mystikou, integrující v bizarní směsici naturalismus a symbolismus, a barokním mysticismem Karla Schulze, jehož povídky ze sbírek Peníz z noclehárny (1940) a Prsten královnin (1941) vyhrocují s expresivní a symbolickou nadsázkou kontrast tělesného a duchovního, lze nalézt souvislost i mezi povídkami Viktora Dyka (Smrt panenky, 1902; povídkový soubor Píseň o vrbě, 1903—1908) a povídkovou i novelistickou tvorbou Jaroslava Havlíčka z třicátých a čtyřicátých let. Oba autoři použili baladických aktualizací k existenciálnímu prohloubení psychologické problematiky, a to především v líčení situací a událostí konfrontujících jedince se smrtí. (U Dyka se tento motiv objevil hned v několika variantách: záhadný a záhadnosti ponechaný zločin, pozdní odhalení tajemství života zemřelého, důsledek iracionální souhry okolností, neuváženého činu, lhostejnosti či nepřekonatelného rozporu ideálu a reality.)

V „horských románech“ Černí myslivci (1908) Růženy Svobodové tvoří baladické aktualizace a asociace ozvláštňující prvek přírodního rámce, analýz ženské duše (povahová neobvyklost některých hrdinek je postižena jejich démonizací), sevřené a gradované stavby klíčových pe-

ripetií, a konečně i autorčiny skeptické filozofie tělesné lásky. Ačkoliv svá dramata vášní a tragických podlehnutí Svobodová situovala do prostředí specifické venkovské lokality (horský kraj kolem Radhoště), nesouvisí u ní baladická stylizace téměř vůbec s folklórní tradicí a s autentickou mentalitou lidového člověka (postavy Černých myslivců se v duchu poetiky symbolismu a dekadence vyznačují naopak výlučností fyzického zjevu a záhadností duše), tak jako se s tím setkáváme později v díle Ivana Olbrachta a Jarmily Glazarové. I baladické prvky zapojuje Svobodová do secesně ornamentální rétoriky, pro niž je nejděčnějším objektem půvab ženské bytosti, obklopený pohádkově idealizovanou a dekorativní přírodní scenérií.

Naprosto kontrastně — s drsnou, až syrovou realističností — zobrazoval venkov Jaroslav Kratochvíl v povídkách Vesnice (1924, psány 1911—1913). Baladická kolize, osudová a tragická, přestává být u Kratochvíla ozvláštňující stylizací neobvyklého děje, jenž má zároveň autorovi posloužit k vyslovení vlastních názorů, postojů a idejí, ale tvoří přirozenou součást realistického zpodobení života venkovské society, nehumánních sociálních vztahů a ustrnulých mravních norem. Na jejich základě je odsouzena k poníženému přežívání bez lásky vesnická krasavice, která podlehla krátkému okamžiku tělesné žádosti (Frantina), a k smrti je ubit primitivní námezdní pracovník, protože se vzepřel sedlákovi (Ožrala Hantoš).

I když předválečné období nabízí poměrně bohatý materiál k sledování baladických aktualizací a jejich osobitého přehodnocování (objevují se také v povídkové tvorbě Fráni Šrámka, u něhož se podobně jako u Dyka baladičnost stala též rysem básnického výrazu), teprve v letech třicátých je lze považovat za nenahodilý úkaz celkového kontextu literárního vývoje. Teprve tehdy totiž próza vyhrocuje sociální otázku a spolu s ní i tragiku individuálního údělu vykořisťovaných a nezaměstnaných. V souvislosti s krizovým stavem světa se ožívuje pocit úzkosti a sílí zájem o existenciální problematiku individuálního života, o jeho osudovost (nesvobodu) a konečnost (smrt).

Zatímco českou poezií dvacátých let byla balada pěstována hojně a v díle Jiřího Wolckra přímo programově, v oblasti prózy se baladické aktualizace vyskytly jen zcela ojediněle. Záměrný pokus o baladu v pró-

ze představuje například povídka Karla Schulze O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě z ortodoxně poetické sbírky „pestrých a fantastických skutečností“ Sever — jih — východ — západ (1923). Chmurou fantaskností, scénérií (skalnatý břeh s mořským příbojem), báchořečnou iracionalitou (zjevení démonické podmořské příšery — utonulého boháče Kedrona), proměnou nevěrné ženy, která zabije svého muže — strážce majáku, v mořskou pannu i paralelou rozbouřeného přírodního živlu a vášní lidského nitra (lásky, mamonářství, nenávisti) poukazuje Schulzova „exotická balada“ k severské slovesné tradici. Přestože byla dedikována Wolkrovi, je zcela prosta osobitého etického a sociálního patosu jeho básnických balad, v prvním a jediném plánu přejímá odvozený dobrodružný syžet.

Baladičnost povídkové tvorby Wolkrovy z let 1920—1922 lze sledovat na námětových, motivických, obrazných i myšlenkových paralelách s dílem básnickým. Současně však dvě jeho prózy svědčí o záměru vytvořit žánrový ekvivalent k veršové baladě — uzavřeným a dramaticky gradovaným syžetem i tragickým patosem sebezničujícího činu lásky, pojatého jako odvážná výzva osudu. Máme na mysli povídky Ilda (1921)³ a Služka (1922),⁴ ve kterých dominuje wolkrovské téma velikého a vykupujícího obětování i odevzdání se, jichž je schopna především žena: „Cílem pro ni je oběť sama, ne to, co se vykupuje; neobětuje se jako muž, aby něčeho dosáhla, ale aby se obětovala.“ Wolkrovo přehodnocení motivu viny ve smyslu „nejvyšší oběti“ pak představuje jeden z vrcholných bodů jeho etického projektu, vyslovaného často prostřednictvím rouhačsky pojatých křesťanských emblémů.

V drsné partyzánské baladě z Černé Hory Ilda, vyprávěné v 1. osobě jako lyrická reminiscence, je baladickou aureolou obklopena vášnivá a nezkrotná žena velitele oddílu komitů, která se zamiluje do zajatce okupační armády. Od počátku je viděna v jakémsi osudovém souručenství se smrtí i jako její rivalka. Objevuje se v kostýmu „bílé paní“, s hypnotizujícím pohledem obchází odsouzence, aby si jednoho z nich vyvolila k lásce. Její objetí má smrtící příchut, sebe i svého milence jím vystavuje smrtelnému nebezpečí. Drama ničivé i spásonosné lásky vrcholí za bouřlivé noci, kdy zajatec, varován Ildou, zachraňuje svůj život a ona přijímá smrt z rukou svého muže, přemoženého ztajovanou záští.

Povídka Služka představuje expresivní epické rozvinutí jednak Wolkrova tématu zaživa pohřbených, jež básník spojoval s těmi, kdo se prodávají, dávají, rozdávají, jednak obrazného symbolu ženy-hrobu. Hrobem se v ní stane náruč služky Marie, která chtěla svým objetím zachránit před smrtí samotou „bludného cizince“, ale on v jejím loži zemře a zabrání tak, aby milovala jiného muže („Ve smrt jsi se u ní, lásko, proměnila a čím jiným než láskou může žít žena.“). Wolkrova abstraktní a expresionistická symbolika, jež v poezii mohla znamenat prohloubení sociálního a etického patosu, se v prozaickém tvaru projevila spíše jako příliš chtěná stylizace založená na křesťanských a baladických motivech.

Za vývojově iniciativní a inspirativní čin lze naopak považovat Vančurova Pekaře Marhoul (1924) — svým způsobem experimentální prozaický pokus o monumentalizaci prostého údělu člověka práce, a to na půdorysu tragického konfliktu jedince se sociální realitou, v níž působí zlovlná a nepoznatelná zákonitost. Ačkoli se sociální baladická próza třicátých let vyvinula dost kontrastně k Vančurovu obžalobnému podobenství, tj. směrem ke konkretizaci postav, prostředí i jejich vzájemné vazby, stal se Pekař Jan Marhoul v jistém ohledu jejím předznamenáním, neboť absence epičnosti byla v příběhu z dělníkovy všednodennosti plně příznána a zjednodušena, monumentalizující dějová linie sama o sobě vyznačila neúprosnou nutnost v naplňování hrdinova beznadějného osudu, nerozlomitelného řetězu křivd a bezpráví. U Vančury není ještě osudovost prožitkem postavy, což se stalo charakteristickým rysem próz třicátých let směřujících k autenticitě, ale jednou z významových dominant univerzálně (v rozměru všelidského utrpení) míněného symbolického děje a jeho průběžné vypravěčské interpretace.

Vzhledem k pojetí postavy Jana Marhoul jako autorského esteticko-mravního projektu, v němž se propojila biblická tradice s anticipací společnosti nezištné lidské družnosti a který byl vlastně důslednou negací sociální a mravní struktury světa založeného na soukromém vlastnictví, je nutno chápat i příznakovou motivickou polaritu viny a trestu. Jde tu zjevně o variantu viny nezaviněné, spočívající v samotné povaze hrdiny, jenž se svou provokativní odlišností ocitl v osudové kolizi s platným řádem sociální reality, s jejími zvyklostmi, konvencemi a nelidskými zákony. Neznalost těchto konvencí a zákonů vydá pošetilého pekaře — blouda — „napospas všem křivdám“ a nakonec fyzickému

utrpení a smrti, jimiž vrcholí i mučednická glorifikace této symbolické postavy.

Próza nazírající lidský úděl v sevření ekonomických a sociálních určení, jejímž ojedinelým případem se stal ve dvacátých letech Pekař Jan Marhoul, se v letech třicátých vyhranila v určitý vývojový typ, který bychom mohli označovat jako baladická próza sociální a časová, neboť reagovala na aktuální krizové jevy hospodářské a politické situace — na nezaměstnanost, hlad, nezralost dělnického hnutí, zanedbávání hygienických podmínek práce, na hrozící válečnou katastrofu. Emocionální účín těchto adresných a apelativních děl (srov. kupříkladu titul novely *Chceme žít* — výkřik, jenž jako by se dral z úst hladovějících) zesilovala mimo jiné i aktualizace baladického žánrového povědomí. Ta se tu stávala samozřejmou součástí výpovědi o tragice všedního lidského života, nahlédnutého z perspektivy subjektivního prožitku bezmocného a deptaného jedince, jemuž se jeho osobní úděl mohl jevit jako důsledek působení nadlidské anonymní moci, neproniknutelných okolností. Ve srovnání s tradiční baladikou, s jejím světem pevných mravních norem, kde je vina dána jejich porušením, se hrdinové sociálních baladických próz provinují většinou jen tím nejpřirozenějším nárokem na práci, obživu a lidskou důstojnost. Proto se také nestávají nositeli vyhroceného konfliktu (drama se skrývá převážně v nich samotných) a jsou unášeni takovým dějovým sledem, v němž se na sebe váží křivdy, bezpráví, neštěstí a který je často uzavřen smrtí. Sociální baladická próza zobrazuje zpravidla všední situace anebo zevšednění velkých událostí (válek), všední jsou i její hrdinové, jedni z mnohých. Anonymitou a všedností se vyznačuje i smrt — hromadná smrt válečných polí a zákopů i při důlních katastrofách, smrt z pracovního vyčerpání a vyhladovění, smrt ve sklepních bytech, glosovaná černou kronikou v novinách. Se zúžením zorného úhlu výpovědi na perspektivu jedince, prostého, jednoduchého i primitivního, a soustředěním syžetu k osobnímu údělu (podmínka baladického zření světa vůbec) souvisí pak relativní izolovanost hrdiny (projevuje se i tím, že kolektiv zpravidla pouze dotváří prostředí nebo zrcadlí obdobný osud), která prohlubuje jeho tragickou bezmoc. K prožitku osamocení se pak pojí i prožitek vlastní nicotnosti (objevují se metaforické příklady, jimiž se postava připodobňuje hmyzu, deptané individuum je konfrontováno s chladnou nesmírností nebes).

Úděl baladického hrdiny sociálních próz je údělem opakujícím se v množství, ale současně údělem zakoušeným izolovaně. Proto v něm lze jen nakrátko zažít účast druhých či kolektivní solidaritu. Je připisán většinou lidem bezmocným, trpným, zaskočeným, jejichž pasivitu vůči událostem kompenzuje většinou lyrická reflexe či živost hovorového podání. Tam, kde se postava vzepne k aktivnějšímu vzdoru (byť šlo o uhájení lidské důstojnosti či marnou vzpouru), překonává baladickou determinaci heroická pointa.

Nezaměstnanost a hlad — krajně nepoetické a drasticky civilní jevy hospodářské krize — určují tragický osud dvojice nezaměstnaných z novely Karla Nového *Chceme žít* (1933). Pokus o společný život složený z „malých doufání“ a „drobných nadějí“ se pro Magdalenu a Josefa záhy stane beznadějnou „kalvárií“ vrcholící „ukřížováním“ („a oni tu stáli ne dva, ale jeden člověk, jedna bytost, uprostřed bouře na němém rozcestí věkem zmučený kříž“). Tragické osamocení dvojice, podmíněné i tím, že oba byli přesazeni z venkova do odcizeného prostředí periferní kolonie velkoměsta („Klec od klece byla oddělena nouzovým plotem, každý si žil na vlastní pěst“), nezruší ani krátký prožitek sounáležitosti v hladovém davu demonstrantů, výstřely záhy rozptýleném na ustrašené, prchající jednotlivce.

Ačkoliv žádná z postav osudovost nevyprovokovala činem, próza je jí poznamenána od počátku. Fatalita pramení především v subjektivních reakcích nábožensky vychované Magdaleny, v níž prožitek úzkosti před budoucností utvrzuje řada znamení (Bůh mračící se ze svatého obrázku, zjevení potulné ženy s dítětem v opuštěné večerní krajině, uvadlý petrklič na rozloučenou, nemocniční sen o svatebním obřadu, prováděný bolestiplným pohledem Panenky Marie, získání práce díky tragické smrti jiného dělníka apod.). Jako osudné uvíznutí v pasti probuzených vášní prožije Magdalena své podlehnutí Josefově touze („Jako by měla smyčku kolem šíje a pohasínalo její vědomí“) a následky nezdařeného pokoutního potratu pak přijímá jako nutný trest. Pocit bezmocnosti vůči nepřátelskému světu a nepřízní osudu se stupňuje strádáním na žebavých toulkách venkovem; četné příklady, jimiž je situace postav hodnocena jako výsledek hry nadosobních fatálních sil, vrcholí pak obrazem kamenů, „kterými kdosi pohnul na kraji strže; svět se naklonil a oni se nyní kutálí, valí, padají kamsi dolů“. Silně subjektivizované vidění skutečnosti, tj. vidění z hlediska postavy, jejích myšlenek, pocitů,

emocionálního hodnocení, není v novele jen zdrojem fatálního dojmu, ale i smyslového lyrismu, dynamicky rytmizujícího děj, v němž nad několikerou peripetii (propuknutí milostné vášně, nezdařený potrat, život v podnájmů u morálně deklasované rodiny, propuštění z práce, pozbytí posledních peněz krádeží, marné cesty za prací a útěk z města k „boží dlaní“ přírody) převažuje jednotvárnost marného zápasu o prostor pro lásku.

Ve stejném roce jako Chceme žít vyšla novela Josefa Kopta Adolf čeká na smrt.⁵ Objevilo se v ní opět osudové zadrhnutí intimního života proletářské dvojice, avšak s tím rozdílem, že Kopta se snažil dát příběhu ze života cementářenských dělníků nadčasovější smysl (odtud též vančurovské metafory a jazykové deformace). Na svých nepatrných lidech, jejichž všednost podtrhuje i fyzický nepůvab, demonstroval totiž obecněji platný osudový paradox — hru pravdy a zdání, viny a trestu, nedorozumění a ospravedlnění. Ještě matněji než u Nového vynívá v Koptově novele, soustředěné rovněž výhradně ke zkušenosti a prožitkům ústřední dvojice, konkrétní tvářnost prostředí — dělnické kolonie, zpřítomněné v textu téměř výhradně kolektivním hlasem dělníků a sousedek, jakýmsi chórem ve smyslu antické tragédie. To ostatně souhlasí s autorovou snahou „dějovou linii i rysy povahokresebné rozpínat do tragických, osudových rozměrů“.⁶ Dominantní motiv novely — motiv smrti — byl „převzat“ z reality daného prostředí, a jak je tomu v sociální baladické próze zvykem, oproštěn od metafyzického významu. Smrt, na kterou čeká cementářský dělník Adolf, je až úděsně obvyklá a všední, je běžným následkem jeho profese. Autor ji však fabulačně značně zkomplikoval (muž nemocný tuberkulózou se vrací z války, kam odešel zemřít, s upevněným zdravím, ale žena, oslabená pokoutním potratem, neudrží v sobě nový plod, a když se zase ona zotaví, je její manžel již definitivně odsouzen k umírání) a učinil z ní nástroj osudového paradoxu.

V souhlase s typem svých hrdinů fabuluje Kopta, obdobně jako Nový, namnoze v duchu sentimentálních kalendářových příběhů (podlehnutí exotickému cizinci, trest za nevěru v podobě ztráty žádoucího dítěte, odčinění viny obětí, současná smrt milenců apod.). Mezi insitními prvky vyniká zvláště pouťový motiv růže, procházející několikerou významovou proměnou: nejprve růže značí cizincovu výzvu k hříšné lásce, později je připodobněna ke krvi vytékající z těla ženy, která ji posléze

začne bezděčně modelovat z papíru a uvědomí si tak možný zdroj obživy.

Koptovu „proletářskou baladu“ poznamenaly patrně také vlivy wolkrovské. Expresivitu textu zesilují metafory typu: tělo ženy — odsunutá sklenice vína, dítě — houba v těle, smrt — ukojený lovec, srdce — zvon, který zní o něco dříve, složené ruce — kříž apod. Adolf sní sen o průvodu mileneckých dvojic, kráčejících smutně za rakvičkami, z nichž vykukují děti, které bije po hlavičkách ďábelský doktor (žlutá růže u jeho úst zčerná). Tyto ohlasy pokleslého baladického žánru i celkové tvarování děje v duchu melodramatu o nedorozumění lásky a předurčené smrti lze chápat jako jednu z cest, jimiž se próza přibližovala světu sociální periferie. Podobně jako Nový preferuje Kopta subjektivní perspektivu neustále emocionálně rozrušené dvojice, a to tak důsledně, že jsou kontury příběhu značně nezřetelné. Navíc je dále rozostřuje i pravidelné střídání nesrozuměných hledisek muže a ženy (čtenář ví o tom druhém více než jeho partner), čímž se autor pokouší sugerovat jednak hloubku sdělovaných prožitků, jednak dojem jakéhosi nezvladatelného labyrintu, z něhož manželé vyvážnou pouze smrtí.

Obě dvojice z novel Chceme žít i Adolf čeká na smrt sice podlely osudovým kolizím, ale mohly se dočasně osvobodit alespoň vnitřně — prožitkem lásky a obětí. Do zcela neprodyšného sevření sociální, ale především mentální determinace sevřela svou hrdinku — ubohou „šedivou myš“ z předměstské mandlovny — Olga Scheinpflugová v Baladě z Karlína (1935). Námět autorka vytěžila ze „soudní síně“ denního tisku a přes ni tak vlastně aktualizovala především kramářský typ baladiky. Rubrika „soudní síň“ je v textu prózy přímo tematizována jako oblíbená četba služek, navštěvujících hlavní a téměř jediné dějiště — malou karlínskou mandlovnu poblíž železničního viaduktu. Také sama hrdinka se ve svém chorobném strachu vnímá jako potenciální oběť škrtiče, což se jí krutou ironií osudu vyplní právě v době, kdy nabyla zaslepené a zpupné sebejistoty a vytrvalým ponižováním si vypěstovala vlastního vraha z muže, kterého si pořídila pro svou bezpečnost.

Ačkoliv se próza Scheinpflugové hlásí k baladické tradici již svým titulem, zůstává v podstatě naturalismu poplatnou psychologickou studií kriminálního případu ze sféry sociální patologie, prostou jakékoliv poetické stylizace. Objekt analýzy — majitelka mandlu Karla Zimová — není totiž tou nejnicotnější, nejizolovanější a nejbezbarvější postavou

z okruhu sociálních baladických próz jen způsobem své existence (tvoří nedílnou součást ubohého krámku a kumbálku v ztemnělém suterénu předměstského činžáku), ale i strašlivou chudobou zážitkovou, omezeností smyslových reakcí, dojmů a lidských vazeb. „Uvěznění“ vnějším prostorem v ní násobí vnitřní uvěznění v ustavičném chorobném a stupňujícím se strachu, jenž se ve chvíli, kdy je nucena přechovávat větší finanční obnos (nečekané dědictví po sestře), stane zvláště nesnesitelným. Když však ustrašená, nicotná bytost nabude pocitu bezpečí díky manželovi a skromnému vlastnictví, změní se její strach v stejně chorobnou lakotu a nevráživost k slabosti druhých. Destrukcí života tu tedy nezpůsobuje prvotně zásah sociálních sil, ale determinovanost pudových sfér lidské psychiky, jak tomu bylo u postav v naturalistické próze. Tím se také Balada z Karlína ocitá mimo okruh děl se zjevným úsilím o zhodnocení údělu pracujícího člověka. Nicméně i Scheinpflugová prokázala, ve své době téměř experimentálně, nakolik může „ironický škleb osudu“ zdramatizovat i ten nejnicotnější, nejbanálnější a nejbezbarvější život.⁷

I když Mrtvá země (1937) T. Svatopluka zobrazuje vesnické prostředí, téměř úplně postrádá souvislost s folklórní tradicí venkovské kultury a chce být především strohým dokumentem hmotné a sociální bíd. Sociálním baladickým prózám se však vzdaluje svým tvarem, neboť je psána jako spádný kaleidoskop úryvkovitých „záběrů“ ze života oderské vesnice v letech válečných a poválečných, kaleidoskop výjevů z ubohých domácností, polí, dvorů, statků, výčepu apod. (Spádnost podmiňuje i velice nápadná členitost textu, jeho maximálně zjednodušená syntax a úsečná dialogičnost.) Baladičnost Svatoplukova románu, v němž chybí pro baladu typická subjektivní perspektiva pohledu, můžeme spatřovat vlastně jen v celkové chmurné optice obrazu, v jeho bezútěšnosti (mrtvou zemí není jen tvrdá, kamenitá, a proto neplodná půda, ale i bídou zpustošená či lakotou zatvrzelá lidská duše) a především v tragickém příběhu děvečky Rózy, v němž autor zopakoval (ovšem až v poslední třetině) drama nerovné lásky: chudá dívka platí svým životem — sebevraždou — za to, že neodmítla lásku syna ze statku, čímž se provinila proti pevně stanovené hierarchii vesnického společenství.

Ze svébytnosti sociálního prostředí — hornického — čerpala nejdůsledněji děj s baladickými motivy Marie Majerová v Havířské baladě

(1938). Kontrastně k panoramatické šíři Sirény zúžila svůj pohled na realitu dělnického světa, a to soustředěním k jednotlivému osudu a uplatněním subjektivní perspektivy. Nejvíce osudové tragiky sice autorka vložila do střední části svého baladického triptychu,⁸ kde od vypravěče-postavy přejímá slovo vypravěč-autor, aby mohl být dělnický hrdina spatřen na pozadí dvou katastrof (války a důlního neštěstí) a jeho soukromý úděl takto přiřazen k údělu hromadnému. Předtucha neštěstí poznamenává však již reminiscence úvodní části otevřené monologickou samomluvou, v níž dominuje rozpomínka na léta manželského a rodinného života v německém Porýní. Mimořádně silná vazba mezi postavou a prostředím se v Havířské baladě projevila i tím, že vědomí viny, právě tak jako tušení „neznámé a nezbadatelné zlomyslnosti“ (obé vyplývá ze zvoleného noetického hlediska, tj. hlediska hrdinova subjektu), je důsledně vázáno k osudovému vztahu horníka a jeho práce; mezi ním a podzemním světem, kde je stále ohrožován smrtí, jako by se vytvářel mimořádně pevný svazek, takřka mystické zasvěcení, jemuž se lze zpronevěřit jen za cenu trestu. V baladických rysech hornické novely se odrazilo také silné vědomí řádu, nezbytného pro práci a život v riskantních podmínkách podzemí, vědomí až rasové příslušnosti k podzemnímu společenství, s nímž souvisí i havířova neschopnost dorozumět se v době války s „povrchovým člověkem“.

Ačkoliv Majerová vystavila svého hrdinu i jeho družku postupně sociální degradaci vrcholící nezaměstnaností, která zasadí Rudolfovi Hudcovi rozhodující ránu, v konfliktu s nadosobní, skromné lidské touze po štěstí nepřátelskou mocí prověřovala především vnitřní sílu prostého člověka, zejména ženy. Její závěrečná promluva, vyplňující třetí část baladického triptychu, neokázale a prostě komentující boj o přežití na samém existenčním dně a v nejhlubším ponížení, znamená vlastně vnitřní osvobození postavy z pout baladického determinismu, jakousi katarzi ve jménu etického ideálu, domyšleného zde autorkou již z hlediska socialistické perspektivy.

K heroickému vyznění dospěl i tragický osud řadového vojáka první světové války Pavla Dřízala z novely Karla Nového Za hlasem domova (1939), jejíž podtitul balada i pozdější nový název Balada o českém vojáku (1945) svědčí o autorově žánrovém záměru. Prostou následnost dějových peripetií, plynoucích zcela přirozeně z faktu být ve válce, ozvláštňuje Nový opět subjektivní perspektivností, kterou dále stupňuje

četnými reminiscencemi. V reminiscenčních pasážích zaznívá v kontrastu k válečným útrapám „hlas domova“, vzpomínky, sny a halucinace se prolamují do přítomného rámce, do reality zákopů a bojišť. Idealice rodného kraje kulminuje před vojákovou popravou, kdy se odsouzenec prostřednictvím představy domova vnitřně odpoutává a osvobozuje. Součástí individualizovaného prožitku Pavla Dřízala, jehož osud je věleněn do kolektivního strádání a ohrožení, se stává rovněž vidina vlastní anonymní smrti, pocit znicotnění (fyzickou bezmoc raněného vyjadřují například expresivní přirovnání k hmyzu) a pasti („ohnivého a smrtonosného kruhu“). Ze zajatosti válkou však Nový svého hrdinu osvobozuje dezercí, účastí v boji za národní svobodu na straně italské armády a konečně hrdinskou smrtí nezlomeného vlastence („Rachot z jícňů pušek smetl do hrud jen vojákovo tělo, ozvěna jeho marného hlasu ještě žila, potloukala se v horách a táhla dál...“). Ve srovnání s „tichým“, nevysloveným patosem staré ženy z Havířské balady je patos vypravěče novely *Za hlasem domova* patosem rétorického gesta a dále jej násobí již zcela nebaladický epilog, začleňující vojákovu smrt do nadčasového koloběhu střídání generací. Proměna etické dominanty baladického dramatu tu bezpochyby souvisela, stejně jako sama válečná reminiscence, s historickou situací — hrozící národní nesvobodou, jež motivovala i povzbudivě rétorický tón.

V novelách sociálních a časových souvisela baladická aktualizace podstatně s tím, že v nich bylo preferováno hledisko postav — hledisko anonymních a bezmocných obětí společenského řádu, jeho ekonomických a politických krizí. Jen z perspektivy „uražených a ponížených“ současného světa, tj. z pohledu zdola, záměrně odlišeného od nadhledu rozsáhlejších románových panorám (A. M. Tilschová: *Haldy*; K. Nový: *Železný kruh*; J. Kratochvíl: *Prameny*; M. Majerová: *Siréna*; M. Pujmanová: *Lidé na křižovatce*), pak by mohl být totiž lidský úděl postihnout v sevření osudovou determinací, tedy analogicky baladickému zření reality, a zároveň prizmatem vnitřního prožitku prostého člověka, konkretizovaného v díle spolu se sociální autenticitou každodenní existence.

Ještě výrazněji než v novelách sociálních a časových souvisely baladické aktualizace se snahou o postžení původních forem bytí lidového hrdiny v románech s etnografickou a folkloristickou inspirací, které v českém meziválečném kontextu reprezentují především Nikola Šuhaj loupežník Ivana Olbrachta (1933) a Advent Jarmily Glazarové (1939).

Obě tato díla vznikla cestou uměleckého osvojení starobyklých venkovských kultur svérázných a opomíjených etnických společenství. Baladičnost, postižitelná jak na stylizaci výrazu, tak na tvarování syžetu, v nich vlastně souzněla se samotnou povahou předmětu zobrazení. Lidový hrdina, blízký postavám z lidových balad i jejich anonymním tvůrcům, byl Olbrachtem i Glazarovou zachycen jednak v rámci tradičního baladického světa, jednak prizmatem soudobého estetického a filozofického názoru. Vzhledem k tomu, že jeho vědomí bylo možno uchopit jen jako součást primitivního vědomí venkovského společenství, muselo toto uchopení zahrnout i mytické představy a motivy zázračného, které u rusínských i beskydských horalů tvořily v době vzniku obou románů přirozenou součást každodennosti.

Aktualizaci baladičnosti i mýtu je nutno nahlédnout ze dvou hledisek: jednak z hlediska autorského záměru, tedy jako nástroj poetické stylizace, jednak jako součást zobrazení autentického citění a zkušenosti lidové postavy, která je ovšem rovněž výsledkem záměrnosti svého „stvořitele“. Prózy usilující o realistické a současně básnické zachycení mytických forem vědomí musely být zákonitě proniknuty paralelami světa lidského a přírodního, duchovních a přírodních jevů. Obrazné personifikace v nich oživují přírodní útvary, které se mění v subjekty přírodního dění a stávají se tak jedním z hlavních aktérů na jevišti, kde se rozhoduje o osudu baladického hrdiny.

Z hlediska poznatků o historickém vývoji lidové balady bychom o Olbrachtově zbojnickém románu Nikola Šuhaj loupežník mohli uvažovat jako o moderní prozaické formě kontaminace realističtějšího baladismu a zázračnější legendárnosti (srov. kupříkladu klíčový motiv nesmrtelnosti), což by pak znamenalo kontaminaci obrazu dočasného a nadčasového aspektu bytí.⁹ V nadčasové heroicko-legendární rovině figuruje hrdina jako inspirátor lidové fantazie (její podnět i objekt), odpradávná rozněcovaná touhou po osvobozujícím činu; dočasnost se pak váže k tragédii individuální vzpoury trestané smrtí. Syžetový základ této tragédie tvoří, zjednodušeně řečeno, „hon na škodnou“ a vyznačuje se pro baladu příznačnou dramatickou zhuštěností a gradací děje, jenž se odvíjí jakoby po vrcholcích dramatických střetnutí (v jejich závěru zpravidla teče krev) a završuje se intrikou bohatého žida a bestiální vraždou, spáchanou zrádnými kamarády. Smrtný hrdina je obtěžkán hned dvojí vinou: provinil se hrubým porušením sociálního pořádku

(dezerce, loupežná přepadení, útěk z vězení, zhárství, zabítí) a tím, že se vyčlenil z kmenového společenství a uskutečňoval svůj sen o svobodném životě individuálně — toto provinění bylo pro něho osudnější.

Při sledování baladickosti¹⁰ Olbrachtova románu je nezbytné mít stále na zřeteli, že tvoří pouze jednu ze vzájemně se pronikajících vrstev polyfonního (mnohohlasého) díla, díla rozličných noetických perspektiv, které se odrážejí i v koncepci ústředního hrdiny. Ve svém sebeprožitku je Šuhaj ovládán romantickou, přitom hluboce pozemskou touhou po volném vydechnutí uprostřed přírody a touhou erotickou. Současně však sám sebe vnímá také ve smyslu přírodního náboženství (jako projev přírodní síly a chráněnce boha země a stád) i ve smyslu legendárním (uvěřit v legendu o sobě, s níž se setká při pozorování hry malých chlapců, a začne ji naplňovat). Jako legendární hrdina pak figuruje především v rámci vědomí lidového kolektivu (více než v postižené Koločavě v odlehlejších oblastech, neboť „legenda roste vzdáleností“), zato jako zločinec a „škodná“ před postavami stojícími mimo mýtus (okresní lékař, četnictvo, vojsko aj.). Někde se různá hlediska ostře konfrontují, jinde je navozen plynulý přechod mezi různými perspektivami, tj. mezi postupujícími se vrstvami. Tak například ve scéně před vučkovskou myslivnou se na sebe vrství baladické osudové drama s legendou. Smrtelný Nikola Šuhaj si tam poprvé uvědomuje, že prchá („... před kým nevěděl, ale poprvé v životě se to mohlo jmenovat útekem. Aní kam jde, nevěděl. Měl jen tupý, těžký dojem, odkud“), a kolem něho se rozprostře baladicky zlověstná atmosféra: „V mracích nad údolím plul měsíc a stromy kolem měly ostré, modré stíny. Také údolí bylo podivně modré a bylo jako umrlé. Jen červené, krhavé oči myslivny tupě civěly do večera, vydávající svědectví o kalné nečistotě vnitřka tam za sebou, o nějaké nemoci, která tam obchází.“ Divokou a bezmocnou střelbu, kterou se zbojník snaží přehlušit nesnesitelné ticho, si však lidé z okolí ztotožní se zuřivostí přírodní síly („Nad Vučkovem zuřila bouře. Mocný Šuhaj se hněval. A ve svém hněvu byl strašný“) a vyprávění se tak téměř nepozorovaně přenáší z roviny individuálního dramatu do roviny monumentalizující legendy.

Dočasná, předurčená a tragická existence Nikoly Šuhaje, čerpajícího životní jistotu z důvěrného kontaktu s přírodou („Co mu mohou udělat, je-li toto vše ohromné a úžasné kolem něho, hory a lesy, oblaka a slunce, vše jedno s ním, a je-li on tělem jejich těla a krví jejich krve“)

a toužícího po objetí milované ženy, je v románu zdrojem velice úsporného a intenzivního lyrismu, který se snoubí s epickým časem (historie a legendy) i dramatismem osudové tragédie. Lyrismus tu má však ještě jiný původ, neboť hrdina není jen „zhmotněním nenávisti a pomsty lidu“, ale též vyjádřením autorova ideálu svobodného a plného bytí, nabyté vnitřní integrity.

Na rozdíl od zbojnického románu z Podkarpatska, v němž byl hrdina individuální spjat s kolektivním (ztělesňoval jeho vůli, fantazii i paměť) a individuální osud s osudem celého etnického společenství, utváří se děj Adventu jako komorní drama, založené na konfliktech ze sféry mezilidských vztahů — na konfliktu nerovného manželství (věkem i sociálním postavením) a na konfliktu erbenovského ražení (matka se chybným životním krokem proviní na dítěti a málem je o ně připravena). Děj, vrcholící potrestáním „sil zla“ (pokrytecký a necitelný gazda uhoří se sprostou děvečkou v seníku), končí katarzí: poté, co se matka podrobila pokání — bolestnému sebezpytování a hledání viníka —, je syn znovunalezen.

Komornosti syžetové stavby Adventu odpovídá i prostorové omezení hlavního dějiště — na horskou samotu — a rámcové situace — na jedinou noc hledání „čete v prostorách statku i ve vlastní duši. Tihnutí k dramatické trojjednotě času, místa a děje v rámcové situaci pak prolamují epičtější retrospektivy, zahrnující kromě výjevů, v nichž drama kulminuje, i obraz komponovaný podle cyklu venkovského života. Minulost je však současně umístěna do prostoru hrdinčiny vzrušené mysli, a zabarvena tudíž jejím subjektivním hlediskem (vypravěč ve 3. osobě se mu podřizuje se zjevnou sympatií k postavě trpící matky), a tak lze Advent považovat za baladickou prózu s nejdůslednějším uplatněním syntézy dramatického, epického a lyrického principu. Také aktualizace tradiční baladiky v něm plní zvlášť významnou roli, a to jak v psychologické kresbě venkovské ženy nábožensky založené a pověřivé, tak ve funkci básnického transponování svérázné etnické lokality (zde máme na mysli především rozvedené personifikace přírodního světa, paralely lidských prožitků a přírodních dějů, uplatnění folklórních a baladických „rekvizit“, zobecňující analogie s náboženským mýtem).

Děj Adventu začíná uprostřed třeskuté jiskřící noci, kdy vesmír nejvíce mrazí, a kdy se hrdinka přesto odhodlá „prorazit tvrdou hlubinu nebe a vynutit si sluchu“. Šerosvitné osvětlení bílého jeviště dvora i při-

lehlých interiérů je navozeno měsíčním svitem, lampou a lucernou, která se při opakovaném hledání syna kývá v selčinych rukou; při setkání s jejím světlem vystupují ze tmy předměty, děsí svou přeludností a některé působí jako vidiny, připomínající bolestné zážitky minulosti (poslední vidina hospodáře a děvečky v seníku, po níž položená selka vrhne lucernou, je však skutečná). Subjektivní hledisko ústřední postavy se stalo určující i pro jistou demonizaci jejích protihráčů — hrubého a pokryteckého gazdy Podešvy (několikrát v něm Františka tuší ďábla), a hlavně děvečky Rozíny („kudrnatý chumáč zvířecího pachu a tepla se vykrotí štěrbínou a z chomáče zavříská zlobný ženský hlas“). Fatalitu vnáší do baladické atmosféry románu hrdiněino trpné přijetí trestu za nemanželské početí („Je však nedostupná, nedostižitelná mužům i ženám v svém osamocení. Je obezděná jako noční poutník v čeladenském údolí, když propadá zlé moci“), dále vjem varovných znamení při první návštěvě Javorové (hospodářovo ďábelské našeptávání, déšť, který vyhrává „strašidelný smuteční pochod“, děsivý přízrak děvečky ženoucí mladou matku až do vsi) a konečně i její pocit pasti, když se manželství proměnilo v „soumračnou bažinu, ve které tone a z níž není vyvážnutí“ — jediné smrti.

S baladicitou Adventu souzní i jeho nasycenost ohlasy křesťanského mýtu, jež v tomto případě přirozeně vplynuly z charakteru regionu, do něhož byl děj situován (viz například působivé umístění rodící se lásky Františky a Jana, hrdinů lidových písní o milování a smrti, do rámce velikonočního rituálu). V symbolické rovině románu zjišťujeme analogii s Madonou a synem zmrtvýchvstalým, s bolestiplným mateřstvím a jeho vykoupením. Zoufalé hledání dítěte připomíná svými zraňujícími zastaveními křížovou cestu a vrcholí vidinou růžově osvětleného Betléma (jde zjevně o fantazijní reakci hrdinky na optický vjem požáru a červánků), jež bude posléze „zhašen“ realitou dvou uhořelých mrtvol. Extází vykoupení a biblickou vizí se završuje rovněž syntetizující motiv adventu (k němu je vlastně připodobněn Františčin spor jedné noci i celý její strastiplný život na Javorové) — doby určené k přípravě na náležité oslavení příchodu Spasitele, doby plné tajemství, kdy je lidská mysl pohnuta k sebezpytování a kajícínosti.

Při shledávání vzájemně souznějících aktualizací balady a křesťanského mýtu však nemůžeme přehlédnout ani hledisko sociální podmíněnosti, patrné stejně jako v sociální baladické próze především z momentu pře-

hodnocení motivu viny, který tu byl aktualizován se značným etickým zaujetím. Hledání viníka za zmarněný život je vlastně hlavním cílem hrdinčina vnitřního sporu (s těmi druhými, s Bohem i se sebou), jež ji přivádí k poznání zla především v lidech samotných. V tradičním významu je vinou nemanželské početí, trestané společenskou degradací (statutem zavítky). Avšak odčiňování této viny — zaopatřením dítěte rodinou a majetkem — uvrhne matku do mnohem zoufalejší situace, málem zničí syna a jejich vzájemnou lásku. V uposlechnutí „hluboko uloženého citu odpovědnosti a poslušnosti“, v podstoupení sňatku bez lásky a v setrvání v pokořujícím manželství hrdinka nakonec instinktivně rozpoznává provinění proti nejpřirozenějším zákonům života.

Lidovému světu se česká literatura ve třicátých a čtyřicátých letech přibližovala také oživením spontánního vypravěčství, které bylo pochopitelně uplatněno i na atraktivních příbězích o zločinu a osudové předurčenosti. Živě reagujícího vypravěče renesančního typu, pro něhož je akt vyprávění zálibou a požitkem, stvořil především Vladislav Vančura. A není divu, že mu vložil do úst i takovou příhodu, která vzrušuje hrou osudových náhod a krvavou pointou. Nalezneme ji v povídkové sbírce Luk královny Dorotky (1932), kde autor „šibalům a krasoduchým dámám“ vylíčil barvitě, rozverné i hrůzné drama, jež se kdysi odehrálo na scéně zájezdní hospody Dobrá míra, jak zní i titul prózy. Škodolibý žert cikána Cypriána, který se svému soupeři v lásce, hřmotnému pečovateli o plemenného vepře, pomstí za projevy hrubé nadřazenosti tím, že mu jeho zvíře tajně zabije a pak předloží ke společné hostině namísto masa od řezníka, vyvrcholí soubojem na život a na smrt, při němž je cikánův protivník proboden rožněm. Tím se vyplní věštba, vyčtená na počátku Cypriánem z ruky sličné šenkýřky: „To, co nás víže, je vražda!“

I když se v Dobré míře objevuje baladický motiv předurčené smrti, k jejímuž naplnění postavy dospějí bezděčně a v krátkém čase, a i když prostor, kde propukají lidské vášně, obklopuje mrazivá noc, rozmarný a jadrný tón vyprávění z ní činí jakousi baladu naruby; odnímá jí totiž ono tajemné, děsivé, záhadné, co se rodí jen ze subjektivního prožitku události, ať už účastníka, nebo „očitého“ svědka. Vančurův sebejistý, smyslný a hlasitý vypravěč parodicky „znehodnotí“ i tak osvědčený hrůzostrašný motiv, jako je krvavá stopa ve sněhu: „Krev zbarvila sněh do červena a byla to celkem truchlivá podívaná. Možná, že by

z toho nějaký útlocitný člověk dával. Prosím vás! Osamělé místo, mete-lice, sekera a cikánovy ruce, na nichž zasychá krev! Hu, kolikrát byly podobné věci vypravovány.“

Tradici lidového vyprávění při přástkách se pokusil oživit F. V. Kříž novelou *Srdnatá Marína* (1934). Avšak zatímco Vančurův vypravěč svůj příběh umně znázorňoval a projasňoval, Křížův ho složitostí vyprávění (střídáním gramatických osob a perspektiv, častým nepřímým podáním děje v rámci oslovování postavy, úplnou absencí uvozovacích vět i znamének u přímých řečí, nenadálými přechody mezi časovými vrstvami apod.) zatemňuje. Stylistická manýra postihuje i záměrnou baladickou stylizací příběhu, o níž se F. X. Šalda vyjádřil takto: „Marína je loutka jeho experimentující obraznosti, víc, řekl bych, oběť baladického žánru — baladicky musí jednat, baladicky se musí bát, baladicky musí být varována, baladicky musí vraždit, baladicky se musí zachránit, baladicky musí udivit děti a stát se jejich vyvolenou hrdinkou nebo světlicí.“¹¹

Na rozdíl od vypravěče Vančurova, který baladické vyznění příhody potlačuje, Křížův vypravěč se je snaží sugerovat. Pohybuje se stále v těsné blízkosti hrdinky a události vidí z jejího hlediska, tj. z hlediska neurčitého podezření, neklidu, úzkosti, šoku, odhodlání. Vypravěč, provázející „srdnatou Marínu“ jejím příběhem, však také dává najevo, že ví víc než ona, a může ji proto varovat i naznačovat, jak se nepozorovatelně „nitky sítě, do níž tě osud uvrhne“ počínají splétat, jak se rozprádá „chmurná, tajuplná hra“. Celá řada vesměs pokleslých baladických prvků (sen-předzvěst, kulisa temného lesa s hradní zříceninou, krvavý noční výjev s useknutou hlavou, maskovaný zločinec-mstítel, smrt tajemného zachránce-dlouho nezvěstného příbuzného apod.) tvoří v Křížově podání odvozenou a uměle ornamentální výstroj příkladné historie, sloužící víceméně k vypravěčské exhibici.

Baladický příběh ryze jarmarečního typu využil vypravěčsky Jan Drda v titulní povídce „dekameronského“ sborníku několika autorů *Milostný kruh* (1941).¹² Jeho vypravěč (bývalý vorař, nyní vrátný) je jednou z figur rámcové situace celého souboru — nouzové plavby na voru, kterou si pasažéři zpestřují zajímavými historkami na téma lásky. Drdova vorařská povídka se víže k názvu jezu U tří utopených, kde působí podle pověry zlé mocnosti. Nízký sloh, imitující lidový žargon, tu odpovídá umělé primitivnosti děje (Krásná Terežka, obecní si-

rotek, způsobí smrt tří mládenců ve vodním víru, aby se tak pomstila za matku, kdysi svedenou a opuštěnou švarným dragounem; v umírajícím voraři pozná svého otce, tedy jediného viníka, a nezbyvá jí než si zoufat nad zbytečnou smrtí svých nápadníků a odebrat se za nimi). Vědomě pokleslá baladičnost Drdovy zábavné povídky není dána jen typem syžetu (zrazená láska, msta, tragický omyl), ale především svérázností podání, proniknutého mentalitou lidového člověka.

Do okruhu próz s oživeným vypravěčským stylem by bylo možno velmi volně zahrnout i *Povídky z druhé kapsy* (vydané spolu s *Povídkami z první kapsy*, 1929) Karla Čapka, komponované jako rámcová beseda vypravěčů, střídajících se ve vyprávění o různých přestupech proti zákonu. Jedna z povídek — *Balada o Jurajovi Čupovi* — obsahuje událost s baladickým konfliktem, postavami a scénérií. Vyprávění se tu však neunáší samo sebou, ale vypravěč a zároveň postava (aktivní svědek) usiluje o postižení hlubšího etického smyslu podivného zážitku. A tak se touto Čapkovou povídkou přenášíme ke sledování baladických aktualizací v okruhu filozofičtějších prozaických výpovědí, směřujících k nadčasovosti dějů a významů.

Čapkova „balada“ se sice odehrává v baladicko-mytickém světě na Podkarpatsku, ten je však předveden jako součást zkušenosti příslušníka vyspělé civilizace (racionální a utilitaristické), jako svědectví a především argument: zákonnost institucí („světský řád“) je relativizována zákonností starobylé kultury („zákonem božím“). Šerosvitná scénérie místa, kde se odehrálo krvavé rodinné drama — světnice se svícny, bílá mrtvola s proříznutým hrdlem, rituál usvědčování viníka („divé obrazy slavnostně zjednodušené“) — to vše má svůj význam především v rámci intelektuální úvahy na téma spravedlnosti.

Ve způsobu, jakým Čapek baladických prvků užil, rozpoznáváme též jeho typické přehodnocování, někdy až obracení naruby žánrových možností a zvyklostí, jež se v zásadě řídilo přesvědčením, že každý člověk představuje množinu předpokladů a žádný jev není možno jednoznačně posoudit, zařadit, zhodnotit. „Nepatrný Rusňáček“ Juraj Čup zabil svou sestru, protože „Bůh kázal“, a s pomocí téhož Boha se šel udat, ačkoliv dlouhé putování ve vánici a čekání v mraze, až český strážmistr vystřízliví z bujaré a bolestínské opilosti, bylo nad lidské síly. A tak autor prostřednictvím svého vypravěče apeluje na čtenáře, aby byl ochoten spatřit zázračné, připisované tradičně jevům nadpřiro-

zeným, i ve slabém božím člověku: „Poslouchejte, kdybyste viděli, že kámen padá nahoru místo dolů, řekli byste tomu zázrak; ale nikdo nepojmenuje zázrakem to putování Juraje Čupa, který se šel udat; a přece to byl větší úkaz a strašnější síla nežli kámen, který padá nahoru.“

V baladické próze nadčasově přijímá příběh funkci jakési epické „zá-
minky“ pro filozofické zvažování smyslu i paradoxnosti lidského života a konání. Obecně abstraktní se tu tedy činí zjevným prostřednictvím konkretizovaného obrazu jedinečného osudu. Zatímco baladické aktualizace v sociální či venkovské próze s převažující intencí realistickou mohly být motivovány i snahou autentizační, v tomto typu převažuje důraz na existenciální aspekt balady. Zatímco prózy reagující na aktuální sociální reality a románové obrazy starobylých venkovských kultur usilovaly proniknout do duše lidové postavy, podat její sociálně či etnický podmíněnou charakteristiku, v baladických podobenstvích byla postava (i lidová) pojata jako obecněji platný lidský typ a také jako záhada, jednoznačně nevyložitelný problém, komplex rozmanitých rysů a reakcí.

Ve funkci dějové záminky využil triviální žánr pytlácké povídky Josef Čapek ve Stínu kapradiny (1930). Velice originálně jej skloubil s přírodním a filozofickým esejem, jenž se v knize utváří jako průběžná meditace reagující na rozmanité momenty dobrodružného děje. Tak například ve chvíli, kdy jeden z dvojice prchajících pytláků, kteří zabili hajného, Václav Kala, podlehně bezesnému spánku, zamyslí se vypravěč, jejich stálý průvodce, obracející se jak ke čtenáři, tak i k postavám, nad rozdílností mezi spánkem, jenž nás uvádí v sen, a smrtí — „velkým konečným bděním“. Dobrodružná fabule Stínu kapradiny upomíná na triviální kalendářovou literaturu sledem akcí (zastřelení hajného, vyloupení statku, přepadení švadlenky — „květu nikdy neutřzeného“, zabití četníka v opilosti), ukončených závěrečnou přestřelkou a smrtí pytláků. Dále se k ní hlásí insitními motivy (Rudův sen o krásné Valerii, představa figurálního orloje, jenž dosvědčuje, „že hodina je v chodu, že počíná odbíjet, že se dovršuje, co bylo stanoveno“) a konečně i motivy pověrečně hrůzostrašnými (pronásledování mrtvým hajným, který přichází „vzít si svou mstu“, zjevení velebného a šíleného starce-proroka a bílého jelena-„vládce těchto lesů“ apod.). Tak jako v některých sociálních a venkovských prózách dotváří insitní vrstva Stínu kapradiny

sociální charakteristiku postav vesnických chasníků. Povahopis tu má však význam pouze sekundární, neboť aktualizace pytlácké historky slouží jednak k rozvinutí oné již zmíněné meditace na téma marného útěku před spravedlností lidského světa, byl-li násilným činem porušen jeho řád, stavící člověka před nutnost přijmout mravní odpovědnost za své skutky.

Podobenství, jež tvoří jakoby hlubší významový plán dobrodružného syžetu, je založeno na motivech putování, skrývání, útěku, bloudění a pasti. Hlavní dějiště — les — v něm nabývá role dalšího protagonisty, vystupuje jako trestající moc; nejprve nalhává, že je nekonečným útočištěm, posléze se mění v labyrint a nakonec běžence vydává volnému prostoru, a tím i katům. Symbolická cesta poskytuje zprvu pytlákům a vrahům, zcela prostým pocitu viny, protože za ně vraždila pytlácká vášeň, „neomezené spoléhání“, je „rychlou cestou, která se podobá energii, činu a úspěchu a také nadějnému útěku, kdy dostávající se vpřed se vzdalujeme“. Když si prchající uvědomí pronásledování a odcházejí se ukrýt „věcem a času směrem temnějším“, do lesa chladem a vlhkostí lidskému tvoru nepříznivého, je jejich putování připodobněno k útěku lesní zvěře, k útěku všeho, „co se ve světě hýbe, honí a je honěno“. A ačkoliv pak následuje les příznivější (na vápenci), je to zároveň les zalidněnější, a poskytující tudíž méně prostoru pro úkryt. Konečně, v závěrečné fázi, se cesta lesem, jímž se provinilci pokoušejí utéci před konečností, ale vlastně se jí stále více přibližují, začne podobat bezcílnému bloudění, provázenému přízraky strachu a tušením, že směr udává „kdosi, kdo je tu přítomen, či skoro ještě přítomen“. Na samém konci se pak dostavuje únava a otvírá se pohled do svůdné krajiny smrti — „širé lesklé hladiny na obzoru s mlžným nástinem modravých hor“.

Součástí Čapkova podobenství o životě jako marném útěku před osudem, jenž se naplňuje i ve chvílích svobodného vydechnutí, je stálá a významuplná konfrontace lidského světa s přírodním, žijícím podle vlastní zákonitosti. Než se cesta pytláků a vrahů završí smrtí, zazní také řada úvah i pochybností: o tom, co znamená náleženost svému vlastnictví, o čase, který „spěje, přichází a odbíjí“, o věčnosti, o ceně lidského života, je-li v něm všechno zařizováno jen na tu smrt, o kráse přírody jako neúčelném zdání, o hoří zjevujícím absurditu života . . . Některé z meditací byly připsány též postavám a pak zpravidla formulovány

„jednoduše, naivně, s drastickou názorností naivního umění a většinou i provokující přirozeností“.¹³ Bezradnějšího, dobráctějšího a snivějšího Václava Kalu pod hvězdnou oblohou mimo jiné napadá, jaké by to bylo, kdyby se náš svět opakoval na jiných světech, s námi i s našimi vinami, a my pak nebyli ničím víc než „jednou z tisíců loutek, zakletých do nesmyslného mnohonásobná hvězd“.

Jedno z univerzálních baladických témat — téma tragické bezmocnosti jedince vůči neblahým zvrátům života a současně téma neproniknutelnosti okolností, vztahů a záměrů (těch druhých a často nejbližších) — ztvárnil Karel Čapek v trojdílném románu *Hordubal* (1933), avšak současně v něm otázku života a smrti značně nebaladicky a po svém zproblematizoval. V základu příběhu podkarpatoruského sedláka Hordubala zjišťujeme sice rodinné drama manželského trojúhelníku (manžel, vracející se po letech z ciziny, poznává, že se s ním již přestalo počítat, a je jako přebytečný odstraněn), avšak toto drama není vypravěčsky objektivizováno a vynořuje se jen z náznaků a narážek. V první části je totiž nahlíženo pouze subjektem jednoho z aktérů (nežádoucího a obětovaného manžela), přičemž motivace zbývajících osob zůstávají zamlženy. Ve druhé a třetí části, kde se prudce mění hledisko i výraz, se do dramatu nevěry a zločinu snaží bezvysledně proniknout policejní vyšetřovatelé a soud a ono se v jejich rukou mění v běžný kriminální případ. Důkaz, že tomu tak není, kupodivu nenásleduje, ale předchází — představovala ho první část románu, kde je osudová tragédie sedláka Hordubala nahlédnuta zrakem jeho duše a mimo jiné v poeticko-baladické poloze. Pravda lidského nitra, těžká a složitá, tak byla autorem nadřazena vnějšímu a apriornímu poznání události. Příklad se jí, bude pak zřejmé, že osudovou kolizí tu nebyla míněna násilná smrt (její význam je zpochybněn i tím, že byl „zavražděn“ muž, jenž právě skončil na zápal plic), ale nemožnost splnit svůj cíl, svou touhu a poslání. Pravé drama Čapkovy baladické prózy není tradiční „zločin v chalupě“, ale drama ryze vnitřní, drama nedokonaného návratu („pomalu, pomalu budu se vracet, každý den o kousek, a vidíš, najednou budu doma“), osamocení, přebytečnosti ve vlastním domě, únavy a bezmocnosti stáří.¹⁴

Vrátit se znamená pro Hordubala splynout opět s původním řádem svého života, který před lety opustil a který souvisí s krajinou, prací, rodinou i zvířaty. Avšak domov, k němuž se on — člověk krav — vrací,

byl narušen vpádem čeledína Many (zjevného milence Hordubalovy ženy Polany) — člověka koní, a stal se tak osudnou pastí, v níž se horal bezmocně zmitá, bezmocně se bouří a stejně bezmocně prohrává. Hordubalův řád je starobylým řádem zděděným po předcích a v takové jednoznačnosti a přehlednosti se mohl vskutku vyskytnout jen v regionu, v němž přetrvávají prastaré životní formy. Na rozdíl od Olbrachta však Čapek nechtěl ani dokumentovat etnický charakter Podkarpatska, ani básnický stylizovat mytické představy jeho obyvatel. Cítil totiž k obecnější platnosti románu, jenž se měl ve své hlubší významové vrstvě stát meditací o řádu lidského života vůbec, a to jako o něčem, co lidskému životu dává smysl a bez čeho se stává nejistým a chaotickým zmitáním.

Ze všech baladických próz třicátých let byla v Hordubalovi nastolena nejdůsledněji subjektivní perspektiva pohledu (vnitřním monologem s nevyslovenými rozmluvami), která však neměla psychologicky prohloubit obraz lidového hrdiny, ale bolestně zraněného člověka vůbec a za kterou se vlastně skryl autorský subjekt. A tak v reflexivní vrstvě prózy, zcela převažující nad zobrazovací, připsané postavě podkarpatského horala, čteme mimo jiné i metafyzickou otázku bytí a nebytí, existenciální reflexi o přebytečnosti a náhlém zaskočení stáří: „Žiješ, nic nevíš, jsi stejný dnes jako včera, a najednou jsi starý. Jak by tě zaklel.“

Stálou oscilací mezi „reálnou“ dimenzí Hordubalova příběhu a jeho symbolicko-filozofickým významem dotváří rovněž symboličnost některých reálií (k symbolickému motivu krav a koní se váže symbolicky pojatý protiklad kraje hornatého a rovinného) a symboličnost některých situací. Jsou to především Hordubalovy výstupy na poloniny za pastýřem Míšou, odkud se člověk jeví nepatrný („jenom takový mravenček podrážděný, co neví kudy kam“) a kde ho mohou napadnout i věčné otázky určené vševědoucímu duchu („A co, když na konci je . . . jenom konec?“). S dominantním tématem znemožněného návratu k vnitřnímu řádu svého života pak vedle motivu pádu („Tak hluboko, Kriste Ježíši, tak hluboko padat!“) souvisí nejtěšněji motiv smrti, neboť teprve ona řeší horalovo tragické dilema a znamená jeho skutečný návrat. A tak zvonění vracejícího se stáda (zvukový leitmotiv první baladické části románu) znamená pro umírajícího současně umíráček i uvítání: „Zvonění se blíží, valí se jako řeka: jako by se všechno rozezvo-

nilo kravskými zvonci a cinkáním telátek. Juraj má chuť kleknout, ještě nikdy neslyšel tak slavné a veliké zvonění.“

Se zvláštním a dosti ojedinelým typem aktualizace baladického žánrového povědomí se setkáváme v díle Jaroslava Havlíčka, kde se několikrát stala součástí povahopisné analýzy postavy a její životní situace. Analytik lidské duše Havlíček sestoupil častokrát i do iracionálních sfér lidské psychiky, k snům a halucinacím, a neváhal přitom využít také nadpřirozených motivů a jejich poeticko-symbolických kvalit k hlubší interpretaci mezního zážitku, jakým je například setkání člověka se smrtí — dítěte, drahé bytosti, svou vlastní. Zobrazení niterného prožitku postavy prostřednictvím fantaskního, snově-halucinačního děje (jde o sen či představu, symbolické předznamenání) se objevuje například v povídce *Zavražděný sen* (1933), zvláště pak v povídkách tzv. kalvachovského cyklu — *Svatá noc* (psána 1927), *Amorek smrti* (psán 1936), *Poutník v mlze* (psán 1943) — a v rozsáhlejší novele *Synáček* (1941, první verze 1932).¹⁵ Zatímco v rané, expresionismu poplatné *Svaté noci* zrcadlil snový děj naplněný morbiditou hřbitova a biblickými motivy výhradně úzkostný stav duše vyčerpaného otce, kterému umírá dítě, v *Amorku smrti* se objevuje již typicky havlíčkovské postupování iracionálna s všední realitou. Iracionální a fantaskní je odhaleno jako zvláštní aspekt skutečnosti, objasnitelný výhradně z psychologického hlediska. Z baladicko-démonického motivu smrtky, jež si přichází pro dítě, učinil totiž Havlíček prostředek poetické stylizace klinického případu („amorkem smrti“ — nositelem nákazy záškrtu — je malé děvčátko) a důsledně jej svázal s mentalitou dítěte, jeho bezprostředním vztahem k magii a vírou v nadpřirozené: „Auto se muselo na chvíli zastavit v zatáčce, aby počkalo na opozdivší se funusníky. A v tom okamžiku — och, Pavlínka s kulatýma nožkama ji uviděla docela dobře — malinká, půvabná, průhledná smrtka s věnečkem kolem bílého čela, se sunula z pohřebního vozu a zmizela v žitě podle cesty. Klasy nad ní šelestily, jako by přes ně přeběhl vítr. Pavlínka o tom nikomu neřekla.“

Rozsáhlou snově halucinační sekvenci obsahuje povídka *Poutník v mlze*, v níž nechal Havlíček hrdinu kalvachovského cyklu, průměrného pražského úředníka (kus sebe samého), zemřít.¹⁶ Smrt nastane za zcela reálných okolností — následkem skoku z rozjíždějícího se vlaku — v okamžiku, kdy muž, bilancující právě svůj dosavadní život, zjistí, že přešel. Introspektivní úvahy však smrtelným pádem nekončí a od-

víjejí se dál v podobě fantastického děje, motivovaného v závěru jako součást agónie. Jedná se opět o zrcadlení duševního stavu a o poetické ozvláštňení mezního zážitku, ale nově též o symbolické vyjádření pocitu osvobození z pout neúprosného chodu času. Snový děj, rozvádějící baladický motiv „poutníka v mlze“, je totiž možno chápat jako jakousi epizovanou metaforu filozofické kategorie času: „Co je to vlastně čas. Teď to Kalvach ví, není to představa, není to dojem, je to látka hustší než vzduch, která člověku brání, aby prožil svůj život v jediném okamžiku...“ Ve chvíli, kdy se čas rozptýlí do mlžných krůpějí, zbaví se poutník všeho obtížného, aby mohl zakusit dosud neprožité, ale v setkání se ztracenou ženou a láskou mu zabráni „ten druhý“ — jeho démonický dvojník, od něhož se právě oddělil. Baladické roucho, do kterého Havlíček přioděl sen svého hrdiny, ostatně jako vícekrát ve svém díle (připomeňme například sen Štěpy Kiliánové z románu *Petrolejové lampy*, v němž se svatební hostina mění v rej havranů), fungovalo tedy jako zástupný děj pro vyslovení tragického tématu marnosti.

Ani novela *Synáček*, v níž Havlíček v rámci psychologické kresby postavy rozvinul téma posmrtné existence, není baladická svým konfliktem, a tudíž ani stavbou děje, stylizovaného jako lineárně komponovaný životopis robustního jilemnického flamendra a později energického podnikatele, kterého v pozdním období života bolestně zasáhne smrt mladé ženy. Nepřekonatelný žal vyvolá v hrdinovi psychickou poruchu, projevující se halucinacemi, v nichž mrtvá ožívá a zasahuje do jeho života. Postupný „návrat“ zemřelé, který v poetické nadsázce vyjadřuje pokračující duševní krizi postavy, vrcholí pak ve chvíli, kdy postižený muž vystupňuje na pokyn mrtvé rychlost svého automobilu a havaruje („paže neforemné mrtvolky jako by někoho objímaly“). V závěrečných partiích novely přijímá tedy baladicko-metafyzický motiv platnost symbolu, vypovídajícího o síle lásky — obcování s mrtvou i smrt pozůstalého jsou vlastně jejím tragickým vyvrcholením.

Aktualizace baladického žánrového povědomí, které souvisely s vyhrocením osudového rozměru individuálního bytí, pronikly ve třicátých letech a na počátku let čtyřicátých také do historické povídky, v níž se autoři přes příběh čerpaný z historie vyslovovali k politickým a existenciálním problémům současnosti. Vedle Karla Schulze (mystická

balada Kohoutí zpěv z Prstenu královnina, 1941) a Rajmunda Habřiny (novely Věvec z klokočí, v podtitulu označené jako Kniha historických balad, 1941) využil k vyjádření časového tématu nadčasovou formu balady zejména Miloš Václav Kratochvíl v Povídkách lásky a smrti (1943, některé vznikly již ve třicátých letech) — „legendách, baladách a romancích“, v úvodním veršovaném motu označených jako „hříčky mimo čas“. Jejich mimočasovost autor zesílil nejen historickým převlekem, ale také rétoricko-filozofickým a současně sugestivně obrazným slohem, a konečně variacemi na téma marnosti a nenaplnění — bludné pouti. Baladičnost tedy aktualizoval na úrovni filozofující meditace, reagující hlavně na novou vlnu zvůle a násilí, na válečné události, v nichž byly lidské životy jako již mnohokrát v dějinách vydány napospas „nesmyslné sudbě náhody“, znovu se obnažila absurdnost lidského snažení i věčný rozpor sociální reality, ovládané silami zla, a lidského ducha, trpícího marností touhy po pravdě a dobru. K baladické tradici se však Povídky lásky a smrti nehlásí jen svým titulem a podtitulem, ale hlavně tím, že dějiny v nich nejsou zachyceny jako dějiny válek, věr, idejí a velkých činů, ale jako dějiny obyčejných životů, jako opakování „věčně lidského“. Historický háv tohoto věčně lidského stylizoval Kratochvíl tak, aby výraz i rytmus vyprávění odpovídaly ovzduší a koloritu doby, do níž byl děj situován, tj. slohům rozličných epoch od doby Kristovy až po současnost. Ty prózy, které byly označeny jako balada, tak současně evokují i jiné žánrové formy — apokryf, legendu, kroniku, formu epistolární aj. —, naopak baladické jsou i nebalady (Romance o unesené princezně).

Stylově pozoruhodný soubor Povídek lásky a smrti zahajuje Biblický apokryf — balada biblická, v němž je vysloveno téma bludné pouti („pouti bez cíle“, „pouti z temnot do temnot“) v rámci tématu ahasverovského. V monologu pronášeném Ahasverem k zarytému mlčícímu Jidášovi Iškariotskému v krčmě pod Golgotou je pravda toho, kdo stojí „sám se směšností svých věčných otázek, sám stín prášku pod nekonečnou klenbou lhostejného, věčného a nezbadatelného“, postavena proti „konečné, všezahrnující a jediné“ pravdě Kristových kázání, z níž vyjmutí jediné „vteřiny jistoty“ může učinit hromadu sutin. Ve dvou chmurných až drastických příbězích, v Baladě o malém křižáčkovi (baladě gotické) a Baladě dětské (baladě z třicetileté války) vystupňoval Kratochvíl tragično tím, že téma marnosti spojil s osudem bezbran-

ného dítěte-sirotka, oběti zla skrytého v člověku (dětské otrokářství), válečných hrůz a fatálního řetězu nahodilých souvislostí. Zatímco středověk poskytl autorovi látku poddávající se snadno baladické aktualizaci, sentimentálně elegický tón biedermeieru, v jehož duchu napsal povídku Prach a popel, se jí vzepřel. Civilní Baladu o ztraceném člověku pak pojal v souladu s tématem — tajemství anonymní smrti dělníka odkrývané v okruhu nejvšednějšího života — čapkovsky. Fatální interpretace dějin, která prostupuje celý soubor, vyznívá nejplněji v závěrečné Baladě o domu a chodci. Děj této „balady z všedního dneška“ je totiž komponován tak, aby se katastrofická událost (výbuch domu) stala nutným vyústěním čiré nahodilosti. Její nadvláda nad osudem člověka se přitom demonstruje nejen modelovým syžetem, ale i simultánní kompozicí: pravidelným střídáním záběrů „bludného chodce“, potulujícího se bez cíle, přesto se však neodvratně blížícího k všednímu domu, se záběry obyvatel tohoto domu („A přesto se staly jeden druhému osudem, dokonce tak neodvolatelným, jak neodvolatelná je jenom náhoda a smrt.“). Simultánnost, zachycení vzájemně neodvislých dějů na různých místech v téměř čase, stupňuje časová kondenzace na krátkou dobu těsně před půlnocí. Když se půlnoc naplní, dospěje muž „vydaný zkáze porážky“ k domu, odhodí nedopalek poslední cigarety v blízkosti špatně zazátkovaného barelu s benzínem a „dům, člověka i temnoty“ pohltní světlo.

Tak jako baladická podobenství Josefa a Karla Čapka je i baladičnost Kratochvílových povídek spojena s meditací. Balada z všedního dneška se hlásí k některým novodobým filozofickým směrům, zvláště k teorii energetismu (jejím mluvčím tu je vědec, který těsně před výbuchem dokončil s přítelem Velkou práci), pojímající lidskou substanci jako neustále se tvořící, vydávanou a zmnožovanou energii. A tak tímto „energetickým“ vpojením každého sebemenšího projevu člověka do „nekončícího se množujícího života“ přesahuje Kratochvíl (ovšem pouze v reflexivní rovině) historicky nahlédnutou fatalitu existence, „vratkou marnost všeho“.

Historická povídka, zamýšlená jako jinotaj zcela současné úzkosti a skepse, pramenící ze zkázonosné situace, do níž lidstvo samo sebe uvrhlo, představuje prakticky závěrečnou fázi vývoje aktualizací žánrového povědomí balady v české meziválečné próze. Téma přimknutosti člověka k jeho osudu přejímá a tragický aspekt jeho individuální

existence dále prohlubuje veršová epika čtyřicátých let, především Holanová Tereza Planetová a Cesta mraku, Kainarovy Nové mýty a Osudy.

Příklady rozmanitých ohlasů baladické tradice v próze by bylo ovšem možné dále rozhojňovat. Život jako „věčný kříž“, jako souhrn bolesti a naděje, vin a trestů, zobrazil (spíše však popsal než lyricky či dramaticky evokoval) K. Nový v prvním díle trilogie Železný kruh — v románu Šamota Křešín (1927), v němž pro českou literaturu objevil drsný svět venkovského proletariátu. Atribut baladičnosti byl připisován také Vančurově Markétě Lazarové (1931), i když je v ní aktualizován spíše epos, loupežnickí hrdinové se dopouštějí násilí bez vědomí hříchu a zaujatě komentující vypravěč vystupuje jako rouhačský bezvěrec („Nebe je prázdné! Prázdné a prázdné!“). Baladický je tu vlastně jen subjekt Markéty, zrazující pro lásku Boha a prožívající dilema transcendentální víry a tělesné touhy, hříchu a pokání, pádu a vykoupení. Dílčí, leč silný baladický akcent v sobě nese Olbrachtova novela O smutných očích Hany Karadžičové z Goleta v údolí (1937). Její hrdinka se sice osvobozuje díky lásce k svobodomyšlnému a sebejistému áriji z pout nehybné a k zániku odsouzené židovské ortodoxie, ale za cenu, že jí obec i rodina zaživa pohřbí a že v jejích očích navždy utkví „smutek, daleká zasněnost a krupěj tvrdosti“. V roce 1930 se František Langer ve výpravném eseji Mrtví chodí mezi námi dotkl iracionálního psychologického jevu — bezděčného chování pozůstalých, kteří jako by nepřijali definitivnost nepřítomnosti jejich blízkých zesnulých — a objasnil ho zcela nemetafyzicky jako přetrvávání lásky a náklonnosti v živých. Téma mučivého, děsivého a ochromujícího zasahování minulosti, spjaté s mrtvou ženou, do přítomného vdovcova života zfabulovali v žánru psychologického románu v roce 1941 Benjamin Klička (Nebožka bdí) a Čestmír Jeřábek (Neumřela, ale spí). K ryze mystickým podobenstvím se ve třicátých letech uchýlil Karel Schulz; v jeho povídkách (Peníz z noclehárny, 1940) byl smyslový svět důsledně předpodstatněn ve smyslu symbolického zrcadlení rozervané duše neurčitých, abstraktních postav. Děje, probíhající v tomto předpodstatněném světě, byly pak pojaty jako důsledek působení vyššího řádu, jenž se zjevuje trpícím bytostem ve věcech zcela nepatrných i opovržených: ve starém deštníku chráněném ubohou žebračkou s nasazením života (Balada o deštníku), v šalebném svitu mince, kterou vidí na po-

dlaze špinavé noclehárny hladem vyčerpaný žebrák (Peníz z noclehárny), v absolutní kráse nepatrného sklonu hlavy staleté mrtvé a k sebevraždě dospěší živé (Per amica silentia lunae). Baladické aktualizace se pochopitelně objevovaly i na nižších úrovních beletristické produkce, na úrovni populární četby (Divočina Jana Morávka, 1933) i na úrovni venkovské prózy regionálního významu (Lašská balada Milady Matulové, 1941).

Ani tím není pochopitelně výskyt baladických aktualizací vyčerpán. Přesvědčivě však tento jev literárního vývoje dokládají jen ta prozaická díla, která se vědomě k baladě přihlásila a usilovala o soustředěnou a alespoň zčásti subjektivně podbarvenou (tj. z perspektivy postavy) postižení složitá, nesvobodná a trýznivá situace lidského jedince — bezmocné oběti soudobého sociálního bezpráví, zla v „těch druhých“ i vlastní povahy. Tak jako v baladě básnické i v próze plnil významnou roli mravní imperativ (odtud vysoký étos baladičnosti), a tudíž i vědomí řádu, které se ovšem v moderním světě 20. století značně zkomplikovalo. Hranice již nevedla jen mezi řádem pozemským a božím, ale i mezi řádem stávajícím a očekávaným, řádem starobylých kultur a soudobé civilizace, řádem sociálním a individuálním, makrokosmu a mikrokosmu, vnějším a vnitřním. Zkomplikované vědomí řádu vedlo také k problematizaci — nikoliv však k zrušení — kategorií osudovosti, viny, trestu, vykoupení, které nepřestaly, jak o tom mimo jiné svědčí i literatura, náležet ke konstantním prožitkům lidského bytí. Jejich exponování v literárních příbězích bude vždy signalizovat návaznost na baladickou tradici, aktualizovanou zejména v dobách krizí a nejistot.

POZNÁMKY

¹ Bohatou škálu situací a konfliktů, jimž bývá v baladických příbězích lidská bytost vystavena, shromáždil Ireneusz Opacki v závěru své studie Ballada literacka — opis gatunku a demonstrował tak jejích sfer i uniwerysalni platnost: „Osou baladické problematiky je lidství, povaha člověka v konfliktu s jinými silami. Všechny demonstrowané hodnoty jsou uspořádány podle opozice „lidské — nelidské“, která utváří lidství a ničí ho v jeho přirozeném, „nahém“ tvaru. (Opacki, I. — Zgorzelski, Cz., Ballada. Poetyka. Zarys encyklopedyczny, t. VII, Instytut badań literackich polskiej Akademii nauk, Wrocław 1970, s. 78.)

- ² Na tomto místě se volně inspirováme Hegelovou charakteristikou balady (viz G. W. F. Hegel, *Estetika II*, Praha 1966, s. 298–299).
- ³ *Besedy času*, příloha časopisu *Čas* 31, 1921, 20. 11., s. 5–6; 27. 11., s. 5; 4. 12., s. 5–6. Knižně in: Jiří Wolker, *Spisy*, sv. 2, *Próza a divadelní hry*, Praha 1954.
- ⁴ *Kmen* 5, 1923, č. 5–6, s. 87–93. Knižně viz *Próza a divadelní hry*, Praha 1954.
- ⁵ Koptova novela byla uváděna do souvislosti s žánrem balady již v době vydání. A. M. Piša svou recenzi přímo nazval *Balada lásky a smrti* (použil v ní termín „baladické romaneto“) a psal o „úsporně a hutně psané baladě, typizující základní hnutí pudová a citová“ (*Právo lidu*, 19. 2. 1933, s. 4). F. X. Šalda prózu dokonce charakterizoval jako „pravý pokus o novelu-baladu, to jest o útvar rovnováhy mezi charakterem a osudem člověkovým“ (*Šaldův zápisník* 5, 1932 až 1933, s. 404) a A. Novák se zmínil o „zrychleném toku tragické povídkové balady o lásce, životě a smrti“ (*Lidové noviny* 41, 1933, 15. 9., s. 9).
- ⁶ K. Sezima, *Lumír* 59, 1932–33, č. 15, s. 290.
- ⁷ „Aniž přestupuje rámec obyčejného života, objevuje v údělu jeho bytostí osudovou vládu podvědomé paměti a nezkrotné náruživosti, rozvratnou moc peněz a bídy...“ (A. M. Piša, *Obyčejný život*, *Právo lidu* 5. 12. 1935, s. 4).
- ⁸ Trojdielná kompozice Havířské balady sváděla některé recenzenty (K. Sezima, J. Orten, K. Polák) k tomu, aby ji spojovali s baladou villonskou. Shledávání jakýchkoli kompozičních analogií mezi historicky ustálenou formou strofickou a moderní prózou je však zcela nepatřičné. Majerová pracovala zjevně s technikou proměnlivého hlediska, která umožňuje, aby byl hrdina a jeho úděl nahlédnut z různých zobrazovacích perspektiv.
- ⁹ V Horách a staletích v kapitole *Loupežníci* demonstroval Olbracht na příkladu balady o smrti Oleksy Dovbuše, jak balada sice věří v prvky legendární a archetypální, ale současně některé fáze děje líčí věrně, tak jak byly zaznamenány v soudních protokolech.
- ¹⁰ V rámci kritické recepce Nikoly Šuhaje loupežníka byla baladičnost akceptována zcela jednoznačně. F. X. Šalda nazval svou dvojrecenzi Olbrachtova románu a Čapkova *Hordubala* *Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi* (*Šaldův zápisník* 5, 1932–33). V. Běhounek psal o „zbojnické baladě“, o „šumu horských říček“ a o „jasném, chladném větru z polonin“ jako o „hudebním doprovodu zbojnické balady, básnicky vytvořené z nedávné skutečnosti a opravdového příběhu loupežníka podkarpatských hor a lesů“ (*Dělnická osvěta* 1933, č. 4, s. 136). A. M. Piša ve své olbrachtovské monografii později postihl „baladické ovzduší tragiky“: „Plyne již odtud, jak nezbytně hrdina upadá z jednoho konfliktu se zákonem do druhého, jak už pro něho není cesty zpět, jak se svírá kruh kolem něho.“ (Ivan Olbracht, Praha 1948, s. 64.)
- ¹¹ F. X. Šalda, *Kritické glosy k nové poezii české*, Praha 1939, s. 451–452.
- ¹² Vedle Drdy do sborníku přispěli J. John, K. Nový, F. Kupka, J. Havlíček, Z. Němeček, J. Durych, E. Bass, J. Kopta.

¹³ J. Opelík, Josef Čapek, Praha 1980, s. 199.

¹⁴ F. X. Šalda v posudku Čapkovy prózy (*Dvě balady z Podkarpatské Rusi*) podcenil „záminkovou“ funkci jejího dějového půdorysu a pochopil ho příliš doslovně. Navíc autorovi vytkl, že z tradičních balad o návratech mužů (vojáků, námořníků) z ciziny a nevěrných ženách přejímá jejich nespravedlivý étos a morálku: „Ty všecy balady, aby měly své temnosvitné efekty a svůj temný, hrozivý patos, jsou nelidské. Chlap nechá doma ženu, osm let se potlouká v cizině a žádá od ženy věrnost, a žádá od ženy lásku, jako by byl včera odešel.“ (*Šaldův zápisník* 5, 1932–33, s. 246. Znovu in: F. X. Šalda, *O předpokladech a povaze tvorby*, Praha 1978, s. 239).

¹⁵ *Zavražděný sen* i povídky tzv. kalvachovského cyklu vyšly knižně až v roce 1968 v rozsáhlém výboru z autorovy povídkové tvorby *Prodavač času*.

¹⁶ Havlíčkův hrdina úředník Kalvach — částečná a negativní autorova autostylizace, zahrnující také rysy, s nimiž sám bojoval — umírá o měsíc dřív než jeho tvůrce (7. dubna 1943).