

Ustalování žánru balady v jednotlivých národních literaturách neprobíhalo stejně, vždy je formováno různými potřebami té či oné kulturní oblasti. Cizí podněty zasahují přitom do zcela odlišných domácích tradic, jsou plně adaptovány, a tak napomáhají vytváření obecných žánrových představ. Ty si při své proměnlivosti uchovávají zřetelnou závaznou platnost, představují jistá kolektivně závazná očekávání (ale právě jen v rámci národní tradice, která je „zrodila“), s nimiž nově tvořená literární díla vstupují do dialogu. Pro české prostředí hrál samozřejmě značnou úlohu celoevropský podnět balady angloskotské,¹ její recepce německou kulturní oblastí v druhé polovině 18. století a konečně i fakt, že probíhala souběžně s působením španělské romance. Na průsečíku těchto dvou impulsů a za společné orientace k domácím zdrojům epické tradice se formovala i umělá baladika německá (od J. W. Gleima, G. A. Bürgera až k J. W. Goethovi, F. Schillerovi aj.), a také s ní vyrovnávající krok obdobné skladby české (Š. Hněvkovský, V. Nejedlý, K. Šnajdr, J. Rautenkranc, V. Hanka). Odlišení obou lyrickoepických typů — balady a romance² — krystalizovalo zvolna, jak byl různě kladen akcent na možnosti, jež „španělský“ a „anglosaský“ impuls skýtal. U romance sehrál značnou úlohu její historický kolorit, který v českém prostředí, jež lidovou historickou epiku neznalo, působil jako „umělý“, a dále tendence k cyklizaci, která logicky mnohem méně mohla počítat s tragickým zakončením. S baladou se proto v české literatuře výrazněji spojoval odkaz k lidovému představovému světu, a tedy také k fantastice, nadpřirozenu, k mýtu. Tragičnost dlouho nebyla považována za nutnou složku balady a označení „veselá balada“ (tak například Karel Havlíček Borovský nazýval svého Krále Lávrů³) nebylo zpočátku označením protismyslným.

Josef Jungmann, který první v českém kontextu baladu definoval a nastínil možnost jejího odlišení od romance, charakterizoval baladu jako „fantastickou romanci“ (a dodává — „jest buď opravdová, buď veselá“) či jinými slovy jako „fantastickou báseň lyricko-epickou“.⁴

I po Erbenově praktické kodifikaci balady (byť dával přednost označení „pověst“) a baladična v Kytici (existenciální, obecně lidské látky, tragický konflikt s osudovými, mytickými silami, vazba k lidovému představovému světu a zvláště pak k mýtu) zůstala fantastická složka ještě nějaký čas v popředí. Dosud je to zdrojem nedorozumění například při interpretaci Nerudových Balad a romancí, u nichž se dodnes v literární vědě tu a tam konstatuje libovolnost v užívání obou označení a nebere se dostatečně v úvahu, že se v nich naprosto zřetelně projevuje tendence vyhovět (Jungmannem kodifikované) žánrové normě (Nerudovy romance jsou jednoznačně „nefantastické“, balady naopak — s jedinou výjimkou — naznačují přítomnost nadpřirozené, mytické složky⁵), ale zároveň už i reagovat na Erbenův zásah do tradice akcentující tragickou složku („nefantastická“ Balada stará — stará! přímo odkazuje k Erbenově Dceřině kletbě).

Teprve postupně (což současně také znamená s postupným zklasičením Erbenovy kodifikace) se rozhodujícím rysem představy „balady“ stává tragika; fantastičnost je odsunuta do pozadí, změněna v prvek druhotný a potlačitelný. K baladě se přimykají tragicky podbarvené sociální epické skladby májovců, zvláště opět J. Nerudy — ustaluje se tak typ, kterému se později dostane označení balady sociální; mytickou roli nadpřirozených sil v nich převezmou reálné společenské síly (sociální balada dospívá později svého vrcholu v Slezských písních Petra Bezruče).⁶

Žánr balady se v české poezii silně aktualizuje na počátku dvacátých let především v díle Jiřího Wolkra, který v něm začíná rokem 1921 začíná vědomě spatřovat nejen těžiště své tvorby, ale dokonce útvar schopný nejlépe dobrat se podstaty současnosti. Básníkova korespondence dovoluje přesně sledovat krystalizaci autorovy osobní teorie tohoto žánru:

„Prosekávám se k epice. Zdá se mi, že dnešek ji chce. Je přesyten nadvýrobou lyriky. Je přesyten určitým člověkem, který mluví stále jen o sobě. Ví: básník sám bude *vždy* nejmocnější složkou svého díla, ale pokládám za důkaz síly a statečnosti, — dovede-li život (děj)

své básně vynést ze sebe. Lyrika je stav a epika je čin“ (A. M. Píšovi 1. 7. 1921)... „Já poslední dobou se probíjím k epice. Zdá se mi, že to je cesta k novým výbojům. Ale je to těžká, těžká práce a věci, které jsem napsal, jsou ještě příliš experimenty, boji a zápasy než hotovými díly“ (J. Vrhovi, 18. 7. 1921)... „Špekuluji teď nad baladou. Napsal jsem už jednu, ale nevím. Je to zatracená práce. Skoro dřevorubecká, — člověk musí ji dělat se sekyrou v ruce“ (A. Dokoupilovi, 19. 7. r. 1921)... „Sám se teď vrtám na epice. Hlavně na baladách. Chci vydati do roka knihu balad. Je to dnes zcela panenské pole a nejenom to, — je to také cesta...“ (L. Blatnému, 19. 12. 1921)... „Na rok vydám balady, na nichž si nejvíc zakládám a které jistě budou něco znamenat *dnes*, když nikdo o epiku nemůže ani zavazit, — jsa přelyrizován a rozbit experimenty expresionismu...“ (F. Wolkrovi, 23. 2. r. 1922).⁷

Už před tímto obdobím „vědomým“ je ve Wolkrových juvenilích řada básní, které jsou buď jako balady výslovně označeny (Balada o hodinách, Balada o jedné zemi), nebo k baladě odkazují svým tvarem (Ne samým chlebem..., vysloveně erbenovská skladba Bouře), jistými stylovými názvuky (On a já), nebo které se hlásí tvarem či titulem k romanci (Romance o hradní bráně, Romance o princezně a loupežníku, Propast atd.). Už v souboru juvenilií, jakkoliv šlo o texty, jejichž funkce zůstává omezena úkoly autorského literárního sebevzdělání, je zřetelně vidět, že tu balada a romance sehrávají úlohu jisté protiváhy básní lyrických, ale i epických, vycházejících ještě z poetiky sklonku století, proti jejichž (zvláště později pocíťované) umělosti, artistnosti kladou důraz na jednoduchost a přímočarost básnického sdělení. Z toho hlediska je příznačné, že přes značný vliv poetiky generace Moderny neopírají se Wolkrovy rané básnické pokusy o typ balady, který přímo z těchto kořenů vyrůstá — například a především o baladu Antonína Sovy.

Sovova představa balady byla vlastně promítnutím ještě klasicky „modernistické“ teze o novodobém člověku, vnitřně rozeklaném, senzibilním, psychicky plně nezmapovatelném, nervním, do tradiční baladické látky. Balada se tak v této koncepci stává — Sovovými vlastními slovy — útokem „na vše podvědomé v duši“.⁸ Hrdina, jistoty zbavený, vnitřně složitý současný člověk je prostřednictvím tohoto žánru vlastně vržen do baladického světa, který svými tradičními rekvizitami niterný

zlom v „moderní duši“ jako by nově zpředměňuje v naléhavých, z dik-
tátu času — tohoto fantómu moderního věku — vytržených znacích.
Salda nad jednou ze Sovových balad příznačně zauvažoval (v listu
A. Sovovi 2. 12. 1902): „Má to podivný tragický spád, je to samý po-
tměšilý, zrádný, ironický vír, který nepustí nic, co přitáhl. Máš tam
scény plné ironie, tragičtější jaksí a významnější než ironie dne, scény
viděné s jasnovidností snu a bolesti ducha a srdce a ryté silnou drása-
vou jehlou do nervového síťoví.“⁹ Vedle sebe tu pak stojí žánrové
obrázky ze života současných „zlomených duší“ (Smrt básníkova, Ba-
lada o milence Vzpomeneš), drasticky tvarované podle nemilosrdné
logiky baladických dějů, i příběhy svým prostředím zřetelně nesou-
časné. Ty jsou výslovně zasazeny do více či méně dávné minulosti
(Múra je například příznačně lokalizována časově takto: „z dob, kdy
v mnohý div / svět věřil kdysi, pověřiv“), mnohdy navíc ve výrazné
historické stylizaci (zřejmě i historický kolorit, tvarová blízkost pověsti,
rytířské literatuře v nejšířším a nejvolnějším smyslu slova spolurčo-
valy v knize na jednom místě i volbu žánrového označení „romance“
— Romance o šilenci ztracené krásy). Hrdinovo uvržení do „baladic-
kého“ světa je v těchto případech pak doslovné — vnitřně moderní,
rozeklaný, senzitivní člověk 20. století je zde uvržen do nesoučasného,
často okázale historického příběhu i prostředí. Baladický svět se pak
stává vlastně symbolem „moderní duše“ a tragického „víru“ v ní.

Symbol jako nová, intelektuální skutečnost moderního člověka pře-
lomu století splývá s tradiční skutečností folklórní.

Tím zšilel, a šilet když neustal,
byl smeten až v odlehlý kout,
kde z údolí zámek vyrůstal,
zřel nad jezerem se jej pnout . . .
Tu nazýván prostě „šilencem krásy“,
jejž nadzemský láká zpěv,
s nímž nebeský, neznámý krásy zjev
rozmlouvá, tančí a hrá si . . .
Ji v obrazech, v barev hře miloval
a v záření poklidných hvězd . . .

...
tu z jezera, zelené vlny jež čeří,
a pod kmeny v šeru hnijícím
cos volalo hlasem vždy nyjícím:
„Spím pohřbena tady . . .“

Romance o šilenci ztracené krásy

Ukázka zřetelně ukazuje (byť tu jde o krajní případ symbiózy obou
těchto žvlů, „symbolického“ a „baladického“) přítomnost příznačných
koordinát symbolistické poetiky s vyhoceným napětím mezi „nahore“,
jakožto místem, kam je lokalizována touha subjektu, jeho pravé bytí,
a „dole“, jakožto světem hrubých, materiálních hodnot. Lidský osud
je do baladického příběhu vpojen v podobě hledání krásy, 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 nasměrované k hlubinám, směrem „dolů“
(„samota v horách“ je nahrazena „samotou u jezera“), kde v temnu
vod vrcholí konečným zánikem hrdiny.

V historicky stylizovaném baladickém příběhu odkrýval symbol sou-
časné polozasuté mystické podloží, které do něj mimovolně vstupovalo
tradicí rytířského románu (příznačná alegorizace Krásy, předmětu kně-
žicova-rytířova usilování, jako „panny“ přebývající „v lese“ apod.);¹⁰
v symbolických krajinách poezie z přelomu století se možností mys-
tického pozadí rytířského románu a jeho motiviky obecně využívalo.
Ovšem v daném kontextu je tato možnost oslabována převažujícím od-
kazem k světu folklórnímu a lidovému. Na tomto pozadí symbol nutně
ztrácel mnoho ze své dosavadní intelektuální výlučnosti (Sova vědomě
hovoří o „naivně myšlené baladizaci symbolu“¹¹). Symbol zřetelně pře-
stává být nejednoznačným hieroglyfem — a v tomto smyslu jsou
i Sovovy balady projevem úsilí české poezie na počátku století překo-
nat omezení symbolistické poetiky a představy světa s ní spojené. Ale
současně znamenalo sepětí balady a symbolu i krajní intelektualizaci
balady. Přetvoření baladických motivů v složky symbolu (byť „naivně
myšleného“) jim vnucovalo skrytý, ezoterický význam. Bezprostřední
— jakkoliv fantaskní — svět tradiční balady pozbýval svůj původní
autentický smysl a přetvářel se v nositele jiného významu, který však

pro svou jednoduchost už byl stěží s to unést dosavadní složitost, nejednoznačnost symbolického obrazu. Místo významově složitě zvrstveného, nedopověditelného symbolu nabízel baladizovaný symbol spíše prostou dvojjednotnost přímého významu a podobenství. Symbol se tak přiblížil alegorii a spolu s ním se i žánr balady v tomto pojetí ocital místy až v blízkosti žánru alegorie, ať již v zmiňované Romanci o šilenci ztracené krásy (v doslovu-dopisu nakladateli píše Sova „Krásy“ s majuskulí¹²), nebo v Baladě o jednom člověku a jeho radostech (1903), kde je alegorizační živel napovídán ostatně již titulem, upomínajícím středověkého hrdinu — Člověka, Jedermannu, Everymana.

Už z toho hlediska není nezajímavé, že se ve Wolkrových juveniliích, byť jde o součást — jak znovu připomínáme — autorské literární sebevýchovy, objevuje vazba k tradicím jiným. Jednak je zde výrazný odkaz k baladě erbenovské s nápadnými jazykově slohovými erbenovskými znaky (Bouře) nebo k sociální baladě Nerudově (Ne samým chlebem . . .) — tedy k literární klasice. Současně tu není náhodný zřetelný a stále silící příklon k poezii Šrámkově (opět sahající až k přejímání nejen charakteristických jazykových a slohových zvláštností, ale i celých nápadně šrámkovských příběhů), zvláště pak k poezii období Splavu s výraznými epickými rysy či ještě konkrétněji řečeno — s výraznými rysy šrámkovské romance.

Problematika Šrámkovy lyrickoepické básně z období Splavu — romance (přikláníme se tu k Šrámkovu vlastnímu označení v titulu jedné z básní Splavu) — je s baladou těsně spjata, nicméně přesto představuje řešení podstatně odlišné, které nabízelo pevnější východisko pro budoucnost. Z hlediska proměn básnického světa znamenala romance na první pohled jakoby návrat k výchozím scénériím ještě symbolistickým, jak je představují v podobě zvláště výrazné jeho rané básnické pokusy a jimž jsou blízké již svou okázalou nespojitostí s přízemní realitou měšťáckého světa.

Nezvoňte u nás, náš zvonek má rýmu,
já jsem sic zdrav, nejsem však doma,
jednoho večera, není to dávno,
v hlubokém lese jsem na chatrč bušil,

na nebi bouře svítila zuby,
z ohnivých nozder les dole frkal . . .

Romance

Proti všednímu světu, představovanému až ironicky s detailní přesností lokalizační („zda mohu být doma, zda mohu být doma / ve Vinohradské pod pivovarem, / nablízku Waldesky, Maršnerky, remíz) je postaven — na první pohled stejně demonstrativně — únikový svět snů s pevnými folklórními znaky. I tyto „krajiny“ jsou svým způsobem symbolickými „překlady“ lidské touhy, jsou v jistém smyslu symboly „naivně myšlenými“, avšak vztah symbolu a folklórního světa je už vzdálen dvojklanosti Sovově. Nikde tu nejde o transpozici osudu „moderního člověka“ do lidového mýtu. Hrdina je sice v zásadě obdobně romaneskně stylizován jako v Sovově baladě, ale není již transpozicí „moderního člověka“ do folklórního (baladického) světa, je jeho protipólem: voleny jsou zde především výrazně archetypální postavy, které jako by reprezentovaly základní, prvotní vztahy člověka k přírodě, pasteveci, lovci. Často není jejich lidská existence plně vyhraněná — proměňují se v duchu zákonů mýtu v přírodniny — ve splav (Splav), louku (Dívka), strom (Advent). Naivní myšlení symbolu je tu dovedeno do důsledku. Tato důslednost vede až k jisté idylčnosti — někdejší „buřiči“ a „rozervanci“ jsou nahrazováni hrdiny nelomenými, plně se podrobujícími přírodnímu řádu věcí. Takto zcela nově je interpretován mimochodem i romantický loupežník, kterému je v šrámkovském světě přirozených a nekomplikovaných velkých lidských vášní, kde se stýká láska a smrt zásadně mimo horizont společenských (a tedy nepřirozených, a tudíž nepřirozených) norem, přisouzena role milence. Obdobně u mladičkého Wolkra se tento motiv a v tomto pojetí objeví v Romanci o princezně a loupežníku.

„Naivní svět“ jako svět bezprostředních a autentických vztahů člověka a skutečnosti se tu stává čistou a nelomenou hodnotou nejvyšší, projektem východiska. Na rozdíl od pokusu Sovova zůstává nerozrušen intelektuálním postojem (referent Moderní revue ostatně charakteristicky Splav označil — z pozic tehdy již přežilé poetiky českého „modernismu“ — za pouhou naivitu pózující „svatou prostotou“¹³). Ovšem právě pro tu důslednost se Šrámek mohl stát — na rozdíl od Sovy — oporou mladé básnické generaci, která vstupovala do literatury na samém počátku let dvacátých. Šrámkova škola, kterou téměř všichni

mladí z počátku dvacátých let procházeli, nebyla pro ně odbočkou, ale prostředkem přibližování k vlastní poetice. Rozhodně tu nešlo jen o fakt přímého ovlivnění, zřetelně čitelný nejen v juveniliích (u Wolkra), ale ještě i v knižně publikovaných básních příslušníků „Wolkrovy generace“.

Sel jsem dnes lesem.
Zaslechl jsem s plesem,
jak jasný smích
v slunci se mihl a ztich.

A bílou ženu zřel jsem ve větvích;
že sladký plod je, věděla
a dolů na mne hleděla,
jak na haluzi třešně
trhala spěšně,
uzralé třešně.

Když jsem šel zpět,
slyšel jsem pět
lesního ptáka,
jenž vždycky láká
u potoka.

Viděl jsem světlušku.
V nizounkém mlází
(měsíc tam hází
paprsky silného světla)
schoval jsem pušku,
chytal světlušku.

Ta mi však v houštinu vlétla.
Nechal jsem světlušky,
nenašel své pušky.
Jenom pták na větvi zpíval.

M. Jirko: Balada

Podléhání šrámkovské poetice se tu mimochodem projevovalo v převzetí situace (setkání muže a ženy v přírodě, „v lese“, v čase června), ale i určitými emblémy dalšími („bílá žena“), náznakovostí, vzájemným prostupováním přírodních a lidských jevů. Vývojově perspektivní z hlediska poetiky generace bylo však — opakujeme — především jednoznačné „znaivnění“ představového světa básně.

Jestliže Wolker sám své první pokusy o baladu považoval za mimořádný počin, který je v rozporu s dosavadní nadvládou lyriky, byl to postoj sice pochopitelný a dobře zdůvodnitelný, ale jako literárněhistorický fakt nepřesný. Wolkrův zájem o baladu nevisel v žádném případě ve vzduchoprázdnu, ale byl spjat s celkovým pohybem tehdejší poezie. A epika v tomto procesu nehrála zdaleka roli podružnou.

V mladé poezii dvacátých let jsou vlastně určité epické prvky vědomě aktualizovány v míře, která mnohdy dovoluje hovořit přímo o epizaci lyriky. Lyrika v čisté podobě jako by se stávala až synonymem pro starou a překonanou představu poezie — „individualistické poezie“. Proti akcentovanému subjektu, který je s povahou lyriky jako druhu v literárním povědomí tradičně spjatý, je kladen stále zřetelněji koncept poezie více či méně odosobněné, uvolňující prostor pro výraznou hegemonii předmětného světa (poetika věcí). Výlučný subjekt poetiky přelomu století, často nápadně hyperbolizovaný, jindy okázale rozervanecký, ale vlastně vždy konfrontovaný s bezejmennou masou nezasevěných (luzou, davem, societou), je nahrazen lyrickým hrdinou — obyčejným člověkem (proletářem) nebo chlapcem (už ono zmenšení titána v „chlapce“ a „dítě“, vytlačení titánského vzdoru „pokorou“ napovídalo o dobovém poklesu prestiže básnického já ve významové struktuře básně). Současně i postoj lyrického hrdiny ke skutečnosti je nejednou přímo stylizován do podoby postoje vypravěčského — lyrická situace je vytlačována situací vyprávěcí, jež se vyznačuje distancí mezi časem vyprávění a časem příběhu tam, kde lyrika zná jen nediferencovanou „přítomnost“ prožitku i výpovědi o něm.

Vzal jsem si sváteční střevíce,
vyleštil si je,
aby byly jak hvězdy zářící na dlažbě ulice,
a poněvadž jsem měl hlad,
myslil jsem:

koupíš si třeba za zlatku baltického sledě.

...

Když bylo mi nejkrásněji

a z okna se na mě podívala slečna s plavými vlasy,

přejeli psíka,

takového krásného s růžovou mašlí,

kteřou měl, aby ho mezi tisíci jinými na prvý pohled našli . . .

...

Zamyšlen

došel jsem na roh Ovocného trhu a Celetné,

a kleknuv na chodník,

své oči zdvih jsem k černé Matce boží . . .

J. Seifert: Modlitba na chodníku

Přítom epický postoj v dobovém pojetí nebyl spjat s potřebou komplexního zmapování světa, naopak byl nahlížen — v souvislosti s dobovým kultem primitivismu, který byl v programové poetice kladen do protikladu k tvorbě generačních předchůdců — jako postoj povýtce naivní, předintelektuální nebo přímo protiintelektuální, demonstrující v jistém smyslu elementární (subjektivitou ani „kulturou“ nekomplikovaný) styk se světem. Balada pak zřetelně vyhovovala obecnému znejasnění hranic mezi lyrikou a epikou už tím, že si vynucuje jistou ornamentalizaci epického materiálu do kontrastních bloků, žádá si práci s náznaky (proti „ryze“ epickému ideálu epické šíře, tj. dostatečné úplnosti informace), integraci lyrických, epických i dramatických prostředků (s dialogem se v mladé poezii počátku dvacátých let velice často setkáváme). Přítom měla za sebou — jak jsme viděli — již určitou literární tradici jako žánr schopný rozrušovat intelektuální svrchovanost poetiky českého modernismu.

Jinými slovy: v dané historické situaci, ve které se mladá poezie na počátku dvacátých let nacházela, vzhledem k tradici, z níž vyvěrala, a k poetice, kterou formulovala, se balada přímo nabízela, aby byla oživena. Dobové vzednutí její vlny bylo jistě ovlivněno zásahem Wolkrovým, nedá se však pouze tímto zásahem vyložit. Některé balady Wolkrových generačních vrstevníků jsou jednak časově velice rané,

například Bieblova Matka Hermanova (1921) nebo baladické pokusy Josefa Chaloupky (Balada, 1921), jednak sám fakt ohlasu Wolkrové iniciativy v celé generaci (Zdeněk Kalista: Mrtví námořníci; Jaroslav Seifert: Balada, Balada z Champagne; Konstantin Biebl: O matce a nemocném synu, Odsouzený, Vánoční balada, Balada; Josef Chaloupka: Městečko za frontou, Případ, Setkání; Vítězslav Nezval: Cukrová balada; Josef Frič: Stella) naznačuje, že tu dopadla na půdu v mnoha ohledech připravenou. Ostatně ani vztah k Erbenovi, i když ho později Wolker použil jako argumentu ve sporu s Devětsílem,¹⁴ nebyl jen osobní záležitostí Wolkrovou. Erben byl na počátku dvacátých let nečekaně aktualizován v celém generačním panoramatu: v okruhu devětsílovském se s přímými odkazy k Erbenovi setkáváme v prvních básnických knížkách Jaroslava Seiferta: „myslím si: plátno, hola hou, / podej mi sem tu živou“ (Plátno v kinu); „svatební šije si košile“ (Dívka). A nechybělo tu ani vědomí Erbenovy aktuálnosti pro expresionistický proud (v recenzi vydání Svatební košile čteme v Kmenu: „balada Erbenova jest jistě lákavým literárním pramenem pro moderního expresionistu“¹⁵), což konečně prokazovaly v praxi i balady a „baladizované“ básnické útvary Chaloupkovy. Specifika Wolkrova postoje k baladě a k Erbenovi nespočívá tedy v samém faktu zájmu o baladu a Erbenovu, ale je třeba ji hledat ve zvláštních rysech — a jistě také zvláštní intenzitě — tohoto zájmu, tak jak se na pozadí generační, v mnoha ohledech nejednoznačné koncepce balady vyjevuje. Ta nejednoznačnost souvisela ostatně se samou nejednoznačností primitivismu jako pocíťované generační základny, spojující určitými znaky jak expresionistický proud kolem Literární skupiny, tak poetiku básnické „čtyřky“ Kalista—Wolker—Kadlec—Píša a rovněž směrem k poetismu se vyvíjející sdružení Devětsílu. Do tohoto konceptu se — ovšem s různou mírou kladeného důrazu — promítalo uvědomění svébytné estetické hodnoty primitivismu. Někdy se v něm uplatňovala spíše stránka etická a existenciální, podtrhující v primitivitě soustředění k autentickým hodnotám lidství, oproštěného od cizorodých, intelektuálních, kulturních příměsí, jindy silněji stránka pragmatická, zakotvující tuto slohovou tendenci sociálně jako kontakt s „lidem“, s projevem kolektivního vědomí či v důsledně třídní interpretaci s „proletářem“ a jeho nazíráním světa.

Tak se v generační poezii logicky setkáváme s pojetím balady jako insitního textu, produktu „pravé krásy“, lidové, dosud kulturou nezka-

žené senzibility, a tedy jako textu navazujícího kontakty s avantgardním programem „moderní senzibility“, „nové krásy“. Příznačným útvarem tohoto typu je Seifertova Balada z triptychu Verše o lásce, vraždě a šibenici ve sbírce Samá láska (verše právě z této balady také daly celé sbírce název):

Ze samé lásky zplodil jsem dětí pět,
ze samé lásky musel jsem zabíjet.
Pět sirotků pláče a tak smutno je mně,
lidé, lidé, nesuďte mě . . .

Není proto tak zcela náhodné, že se tento typ balady hlásí výraznými znaky spíše ke kramářské písni,¹⁶ která na rozdíl od umělé balady romantické jako by v mnoha výraznějších rysech uchovávala původní lidový původ žánru: proto se zde vyskytnou nápadné naturalismy a nepotlačuje se silná, „nekultivovaná“ expresivita („vypoulené oči“, „zrak vytřeštěný“, „smyčku co nejúžeji zatáh rázem“ apod.). Současně je však drastický příběh „Jana Trnky, krejčího v Jičíně“, který z nešťastné lásky ke „krásné dceři mydlářově“ zabil svou ženu, matku pěti dětí, byl odsouzen a pověšen, zcela přehodnocen. Krvavá jarmareční historie je čtena jako poetický fakt: není ani zprávou o kriminálním případě (jako píseň kramářská), ani příběhem střetu jedince se zákony mýtu (jako klasická balada, v naší tradici zosobněná Erbenem). Mluvčí Seifertovy balady přijímá roli zpěváka kramářské písně jen jako masku v rámci obecné poetické hry, paroduje tuto roli, paroduje (s lyrickou nostalgií) samu kramářskou píseň a také bez rozpaků do básně včleňuje i parodické prvky výrazně intelektuální — polocitáty z tradice umělé poezie. V nápovědi se tu objevuje Jaroslav Vrchlický („Pro trochu lásky trpí krejčí všecko odhodlaně, / pro trochu lásky snese každý žal“), ale i Seifertův současník Wolker („Neplač — má žena — neplač“). Všechny tyto prvky se přetvářejí ve všezahrnující estetickou hru, jak to je pro poetiku poetismu příznačné. Také v Nezvalově Cukrové baladě, která datem svého vzniku zformování poetismu vlastně předchází, jsme svědky podobného procesu.

Švec Konstantin a Berta s čalouníkem
jdou na jarmark tu neděli

Sušenek kornout švihák naděli
a Konstantin se skryje za patníkem

Až půjdou zpět svým šidlem máchne švec
a do přfkopu omráčen se svalí
aby ho lidé potkávali
a řekli si To umřel milenec

A zatím jeho duše čistá
oblétat bude pána Krista
a na sandály se mu posadí

A Berta s čalouníkem Rudou
pohřbívat jeho tělo budou
v zátiší pantoflíčků na dně zahrady

Na opačném pólu tohoto poetického útvaru, formujícího se ve vývojové logice Devětsilu, v němž se v příznačné žánrové mesalianci propojuje žánr balady s tvarem sonetu ve stopách někdejšího Vrchlického žánru zvaného „balada-sonet“, stojí balada jednoho z nejvýznamnějších básníků Literární skupiny — Josefa Chaloupky. Baladická situace je u něho vlastně interpretována jako tragické střetnutí jedince s univerzáliemi lidské zkušenosti v krajně zjednodušené, zredukované scénérii. Výrazné stopy insitní stylizace až ke krajním signálům hovorovosti se spojují s krajně literárně stylizovaným výrazem (a v tom zůstává Chaloupka v generaci jediný blízký baladice Sovově):

Na jedné ze stěn zavolal na ně
maličký obraz Matky Páně,
usmál se tiše ze stěny
jak jitrní nebe červený.

Městečko za frontou

Potkali se včera lidé dva,
aby sobě dali srdce svá.

Případ

V jeho pozadí vlastně tyto stopy insitní stylizace jen znakově vypovídají — svým oproštěním jazykovým — o oproštění tematicko-ideovém, o okleštění člověka-hrdiny v elementární životní postoj. Oscilace mezi triviální, ale paradoxně naléhavou, prvotní stylizací baladickou a stylizací vysoce knižní jako by tu současně odrážela základní významový rozpor knížky, jak se zračí již v titulu sbírky Hlas mlčení, dilema mezi vysloveným a nevyslovitelným, v němž je baladickým momentům přisouzena, zdá se, úloha mimovolného, mimointelektuálního doteku s vnitřní podstatou věci.

Obě krajní polohy dobové generační interpretace primitivismu a baladičnosti vlastně svým způsobem ohraničují pole, ve kterém se konečně dovršuje i Wolkrova vlastní cesta k baladě. Také Wolkrova balada vychází z estetických hodnot primitivismu a je symptomatické, že mohla být zpočátku akceptována i z hlediska utvářející se poetické představy o funkcích literatury stejně jako třeba epika Seifertova. Ve sborníku Devěsil z roku 1922 tvoří Balada o očích topičových přirozenou součást svodů devěsilovských textů (v němž vychází také Seifertova Paříž a Nezvalův Podivuhodný kouzelník) a příznačně je ilustrována lidovou, insitní dřevořezbou. Také polemické vyrovnávání s odkazem Wolkrovým v letech třicátých, které probíhalo z hlediska už zcela nové představy o úloze poezie ve společnosti, se nápadně často ubíralo cestou obviňování Wolkra — a také Wolkra balad — z naivity a neumělosti, což znamená, že současně tak byly nepřímě odmítány i možnosti primitivismu jako obrozujícího živlu v moderní poezii.¹⁷

Dobové souvislosti Wolkrovy baladiky jsou krajně důležité pro porozumění jejímu literárnímu významu. Vytvářejí jakési neutrální pozadí, na kterém teprve vystupuje do popředí Wolkrův osobní přínos k poetice žánru. Ten nespočívá jednoduše a prostě v jeho obrození — Wolkrův zájem o baladu byl součástí generačního zájmu o tento útvar v průřezu synchronním a současně jen kapitolou v historii balady a romance 20. století. Problém je zřetelně jinde — v postupném přenášení těžiště na jinou stránku žánrové struktury balady a v jejím novém přehodnocení.¹⁸ Z autorského pohledu Wolkrova, jak ho dokládají četné výroky o baladě z korespondence, které jsme v této kapitole citovali, je patrné, že na insitní, ale i obecně existenciální složku baladičnosti je u něho kladen jen minimální zřetel. Sama insitnost je považována spíše za automatický, a tedy zcela neutrální příznak žánru obecně — o to auto-

matičtější a neutrálnější, že současně vyhovuje představám o funkcích a cílech mladé literatury jako takové. Naopak je zřetelně patrné, že epický moment, který byl v poetice generace sice přítomný, ale spíše jako jeden z momentů nového slohu — primitivismu, se ve Wolkrově pojetí dostává jednoznačně do popředí („prosekávám se k epice“, „probíjím se k epice“, „sám se teď vrtám na epice. Hlavně na baladách“, „vydám balady... dnes, když nikdo o epiku nemůže ani zavadit“). Balada tu není přijímána jako útvar na rozhraní mezi epikou a lyrikou, ale jako útvar především a povýtce epický. Ve Wolkrových formulacích je dokonce zcela zřetelné, že je chápána jako žánr, který nemá setřít hranici lyrické a epické výpovědi, ale naopak jejich protiklad ještě vyhrotit. Lyrika totiž není konfrontována s epikou pouze svou vazbou k určité stylizaci básníka jakožto mluvčího básnického textu a k určité představě poezie, ale již také zcela jednoznačně esenciálně s plným akcentováním rozdílu, který moderní literární teorie někdy postihuje jako protiklad textu „syžetového“ a textu „nesyžetového“, tj. textu „dynamického“ a „statického“, tedy textu směřujícího k pohybovému,¹⁹ akčnímu modelu světa a naopak textu tíhnoucího představit svět v jediném, sumarizujícím pohledu, v časoprostorové jednotě „zde“ a „nyní“, jakožto pevných souřadnic východiska subjektové perspektivy.

Taková povšechná charakteristika by mnoho neřikala, protože je vlastně obecně platnou charakteristikou druhové distinkce lyriky a epiky, kdyby z daného základu nevyrostala také zvláštní sémantizace této distinkce.

Zdá se, že tato skutečnost vyvstane zřetelněji, podíváme-li se na sám tvar Wolkrovy balady z tohoto hlediska: ze stanoviska problému, v jakém smyslu je u něho balada syžetovým textem, či jinými slovy, jaký typ syžetu ji obecně charakterizuje.

Z tohoto hlediska nebudou natolik důležité určité tematické prvky, které mají třeba tendenci k větší četnosti, ale nejsou natolik příznačné výlučně pro Wolkrovu baladu, naopak, projevují se v nich spíše širší slohové příznačnosti generační. Ostatně i převažující topos Wolkrových balad — město (periferie, ulice) a jeho podprostory (továrna, nemocnice), stejně jako prostor, v němž se pohybuje hrdina Balady o námořníkovi (svět, širé moře, přístavní krčma v Marseilli), jsou běžnými a oblíbenými toposy generačními. Podobně i postavy vycházejí z běžného generačního rejstříku — topič, kovář, dále lékař (v Baladě o ne-

narozeném dítěti a v Baladě o nemocnici), námořník (Balada o námořníkově) — v němž byly téměř emblematické.

Důležitá je však sama syžetová struktura ve vlastním smyslu, tedy způsob časoprostorové organizace motivů. Přes jistou proměnlivost tematickou sjednocuje všechny Wolkrové balady totiž obdobná dějová konstrukce, v níž je postava konfrontována s nadosobními normami, které ji nutí k jednání, jež má obvykle podobu heroického činu i oběti, je tedy naplněním nutnosti jedné a porušením druhé, porušením i naplněním mravního řádu.

Kromě Balady z nemocnice nese v sobě baladický příběh u Wolkra navíc výraznou erotickou složku, je vlastně milostným příběhem, v němž jsou ostře proti sobě postaveny postavy muže a ženy. Jestliže lze říci, že skutečnost Wolkrova baladického světa je skutečností imperativní, platí to především pro postavu muže, který je jednoznačně charakterizován jako postava těsně spjatá s nadosobními normami. Nadosobně pojatá nutnost se přímo stává základním rysem představy „mužnosti“. Tento fakt je podtrhován ostatně i básnickou etymologií, vytvářející most mezi dvěma téměř klíčovými slovy Wolkrové poetiky — „mušeti“ a „muž“ („příkládá, neví snad o tom, — spíš musí, / neboť muž vždycky...“, Balada o očích topičových).²⁰ Žena na rozdíl od muže mnohem častěji bývá vůči imperativům imunní, její svět je užší než svět muže, jinými slovy zůstává vázána na dílčí prostor, jehož hranice sama nepřekračuje, navíc na prostor, jenž nese obvykle výrazné znaky intimity, uzavřenosti (láska, domov, dítě). Zřetelně je to vidět snad právě v Baladě o ženě, Bohu a muži, kde žena stojí na počátku jednoznačně v jádru epického dění; její pohyb prostorem zůstává však přesto nápadně soukromý (hledání lásky) a hranice prostoru nepřetíná (statičnost ženiny vzpoury podtrhuje metafora — žena přes svůj pokus o únik zůstává stále „na kříži“). A opět teprve mužská postava, objevující se až v samém závěru, je schopna skutečného činu, jenž znamená překročení prostorové hranice („Propadla se poplivaná stěna, / když modrooký kovář přišel sem / a praštil do ní kladivem“). Žena dále zůstává postavou v zásadě neaktivní, akce, čin jsou opět vyhrazeny muži. Projevuje se to již v distribuci sloves — slovesa vnější akce vesměs nebývají spojena s kontextem ženy, naopak kontext muže přímo nutně charakterizují („rozřízl jsem tě, milá má“, Balada o nenarozeném dítěti; „Proč muž tu na světě / vždycky dvě lásky má, /

proč jednu zabíjí / a na druhou umírá“, Balada o očích topičových atd.).

Takové rozdělení funkcí mezi „muže“ a „ženu“ je na první pohled konvenční a mohli bychom říci přímo archetypální, vychází z biologických charakteristik utvářených po staletí rozdílnými sociálními rolemi. Navíc v básnické tradici pro Wolkra aktuální má mnoho společného s rozhrančením ženské a mužské role v archetypálním světě Fráni Šrámka z období Splavu. Rozhodně se však prudce rozchází s baladickým prototypem Erbenovým (nebo širěji a přesněji s epikou Erbenovou), kde žena hraje z hlediska dějového úlohu obvykle ústřední,²¹ jakkoliv se Wolker k Erbenovi výslovně přihlásil. Aktualizoval-li totiž pro potřeby moderní poezie Erbenův odkaz, aktualizoval ho jinak než jeho generační soupeřníci: obrátil se k Erbenově baladě právě jako k žánru, v němž výrazný epický děj probíhá světem imperativů. Jestliže například v Seifertově Baladě je příběh pouze groteskně-poetickým motivem a sama tragická váha násilného činu se rozplývá v regulích estetické hry stejně jako v Cukrové baladě Nezvalově, u Wolkra je kontext, který čin obklopuje, krajně vážný, čin se vždy promítá na horizont sociální normy a z jejího hlediska je zkoumán a poměřován. Není přitom jen akcí orientovanou vně, činem se v prostoru balady u Wolkra přetváří sám hrdina.

Z tohoto hlediska není náhodné, že role hrdiny je ve Wolkrově baladě přisuzována muži (i rozložení emblémů „srdce“ a „rukou“ o tom mnohé napovídá). Souvisí to zřetelně s obecně akcentovaným iniciačním schématem ve Wolkrově poezii. Host do domu je budován na důsledné a vědomé triadické koncepci sbírky (jak ostatně Wolker sám vyložil v dopise J. Zrzavému),²² v níž se hrdina, Chlapec (tak zní i název prvního oddílu prvotiny) seznamuje s „kamením“, s nelítostným světem za prahem domova a dospívá k prvnímu sebeuvědomění, překonání výchozího chlapectví. Proto také není bez významu, že Wolker oceňoval právě ty recenze, které zpochybňovaly chlapectví jako reálné a smysluplné východisko jeho poetiky a kladly důraz na nutnost brzkého přerodu (např. kritika Josefa Hory). Těžká hodina téma přerodu rozvádí ještě dále výslovným soustředěním k otázce přerodu chlapce v muže.

Baladický syžet, odehrávající se v prostoru naléhavých a nezvratných imperativů, je tak u Wolkra pojat jako součást mužské role hrdiny, je epickou reflexí jeho mužnosti, zdaleka ne pouze v biologickém

smyslu, ale v nové a nečekané sociální interpretaci jako sebeuvědomělý postoj vůči skutečnosti.

Naléhavost, s jakou se ve Wolkrově baladice i ostatní poezii téma nutnosti naplnit život činem vrací, napovídá, že šlo o problém překračující hranice literárnosti. Už v citovaných Wolkrových výrocích o baladě je patrné, že silně pocíťovaná odlišnost lyriky a epiky jako dvou protichůdných uměleckých „jazyků“ je současně promítána autorem do reálu. Prostý fakt, že syžetový text — a tedy epika — je spjat s pohybem ústředního hrdiny, s jeho prostorovou trajektorií, překračováním prostorových kontinuí (slovy J. Lotmana) či „chronotopů“ (slovy M. Bachtina), se stává výpovědí o autorské situaci tváří v tvář dílu a skutečnosti. Volba epiky je z tohoto hlediska současně autorským rozhodnutím pro čin: „básník sám bude *vždy* nejmocnější složkou svého díla, ale pokládám za důkaz síly a statečnosti, — dovede-li život (děj) své básně vynést ze sebe. Lyrika je stav a epika je čin...“ Pohyb baladického hrdiny světem imperativů, jeho okázalé a až elementárně epické přijetí života jako činu, práce, přetváření i sebepřetváření se stalo podobenstvím o nezvratném básnickově rozhodnutí být účasten svou tvorbou, ale i svou osobností zápasu o nový svět, o prolomení hranic světa „vrozeného“ a nalezení nového řádu spravedlivě organizované sociální skutečnosti nikoliv verbálním gestem, ale činem se všemi důsledky, jež čin v lidském světě nese: „neb srdce lidské nožem je anebo ránou je / a nejvíc, nejvíc ze všeho, bývavá oboje...“

Právě pro toto hluboké promyšlení a přehodnocení možností, jež tradiční žánrový tvar skýtal, pro jeho využití jako nosného oblouku vztaženého mezi soukromým osudem básníka a požadavky doby dosáhla moderní česká balada ve Wolkrově díle svého vrcholu. V druhé polovině dvacátých let její tak prudce vzrostlý literární význam opět klesá.

V kontextu druhé vlny proletářské poezie let třicátých zůstal už nově aktualizovaný a dále rozvinutý baladický typ Bezručův v poezii Ondry Ľysohorského vlastně na okraji dobové básnické produkce. Meditativní poezie let třicátých pracovala s baladickými motivy sice hojně, ale již jen v rámci jednoznačně lyrické struktury (Halas, Holan, Hora zvláště v cyklu „balad“ Tonoucí stíny), ornamentalizující příznačné motivy tajemna, smrti, přízračna, zraňování v momentkách tragických determinant lidské existence. K epické syntéze této virtuálně baladické moti-

viky docházelo ojedinele až později a vlastně již na jiné rovině (Holanova epika). Baladický syžet jako takový jako by se postupně přesunul do prózy, kde se od počátku třicátých let prosazuje útvar s určitými rysy baladického půdorysu, často se k baladě přímo hlásící svým titulem nebo žánrovým určením a na pozadí balady také reflektovaný kritikou.

POZNÁMKY

- ¹ K celkovému evropskému kontextu, v jehož rámci se formovala i lyrickoepická poezie česká srov. V. Bechyňová, Balada, in: sb. Příspěvky k morfológii a sémantice literárněvědných termínů, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Praha 1974 (rozmnoženo), s. 129–170.
- ² F. Schulz, Česká balada a romance, Osvěta 1877, F. Strejček, České romance předbřeznové, Praha 1927, F. Kocourek, Balada a romance v českém písemnictví, Praha 1911.
- ³ K. Havlíček Borovský, Korespondence (ed. L. Quis), Praha 1903, s. 790 (srov. také formulaci o „žertovných baladách“ na s. 653).
- ⁴ J. Jungmann, Slovesnost, Praha 1845, s. 153, 143.
- ⁵ K. Polák, O umění Jana Nerudy, Praha 1942, s. 39–62.
- ⁶ K problematice žánru balady na českém materiálu srov. dále zvláště O. Králík, K poetice balady, Kytice 1, 1946, s. 268–274, 323–328. Z četných dalších prací viz mj. I. Opackí—C. Zgorzelski, Ballada (Zarys encyklopedyczny d. 1, tom 7, cz. I. Gatunki wierszowane), Wrocław 1970; K. Kraus, Slovenská romantická balada, Bratislava 1966.
- ⁷ J. Wolker, Dopisy (ed. Z. Trochová), Praha 1984, s. 475, 601, 332, 317, 121.
- ⁸ A. Sova, Kniha baladická, Spisy IX, Praha b. d., s. 165.
- ⁹ Tamtéž, s. 166.
- ¹⁰ D. Hodrová, Román zasvěcení, 1973 (dosud nepublikováno).
- ¹¹ A. Sova, Kniha baladická, s. 165.
- ¹² A. Sova, tamtéž.
- ¹³ K. Fiala, Knihy veršů, Moderní revue 22, 1916, s. 281.
- ¹⁴ J. Wolker, Dopisy, s. 342, 516–517.
- ¹⁵ Kmen 4, 1920–1921, s. 321.
- ¹⁶ Kramářská píseň a morytát se naopak mohly stát žánrovým východiskem sociální balady v Německu, srov. např. Karl Riha, Moritat-Song-Bänkelsang, Zur Geschichte der Modernen Ballade, Göttingen 1965.
- ¹⁷ Srov. např. M. Dvořák, Wolkerova balada, Listy pro umění a kritiku 2, 1934, kde se již s krajním neporozuměním pro poetiku dvacátých let vytýká Wolkrovi

„mnoho mladistvé sentimentality, bezradnosti a nevykvašenosti“, to, že „vypadá jako nezkušený herec na ochotnické scéně“ (s. 381).

¹⁸ K problematice Wolkrovy balady — případně i v širších souvislostech vývojových, srov. např. O. Králík, Wolkrovy balady, *Česká literatura* 18, 1970, 5–6, 345–363; Týž, K poetice balady, *Kytice* 1, 1946, s. 268–274, 323–328; A. Hájková, K Wolkrovým baladám, *Česká literatura* 22, 1974, s. 419–422.

¹⁹ J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, s. 280–295.

²⁰ Z jiného hlediska tento fakt dokresluje i další rysy Wolkrova básnického jazyka, zejména vysoká frekvence vět účelových, důvodových, přacích apod.; srov. o tom A. Hájková, c. d., 421–422.

²¹ V. Jiráč, *Erben čili Majestát zákona*, in: *Duch a tvar*, Praha 1967, s. 127–148.

²² J. Wolker, *Dopisy*, s. 614–618.

Básnický cestopis

Cestopis jako jeden z nejstarších literárních žánrů se těší poměrně značné literárněvědné pozornosti, jak svým tvarem, tak souvislostmi s typem fiktivní prózy budovaným na obdobném půdorysu.¹ Jeho „protějšek“ v druhové oblasti lyriky, cyklus básní z cest, však obvykle jako zvláštní žánr vymezován nebývá, ostatně se pro něj příznačně neustálil ani samostatný literárněvědný termín, ba již samo zkusmé, ad hoc utvořené označení naráží nutně pro svou nejednoznačnost na obtíže. Etymologie, stejně jako běžná představa s označením „cestopis“ spjatá, až příliš bezvýhradně poukazuje do oblasti prózy, totiž k popisu, který zjevně neodpovídá způsobu zpodobení cesty v básnickém cyklu. Označení lyrický cestopis nebo básnický cestopis pak nutně sugerují spíše představu jen jisté žánrové obměny prozaického cestopisu (lyrizovaný cestopis).

Přesto je cyklus básní spjatých s tématem cesty literárním útvarem, který má nejen své vlastní dějiny a také se o vědomí vlastních dějin opírá (Macharův *Výlet na Krym* například přímo odkazuje k Mickiewiczovým Krymským sonetům; český básnický cestopis sedmdesátých let tohoto století využívá podněty básnického cestopisu meziválečné avantgardy apod.), ale který má také vyhraněné rysy vnitřní. Je především určován svou tematikou: je totiž cyklem básní vymezených specifickým okruhem motivů, jejichž souvislost je dána zčásti již vnějšně — vytvářejí společný kontext určitého geografického prostoru. Míra úplnosti tohoto společného kontextu je ovšem různá. Představíme-li si literaturu s tématem cesty v nejširším smyslu slova z hlediska soustavnosti informace o zeměpisném prostoru a jeho reáliích jako uspořádanou řadu, na jejíž jedné straně budou stát zcela účelové, neumělecké texty typu bedekrů (průvodců), bude básnický cestopis směřovat přirozeně