

Závodský, Artur

K ideově umělecké problematice díla Petra Bezruče

In: Závodský, Artur. *V blízkosti básníka : jedenáct studií o Petru Bezručovi*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1977, pp. [151]-176

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121362>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

V

**K IDEOVĚ UMĚLECKÉ PROBLEMATICE
DÍLA PETRA BEZRUČE**

DRAMATISMUS A DIVADELNÍ POSTUPY V DÍLE PETRA BEZRUČE

Ú v o d e m

Že básně Petra Bezruče, zejména ty, které bojovně vystoupily proti národnému a sociálnímu útlaku lidu ve Slezsku, strhují autorovým patosem, že naléhavě promlouvají plasticitou postav, podaných začasť v dramatické situaci a vystupujících v dramatické akci, neušlo čtenářům a posluchačům od chvíle, kdy se poprvé objevily v Besedách Času nebo byly v Praze a nedlouho potom i v jiných městech recitovány.

Tak např. pražský týdeník Česká stráž, vedle Času orgán realistické skupiny, 7. června 1899 připomíná tyto příznačné rysy Bezručovy poezie: „Zpívá [Petr Bezruč, A. Z.] však nejen lyrické bolesti a touhy utiskovaného lidu našeho, ale dovede chytat život oněch krajů v typy a v divoké baladické scény.“ Také někteří literární kritikové — např. F. X. Šalda a Vojtěch Martínek — připomněli dramaticčnost Bezručových básní. Leč dílo Petra Bezruče nebylo z tohoto aspektu dosud konkrétně rozebíráno a podrobně zkoumáno.

[1]

O podstatě dramatismu a divadelnosti vůbec

Dříve nežli se vydáme sledovat uplatnění dramatismu a divadelních postupů v díle Petra Bezruče, bude nutno alespoň stručně načrtnout obecné rysy estetické kategorie *dramatismus* a blíže vyznačit obsah pojmu »divadelní postupy«.

Dramatismus — nejobecněji řečeno — jako umělecký obraz života zachycuje dialektické rozpory a procesy ve skutečnosti, mnohostranné protiklady v životě společnosti, sociálních tříd a skupin i v životě jednotlivce. Umělecké obrazy prosycené dramatismem ukazují kolizi sil, svár a boj lidí, jejich zájmů, myšlenek, přání, prožitků a vášní.

Základem uměleckých obrazů v dramatu je jednání postav, a to jednání fyzické a slovní. Jako výsledek jednání lidí probíhá jistý děj. Podstatu dramatu určuje fakt, že jeho autor z množství rozmanitých jednání lidí vybírá taková jednání, takový děj (event. jednu událost), které jsou pro sledovaný problém rozhodující. Drama zobrazuje vývoj jako rozporný, jako střetávání různých volních úsilí, která směřují k jistému cíli a vyúsťují v činy. Nejvyostřenější a nejkoncentrovanější formou, jíž se dramatismus vyslovuje, je dramatický konflikt — sama to podstata dramatu. V něm se projeví a odhalují charaktery zúčastněných stran a postav. Drama můžeme tedy definovat jako obraz rozvoje, vyvrcholení a rozřešení konfliktu, dynamické kolize. Po ukončení konfliktu nacházíme postavy dramatu v nových vzájemných vztazích. Charaktery, konflikt, děj jsou navzájem v nejtěsnějším svazku. Takový či onaký charakter se v jednání projeví sobě přiměřeným způsobem. Konflikt probíhá a je řešen podle poměru sil. A toto řešení odpovídá v realistickém dramatu sociální situaci, která je tu zobrazena.

Vzhledem k tomu, že dramatik vybírá dějovou situaci, v níž se zájmy zúčastněných stran co nejostřeji střetávají, v níž se volní úsilí lidí mění ve skutečnou vášň, takže

každá bojující postava odhalí v průběhu dramatu podstatu životního obsahu své bytosti, musí být syžet dramatu co nejvíce zkoncentrován a jeho vývoj pokud možno urychlen. S koncentrací děje souvisí skutečnost, že méně významné momenty se neexponují přímo; o nich postavy v průběhu akcí podávají toliko zprávy. Dramatickému postupu při odhalování charakterů postav je v základě cizí povlovné, biografické, epické zobrazování lidí. Nemíníme ovšem neuznávat různé možnosti kombinování postupu epického a dramatického, k nimž dochází jak v praxi epiků (romanopisců, novelistů atd.), tak v praxi dramatiků (např. v případě epického divadla Bertolta Brechta).

Drama podává konflikty prostřednictvím dialogů postav a tzv. autorských remark (scénických poznámek), které zaznamenávají fyzické jednání postav nebo charakterizují různé okolnosti místa a času, v nichž děj dramatu probíhá. Pokud dramatik chce odhalit vnitřní život postavy, var jejích citů, pochybností, kolísání a podobně, využívá k tomu monologu. Organicky vklíněný a zákonitě rozvíjený monolog zdůvodňuje jednání postavy nebo předchází jejím důležitým rozhodnutím — postava v monologu podává motivaci svého budoucího jednání.

Významným rysem dramatu je stupňování děje, který narůstá od zauzení ke kulminaci a spěje od kulminace k rozuzlení. Zkušený dramatik dovede pracovat s vnitřními pocity zvědavosti, strachu nebo soucitu. Mysl vnímatele, jestliže ho drama nebo dílo s dramatickými rysy vskutku zaujme, předjímá události, uhaduje další jejich průběh a možné ukončení děje, „drží palce“ hrdinovi, strachuje se o jeho osud a přeje mu příznivé vyřešení hrozivých situací. Z těchto úvah a emocí vznikají u vnímatele pocity dramatického napětí. Dramatik nebo epik pracující dramatickými tvárnými postupy může napětí udržovat dvojím způsobem. Častější a možná též psychologicky delší je ten způsob stupňování dramatického napětí, kdy autor vnímatele znovu a znovu překvapuje uváděním nových, neočekávaných událostí, momentů a motivů, takže vnímatel vidí dopředu jinak nežli autor a musí své „průhledy“ v průběhu sledování děje neustále korigovat. To je případ všech děl s postupným odhalováním záhad (jako příklad uveďme Nerudovu novelu *Psáno o letošních dušičkách* z knihy *Povídky malostranské*). Samozřejmě, že každá situace a dějový moment musí zákonitě vyplynout z aktivity postav na ději zúčastněných, nesmí vzniknout z vnějškových a proto nepřírozených zásahů autora. S jiným typem dramatického napětí potkááme se v tom případě, když divák ví takřikajíc všechno, když vidí, kam věci spějí nebo se řítí a s úžasem sleduje zápas hrdiny, který chce z nebezpečí vyvážnout a změnit chod událostí pro sebe výhodně. To je případ titulní postavy v Sofoklově dramatu *Oidipus vladař*. Jeho osud znal antický divák z mýtu; ale přesto se tím napětí, které divák pociťoval při sledování Oidipova zápasu, nesnižovalo. Autor ovládající techniku dramatu umí napětí stupňovat: kolízi jenom zdánlivě rozuzlí, čímž diváka na chvíli uklidní; vzápětí nato uvede do děje nové okolnosti a dosáhne nečekaného pokračování. Vrcholné okamžiky dramatu autor na jistou dobu přerušuje — jako by na chvíli vypnul motor běžícího stroje. Připraví uklidňující motiv nebo odvede pozornost od hlavní syžetové linie k postavě epizodní — to všechno za jedním cílem: aby se napětí jednou vzbuzené a dočasně setrvávající na jisté výši dalším průběhem děje ještě více vystupňovalo.

Pramenem dramatických konfliktů v uměleckých dílech jsou objektivní rozpory a protiklady sociálního dění, reálné skutečnosti, které se projevují zápasem antagonističtých sil. Dramatismus v realistickém umění, a v dramatu především, je dán zápasem typických postav, které jednají v typických situacích. Realistické drama podává ideový obraz společenských konfliktů v samé jejich hlubinné podstatě.

Dramatismem není ovšem nasycono jenom drama, popřípadě film, jež chápeme jako svébytný druh scénického umění. Velcí prozaikové (např. Stendhal ve *Věznicí parmské*, F. M. Dostojevskij v *Bratřech Karamazovových*, L. N. Tolstoj v *Anně Kareninové*, Jan Neruda v *Povídkách malostranských*, Gustave Flaubert v *Paní Bovaryové*, Ivan Olbracht v *Anně proletářce*, Marie Majerová v *Siréně*, Michail Šolochov v *Rozrušené zemi*) uplatnili ve svých dílech s velkým úspěchem nejrůznější projevy dramatismu. Proto nikoli náhodou byla jejich díla upravena pro jevištní provedení nebo zfilmována. V poněkud jiném smyslu mluví se o dramatismu symfonických skladeb (např. Leoše Janáčka) nebo se dramatismus vyzvedává u grafických cyklů (např. Goyova cyklu *Hrůzy války* nebo cyklu *Oresta Dubaye* o Slovenském národním povstání).

Drama jakožto literární útvar se stává zpravidla východiskem k nastudování v di-

vadle, k inscenaci. Pak vznikne, ovšem při využití složky herecké, taneční, výtvarné a hudební, nový druh syntetického umění — *divadlo*; jeho předností a nezaměnitelnou osobitostí je, že střetávání postav rozvíjí přímo před zraky diváků a že obrazy lidí na scéně vytvářejí v přítomné chvíli živí herci.

V této studii chci podrobně vysledovat, jak Bezruč v různých etapách své tvorby funkčně využil dramatismu a postupů příznačných pro divadlo; přitom vždy přihlédnou k žánrové příslušnosti probíraných prací. Posléze se pokusím charakterizovat typ Bezručova dramatismu a historicky ho zařadit do souvislosti s dramatikou světovou.

[2]

a) Obrazy bojovníka v Slezských písních

K rozhodujícímu vystoupení Petra Bezruče došlo až na konci 19. století. Vladimíru Vaškovi se však už dávno předtím protivilo jakékoli národní a sociální bezpráví. K úloze zastánce spravedlnosti připravoval se od studentských let.

Z roku 1884 (to měl Vladimír Vašek před septimou na klasickém gymnasiu v Brně) pochází jeho přání sestře Heleně nazvané *Na den 18. srpna* . . . Mladý autor napsal tuto báseň v próze romantickým způsobem. Nacházíme zde bojovníka proti tyranii, který padá zalit krví; připomíná nám osud hrdiny potomních Berzučových básní Leonidas a Michalkovice.¹⁾ Ocitujme tuto pasáž ze zmíněné prózy, jak ji otiskl Vít Šedivec.²⁾

„Kdys žily dva kmeny lidstva; jedni vládli, druzí byli otroci. Pánové byli zasmušlí, robi smutní. Byli nešťastní. Vládnoucí národ hleděl zapomenouti bolů svých, v tyranisaci a utiskování, poslouchající v práci těžké . . . A stalo se, že v národu porobenců povstal muž veliký, jenž vdechoval druhům svým sémě svobody v odvislou duši, plamennými slovy probouzel v utýraných řadrech cit volnosti — a kmen otroků povstal! A strhla se divoká seč, zem rudá pila stále krev lidstva, a ti, kteří povstali, ti — podlehl! Tisíce a tisíce jich padlo, jen vůdce jich, ten, který je probudil, ten stál ještě s krvavým praporem na mrtvolách svých bratrů. A srazil jej těž. Bez zasténání jako vzdorný gigant skácel se k zemi. Umíral s trpkým úsměvem na rtech. Krev mu stříkala proudem z posekaných prsou a nepřítel mu vydral s posměšným jásosem korouhev z křečovitě sevřené ruky. A davy vítězů táhly s vítězoslavným křikem v zem jeho bratrů a on již viděl hořící chýše, povražděné dítky, pobité ženy — — Táral se sám sebe: Je-li milosrdenství? Oko se mu kalilo, rty zbledly a veliký vzdorný duch jeho vzlétl v říši stínů . . .“

Tento obraz bojovníka zůstal takřkajíc doma, toliko v povědomí sourozenců. Za několik let vystoupí však vysokoškolák Vladimír Vašek, znechu-

¹⁾ Na velkou podobnost místa z přání sestře Heleně *Na den 18. srpna* . . . s těmi pozdějšími básněmi Slezských písní, které evokují obraz v krvi zalitého zápasníka proti přesile, upozornil Miroslav Ivanov. Srov. jeho doslov ke knize *Povídky ze života*, která shrnuje Bezručovy prózy (Praha 1967), str. 157.

²⁾ Vít Šedivec, *Z kroniky rodu Bezručova*, II. díl (Brno 1938), str. 28.

cený poměry v Praze, přímo v životě. Zachovalo se nám o tom svědectví v dopise, který poslal Vladimír příteli a spolužáku z gymnázia Janu Kadlecovi. Ten otiskl listy Vladimíra Vaška — nepochybně upravené — v článku *Syn svého věku*³⁾. V dopise pocházejícím z dubna r. 1888, tedy z doby, kdy definitivně opustil studia v Praze, píše Vladimír Vašek o tom, jak nebojácně povstal proti mocné osobě na univerzitě. Vzepřel se profesoru Janu Kvíčalovi. Charakteristické je, že sám pisatel srovnává tento odboj s heroismem tragických reků. Nic nás tu nesmí mýlit ironie mladého člověka.

„Jak vidíš, už nejsem v Praze. Zavřel jsem za sebou i všechny branky — nepohodnuv se se všemi, na nichž jsem tam závisel. Taková do mne vjela ďábelská chuť, vychrliti na hlavu každého, s kým jsem měl poslední dobou co činiti, spoustu jedovatých hrubostí — a nevíš, jakým mi to bylo dosti- učiněním, když jsem jednoho velikána velikánoviče, jenž ovládá celou fa- kultu, uviděl zkoprnělého.

Jak bys to vysvětlil? Nezdá se ti, že tento furor můj je totožný s heroismem všech tragických reků, kteří vypovídali nerovný boj řádům svě- tovým?“⁴⁾

Dalšího „velikána velikánoviče“ napadl Vladimír Vašek v Brně. Byl to jeho představený na poště, komisní a rakušácky smýšlející germanofil Haluska. Trapné jednání Haluskovo pranýřoval Vladimír Vašek dvěma články v Lidových novinách na konci r. 1898 (29. listopadu a 6. prosince). Oldřich Králík, který na tuto novinářskou kampaň upozornil a který otiskl její posměšný komentář z pera Vladimíra Vaška v soudobém dopise, vhod- ně připomněl, že poštovní úředník Vašek stylizoval zde svoje odhalení ne- náviděného šéfa jako hrdinský epos podobný zpěvu o výpravě Igorově.⁵⁾

Útoky v Lidových novinách na Halusku byly pro Vladimíra Vaška malou přípravou k rozhodnému vystoupení proti pánům mnohem vyšším — proti samým držitelům moci v habsburské monarchii a na Slezsku. V únoru r. 1899 vystoupil na veřejnost bojovník s neznámým jménem *Petr Bezruč*.

Zápas proti habsburské zvlí a za spravedlnost pro utištěný kmen slez- ský mohl Bezruč vést jenom v příkré polemice s vlastencem pražské bur- žoazie (srov. báseň *Den Palackého*). Jako básník musil se diametrálně odli- šit od převládající tehdy poezie, od básníků „z vltavských břehů, co milují ženy, jak kázala Paříž“. F. X. Šalda to ve studii *O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče* výrazně vystihl těmito slovy: „Onoho polemického poza- dí ulizaných módních panáků básnických bylo Bezručovi třeba k jeho au- tostylizaci přímé. Jen na tomto pozadí mohl se stylizovat jako divoký, drs- ný, barbarický, démonický, polomytický zjev zvláštním symbolizačním uměním opravdu mohutným, přímo monumentálním.“⁶⁾ Šalda rovněž po- ukázal na to, že Bezruč nemohl podepsat mohutné a děsivé autostylizace svého básnického zjevu, které dosahují např. v básních *Já a Škaredý zjev* až nadlidských rozměrů, svým občanským jménem, že musil užít pseudo-

³⁾ Niva, r. III., č. 1, 2, 3.

⁴⁾ Niva, r. III., č. 2 (16. prosince 1892).

⁵⁾ Srov. o tom v *Kapitolách o Slezských písních* (Ostrava 1957), str. 74 a 75.

⁶⁾ F. X. Šalda, *O básnické autostylizaci, zvláště u Petra Bezruče*. Citováno z knihy *Studie literární historické a kritické* (Praha 1937), str. 69.

nymu, jestliže nechtěl, aby se obrazy charakterizující osobnost bojovníka staly „nestvůrnou nehorázností a divadelním siláctvím“.⁷⁾

Pro umělecký postup, jímž Bezruč zachycuje v mohutných obrazech vlastní zjev nebo objektivizovanou postavu bojovníka, jsou příznačné rysy.

Především: v básních Petra Bezruče dochází ke ztotožnění autorova subjektu s lidem; básník promlouvá v monologu jménem kolektivu jako zosobněný jeho představitel (srovnejme např. báseň *Horník*). Přechod z lyriky subjektivní do lyriky objektivní a odtud k objektivnímu útvarům epickým je tak povlnný, že ho někdy jen stěží postřehujeme. Tato oscilace mezi subjektem a objektem stupňuje dynamiku Bezručových básní a důrazně přesvědčuje o pravdivosti faktů v nich uváděných.

Za druhé: básník nezůstává na poli jednoho slovesného rodu. Postupuje od lyrického popisu nebo vyznání k vyprávění epickému, které opět zplastičuje výjevem dramatickým. Hranice slovesných rodů se rozplývají a stírají. Lyrika, epika a drama jako by se křížily a na pokud možno malém prostoru básně vzájemně umocňovaly a integrovaly. Přechod z epiky do dramaticky exponované zpodobení situace můžeme vidět v první části triptychu *Já*; tu se nejprve epicky nastoluje kontrast mezi zájmem Boha o šťastné kraje a mezi jedním pohledem zamračeného démona na kraj pod Beskydem. Vzápětí nato jsme svědky dramatické scény zrodu „škaredého věšce“ - Bezruče i jeho jednání:

*Udeřil [démon] v balvan,
ze skály vyskočil škaredý věštec,
z poroby vyrostlý, ze zrádné krve,
k měsíci zaštkal a do slunce zaklel,
sevřenou pěští se rozmáchl k nebi,
všemi těmi vrahy, nech zářili zlatem,
nech před nimi klečeli jako před bohy
tam před Těšínem ti otroci dolů,
do prachu smýknul svým hněvem, svým vzdorem,
věnem to, jež mu dal do žití démon, —
ze skály vyskočil já!*

Obdobně — bez jakéhokoli uvozování — přechází Bezruč v třetí části básně *Já* z lyrické charakteristiky sebe jako věšce k vyprávění o osudech lidu pod Beskydami. V promluvě básník lid potom oslovuje, aby hned nato přímo reprodukoval řeč grófových hajných při jejich střetnutí s lidmi. Ocitují ono místo švu mezi oslovením lidu a reprodukcí výkřiku „andělů strážných“:

*Z tvých lesů tě honí ven andělé strážní,
ty se jim kloníš tak hluboce!
»Ty zloději z Krásné! Je tvoje to dřevo?
Padni a zem polib v pokoře!
A ven z panských lesů a hore do Frydku!«*

⁷⁾ F. X. Šalda, tamtéž, str. 72.

⁸⁾ Zde i v dalších případech cituji Bezručovy verše podle vydání Slezských písní z r. 1957.

Následuje oslovení toho „nahore“. Pak se pokračuje v promluvě k lidu. Vypravováním o konečném osudu lidu i o básnickově modlitbě k démonu pomsty triptych se uzavírá.

Přihlédnutím ke konkrétním básním tyto vývody blíže osvětlíme a snad i prohloubíme.

Pětice básní (*Já, Škaredý zjev, Kdo na moje místo, Leonidas, Michalkovice*) jsou formou dramatické monology, v nichž se hned slévají a hned zase relativně osamostatňují umělecké postupy všech tří slovesných rodů. Báseň *Já* i báseň *Škaredý zjev* zachycují jednotlivé rysy vzpurného věštcce uváděním jeho dílčích akcí: proto je výsledné působení těchto čísel tak silné. Srovnajme např. tento pasus z básně *Já*:

*Polského kněze jsem vyhodil z chrámu,
rektora z německé udeřil školy,
les, co mi pobrali, zapálil v noci,
panského ušáka na poli skolil,*

Sedmdesát tisíc ustoupilo jako poražené vojsko daleko za Lucinu à přejde v mlčení na Moravu. Petr Bezruč, bard svého lidu, zpodobuje se v obludně tragikomické výstroji; v těchto obrazech jako by se spojilo posměvačné gesto (odkaz na dona Quijota) s koloritem Starého zákona:

*Před nimi tančí jak David před archou,
jak trhlý chřestýš při píšťaly zvuku,
komický rapsod těch sedmdesáti tisíců,
don Quijote z Beskyd, má z jalovce kopí,
brnění z mechu a ze šišek helmu,
z Lysé hřib za štít a z kapradí hledí.*

Na konci básně *Škaredý zjev* je podán zjev barda v tomto divadelním výjevu:

*Tak budu já stát — dávno můj zahyne národ —
sto roků stát budu čelem ku obloze vzpřímen,
ubitou šíjí se azuru dotknu
já, Petr Bezruč, Ahasver svědomí Čechů,
škaredý fantom a zašlého národa bard.*

Báseň *Kdo na moje místo* je svým tvarem monolog — výkřik krvácejícího horníka, bojovníka proti grófům, majitelům šachet a proti bohatým židům. V této básni zvláště názorně poznáváme Bezručovo oscilování mezi lyrickým hrdinou subjektivním a lyrickým hrdinou objektivizovaným už v postavu. Báseň se vlastně skládá ze dvou dramaticky exponovaných situací: první ukazuje revolučního horníka v akci, druhá ho zachycuje ve chvíli umírání, kdy se marně ohlíží po svém pokračovateli.

Přímo průběh zápasu bojovníka proti germánské přesile, který byl zaskočen polskými zrádci, sledujeme v monologu hrdiny básně *Leonidas*. Je to grandiózní scéna divadelní, již nechybí střídání naděje s beznadějí. Nakonec udatný bojovník padá v krvi, zatímco vítězný Xerxes a knížata pozorují s úsměvem jeho umírání.

..Obdobný krvavý zápas jednoho bojovníka — tentokráte gladiátora v římské aréně — proti dvěma odpůrcům, Thrákovi a Etiopovi, předvádí báseň *Michalkovice*. Jde o nerovný boj nejenom proto, že jeden člověk byl postaven proti dvěma lidem, ale i pokud se týká výzbroje: gladiátor má štít a kopí, jeho protivníci meč a trojzubec. Mnohem více nežli v básni Leonidas je však zde děj vypravován; teprve po epickém zachycení okolností před bojem přihlížíme boji. Situace, za níž zápas probíhá, je však podána velmi plasticky, a to pádným kontrastem: znuděná společnost (císař, bohatec, šťastné matrony v kruhu dětí, lhostejná lůza) sleduje mladého gladiátora, který nechce zemřít a bojuje o svůj život ze všech sil — žel, marně.

Jak v básni Leonidas, tak v básni *Michalkovice* je středem děje objektivně zobrazená postava. Vzrušujícího dojmu z bezprostředních prožitků dosahuje autor uplatněním monologu této postavy, monologu bojovníka.

Jinou cestu — v podstatě epickou, a proto méně vzrušivou — volí Bezruč při exponování sociálního protikladu panstva a rabů v básni *Ostrava* a v básni *Oni a my*. V „Ostravě“ máme před sebou monolog objektivované postavy horníka, v druhé básni monolog skupinový. V obou případech je vyřešení úděsných kontrastů („při Dunaji strmí paláce z krve mé a mého potu“; poháry panstva zvoní v příjemném chládku paláce — horníci robí v plameni pod zemí) odkázáno ke střetnutí nepřátelských stran, které autor umísťuje do budoucnosti („přijde den, sůčtujem spolu“; „tož v své krvi oni a v jich krvi my“). Podobná je situace v básni *70. 000*, jakémsi monologu kolektivním — zpovědi sedmdesáti tisíců před Těšinem, monologu, který končí dramatickým výjevem šileného opilství hromadného. Dramatismus Bezručových básní vystihl a ještě vystupňoval hudební skladatel Leoš Janáček ve velkolepých mužských sborech Kantor Halfar; Maryčka Magdonova a *70. 000*.

Jako monolog hrdiny je rovněž napsána báseň *Horník*. Do jednotvárného, stereotypně každodenního kopání horníka je vsazeno několik výjevů přímo divadelních: při Godule mrzne horníkova žena a na klíně jí pláčou hladové děti; „nade mnou nad hlavou kopyta duní /grof jede dědinou, komtesa ručkou/ pohání koně a směje se růžovou tváří“; horníkova žena jde prosit do zámku — přitom je scénérie grofova sídla podána jakoby filmovým celkem a detailem:

*z žltého kamene je jeho zámek,
pod zámkem hučí a láme se Ostravice.
Před branou černé dvě suky se mračí.*

Báseň končí divadelně exponovanou scénou: horník se napřimuje, jeho chování sleduje čtenář ve výrazných detailech pohybových a mimických, narůstání revolučního odhodlání hornictva je zachyceno hereckou akcí postavy, která postupně zvedá kladivo k pomstě.

*Což kdybych tak jednou prokletým kahanem do štolý mrštil,
sehnatou do výše narovnal šíji,
levici zafal a vykročil přímo,
půlkruhem oá země k obloze vzhůru*

*kladivo zdvihl a jiskřící oči
tam pod božím sluncem?*

Zápas lidu na Slezsku proti bídě i odnárodňování podává Bezruč nejenom obrazy zosobňujícími celý kolektiv, ale i obrazy konkrétních jednotlivců, kteří brání hrad před dobytím. Ať už je to zvoník bijící na poplach v *Dombrové II*, který nedbá, že „zástava z cimbuří se kácí“, nebo chlop Křístek, který statečně bojuje na cimbuří, třebaš „boj lýtý v tvrzi zuří“ (*Lazy*).

Poznali jsme, že Bezruč vidí situaci svého lidu v její dynamičnosti, že ji vystihuje obrazem zápasu dvou stran (často tu využívá antických motivů) a že v neúčinnějších básních silně uplatňuje živel dramatický, ba buduje přímo divadelní scény. Postava bojovníka dostala namnoze rysy fantómu s tragikomickými, groteskními znaky.

b) Obraz Géra a motiv setkání

Utláčování slezského lidu se Petru Bezručovi přímo koncentrovalo do postavy markýze Géra. Básník v ní vyostřil a zveličil rozměry existujícího člověka — arcivévody Friedricha, majitele Komory těšínské. V Markýzi Gérovi zobrazil Bezruč nenávist a despekt k prostému lidu, úskočnost, záludnost a cynismus panského chování, vypočítavou bezohlednost k člověku. Takto grandiózně zobrazený nepřítel nutně vyžadoval k sobě rovnocenného aktéra, představitele protistrany. Stal se jím buď básník-pěvec, nebo jeho objektivizovaný zástupce, oba reprezentanti lidového hněvu.

V řadě básní staví Bezruč markýze Géra i jeho odpůrce proti sobě, a naďto je exponuje v dramatickém výjevu. Jedna z básní Slezských písní se přímo nazývá *Setkání*. Sledujeme v ní médiem básníkovy vyprávění scénu, kdy Géro, lovec zvěře i svůdce venkovských dívek, odpočívá v beskydském lese. Dvacet kroků dělí básníka od markýze, který pověsil pušku mezi dva jílmy. Jaká příležitost k revoluční akci! Není však čím zloducha zastřelit — básník nechal lankasterku doma.

Obdobnou situaci sledujeme v básni *Ty a já*, v níž se autor objektivizuje do postavy horníka. Géro přijel na Beskydy. V žlučovité promluvě ke Gérovi, která chrlí na arcivévodovu hlavu výčet jeho zločinů, vyzývá představitel lidových mas Géra, aby mu, chce-li vyváznout živ, uhnul z cesty. Boj dvou nepřátelských tříd je tu zpodoben jako nenadálé setkání dvou konkrétních lidí v beskydském lese. Bezruč učinil čtenáře svědkem hroziícího střetnutí úhlavních nepřátel a dal čtenáři s napětím sledovat, jak toto střetnutí dopadne. A to je situace výrazně svědčící o Bezručově vidění divadelním.

Báseň *Markýz Géro* má formu dramatické invektivy. Pokud verše kreslí Gérův zjev, zachycují jeho hrůznou činnost dílčími obrazy akcí. Devótnost služebnictva a bezbrannost pokořených vystihuje autor dynamickým obrazovým celkem, který se skládá ze dvou menších, do kontrastu postavených obrazů:

*Lem tvého roucha sto pozvedá ruk,
sto rabů do noh ti padne.*

Analogicky charakterizuje básník protikladnou činnost markýze Géra dvojicí dějově nasycených obrazů:

*Pro nás švih bičem a konopnou šnuru,
knižecí úsměv jen pro ně, jen pro ně.*

Revolta porobených se v této básni sice přesouvá do budoucnosti, ale představa o ní je sugerována výjevem plným divadelní sugestivity (stejně jako divákovi na jevišti je vnímateli exponována v komplexnosti barva-krev, zvuk-rachot bubny a pohyb lidí). Výjev se skládá ze dvou částí. Druhá část dovršuje gradací část první: za vzpoury básník-vůdce uchopí uzdu Gérova koně, povstavší lid strhne markýze z koně.

V básni *Pětváld* je vzpoura posunuta do budoucnosti. Konkrétní scénou jsou udány její příčiny. Proti Gérovi zde stojí objektivizovaná postava — Petr Dombrovský. Už samo toto jméno ukazuje, že to není jiný nežli alter ego Petra Bezruče. Ze šesti strof básně první čtyři líčí dramatické střetnutí Géra s představitelem utlačovaných mas. Markýzovi koně měli zbůhdarma přejet mladé děvče. Dombrovský děvče zachrání, ale utrží od Géra ránu bičem do tváře. Po této dramatické scéně, které jako bychom přihlíželi — tak jsou básnickovy údaje živé a plastické — následuje šest veršů, v nichž Bezruč oslovuje Dombrovského: Což možno zapomenout na krvavou ránu? Ani kořalka nezahání vědomí pohany! Den odplaty však přijde! Situaci vzpoury podá básník tímto obrazem: lid Gérovy koně zadrží, markýz je vyvlečen z kočáru a Dombrovský vrátí, co zůstal zpupnému pánu dlužen. Jak vidět, Bezruč nastavil zrcadlo třídně antagonistické společnosti dvěma divadelními výjevy, které vzrušeně komentuje. V těchto výjevech střetávají se představitelé obou tříd.

V příkrém kontrastu s vítězným zakončením dvou básní, o nichž byla právě řeč, stojí svým tragicky bezútěšným vyzněním báseň *Osud*. Je to vlastně jedna dramatická scéna — básník umírá a Géro jeho umírání sleduje. Zcela jako v divadle jsou popsána gesta a mimika umírajícího (oči se lámou, hlava klesá pomalu dozadu, pot se lije čelem, boky se chvějí). I vítězství Géra se vyjadřuje konkrétním projevem mimickým („úsměv jde pyšným rtem markýze Géra“).

Ve zpodobení vztahů mezi Gérem a básníkem nacházíme v Slezských písních značné výkyvy. Poznali jsme básně, které ukazují obě okrajní možnosti: porážku Géra (nebo alespoň vyslovenou vůli zbavit se ho krvavou cestou) a Gérovo vítězství. V jiných případech Bezruč třídí antinomie toliko vyslovuje a před řešením couvá. V rovině obrazné se to projevuje tím, že se básník setkání s Gérem vyhne. V básni *Z Ostravy do Těšína* jde Bezruč s vdovou pod havíři. Obsah jejich dialogu i fakt, že se vyhnou setkání s Gérem, dovidáme se z autorova vypravování; podání děje ztratilo značně na plastičnosti, a tím na své vzrušivé účinnosti. Také v *Dědině nad Ostravicí* nedochází k přímému střetnutí „grofa ze zámku“ (není to nikdo jiný nežli obecným označením exponovaný markýz Géro) s básníkem, který tu vystupuje jako oráč za pluhem. Kontrast dvou tříd, navozený

rozdílem jednání pána, který pohodlně jede v kočáře, a sedláka, který pro něj pracuje na poli, je zvýrazněn dvojím básnickovým oslovením grofa. Básnickova energie jako by se vybila už v prvních dvou strofách dramatickými výjevy z antiky (Achilles vleče mrtvého Hektora; římský jezdec zabíjí „barbara“), které jsou uvedeny jako příklady zdeptanosti a mlčenlivé pokory slezského lidu.

Motivem setkání — při něm dochází k dialogu s tím, koho potkal — Bezruč dokládá názorně postupující germanizaci a polonizaci lidu ve Slezsku. V básni *Dva hrobníci* uvádí nás básník (vystupující jako chudý horal z Beskyd) ke dvěma hrobníkům; zasypávají do hrobu „chlopa“, který nechce umřít. Proces germanizování lidu je tak předveden v působivé dramatické scéně.

Daleko vyhroceněji, s drásavou bolestí a s úchvatnou názorností ukazuje popoľšťování Těšínska báseň *Blendovice*. I zde jde o scénérii na hřbitově. Slezský lid tu vystupuje personifikován jako ubohé dítě, které v trudných hodinách volá o pomoc ke svému „tátovi“ — Petru Bezručovi. Báseň je mistrovsky komponována: vystřídala epické vypravování (dvě strofy — jako scénické poznámky v dramate — sugerují zimní chlad na hřbitově, zpravují čtenáře o básnickově příchodu na hřbitov a o tom, jak u otevřeného hrobu našel dítě) scénou vzrušené rozmluvy básníka s dítětem; závěrečná strofa zachycuje v stručném epilogu výsledek tragického setkání — básník prchá ze hřbitova, dítě pak kleslo v hrob.

Značně klidnějším tónem je psána báseň *Tošonovice*. V jejím středu, rámovaném dvojím vyprávěním, stojí dialog básníka s dívkou, která se právem urazila, když se jí básník zeptal, zdali je Polka. Příznačné pro Bezručův umělecký postup je, že dříve nežli dá dívce odpovědět v přímé řeči, ukáže její reakci jakoby scénickou poznámkou, která zachycuje dívčinu mimiku:

*Vyhrnulo bílé zoubky,
zle se na mne podívalo
švarné děvče z Tošonovic.*

Ještě jedenkrát stal se básníkovi motiv setkání prostředkem k tomu, aby ukázal postup germanizace i sociálního zbídačování lidu pod Beskydem. Mám na mysli báseň *Ondráš*, evokující Bezručovo setkání s olbřímím zjevem slezského zbojníka-napravovatele křivd za feudalismu. Nepochází zde ovšem ke konfliktu mezi básníkem a Ondrášem. Konflikt existuje mezi oběma zastánci věci lidu na jedné straně a mezi světem, o němž podávají zprávy. Báseň se dělí ve tři části: první ukazuje scénérii na horách do básnickova setkání s Ondrášem; střední, rozsahem nejdelší část básně reprodukuje v přímé řeči vzrušený rozhovor zbojníka s pěvcem lidu. Scéna položeného sarkastického smíchu — Ondráš jím hodnotí zákony markýze Géra, které připouštějí a ospravedlňují nekonečný útisk lidu — báseň uzavírá.

c) Tragično v Bezručových sociálních baladách

Petru Bezručovi, když zobrazoval sociální konflikty, jak je přinášel život ve Slezsku na konci 19. století a na začátku 20. století, musila se jevit zvláště vhodným slovesným druhem *balada*.

Balada bývá stručně charakterizována jako *tragédie v písni*. Jestliže písňový ráz balady, daný pravidelnou strofickou, nápadným uplatněním eufonie (hlavně zvučných refrénů) a hutnou zkratkovitostí obrazů, nevzbuzuje v zásadě žádné nejasnosti, bývá tragično v baladách osvětlováno v literární vědě jenom kuse a většinou také nesprávně. Proto bude třeba stručně charakterizovat podstatu tragédie a určit základní rysy estetické kategorie »tragično«.

Pojem »tragično« se nedá mechanicky ztotožňovat — jak se často děje — s utrpením postavy nebo s její smrtí, což obojí vyvolává náš soucit. Je mimo pochybnost, že obava o hrdinův osud, soucit s jeho utrpením a úžas nad jeho smrtí tvoří neodlučitelnou součást estetické kategorie tragična. Ale jde tu jenom o důležitý *doprovodný* aspekt tragična, nikoli o jeho podstatu.

Základem tragédie je neřešitelná situace: hrdina se dostal do nesmířitelného konfliktu s okolím, do konfliktu, který končí jeho záhubou, smrtí.

Objektivně tragickým je utrpení nebo záhuba lidí, jejichž boj odráží zápas protikladných tendencí v sociálním životě a má dosah nikoli individuálně omezený, nýbrž obecně lidský.

Tragično je vždy spojeno s hrdinou, u něhož pocit povinnosti, nejvyšší míra ušlechtilosti a velikost ducha převažuje nad sobectvím, nad starostí o blaho osobní. Přitom ovšem nijak nemizí lidská podstata hrdinovy bytosti — není to manekýn ctností, ale živý člověk. Tragický hrdina v třídních společnostech bojuje směle proti sociálním zlořádům, hájí spravedlnost, čest, zájmy utlačovaných, svobodu a nezávislost vlasti apod. Jedná v takových podmínkách, za takového seskupení okolností, kdy sociální zlo je natolik silné, že hrdina nemá s dostatek sil k tomu, aby nad ním zvítězil, aby úspěšně prosadil rysy pokrokové, které jednou ustaví nové vztahy mezi lidmi a dají zazářit novým myšlenkám.

Člověka, který trpí, a někdy též hyne v zápase za historicky regresivní cíle, nemůžeme pokládat za postavu vpravdě tragickou (např. napařující se Tybalt v Shakespearově tragédii *Romeo a Julie* nebo — máme-li uvést příklad ze života — Adolf Hitler v posledních dnech svého života, svrchovaně naplněných dramatismem). Jsou však případy, že se hrdina snaží odpoutat od reakčních sil, uprostřed nichž vyrostl, že tuší pravdu o vítězství nového života, ale na své cestě k zítřku bloudí (např. Jegor Bulčov ze stejnojmenného dramatu Maxima Gorkého). Takový osud hrdiny je poznamenán tragikou a může se stát námětem tragédie.

Charakter tragična se mění podle historických podmínek. Jiné bylo tragično v antice (připomeňme boj šlechtěného a obětavého Promethea proti bohům za štěstí lidí nebo zápas Oidipa proti neúprosné drtícímu fatu), jiné je tragično u renesančního Shakespeara, jehož hrdinové hynou ve spravedlivém zápase proti nepravostem (např. Hamlet), jako oběť přežilé rodové nenávisti (např. *Romeo a Julie*), nebo platí smrtí za svou vášnivou ctižádostivost (např. Richard III., který ze své cesty odhazuje zásady humanity). Za kapitalismu bijí hrdinové marně do mříží peněžních vztahů, které vládnou ve společnosti a které ničí nejušlechtilější tužby lidí (Maryša ve stejnojmenném dramatu A. a V. Mrštíků). Tragično v naturalistických dílech se projevuje zoufalým bojem osobnosti proti drtvivým okolnostem života, jež postavy změnit nemohou (srovnejme např. Osvalda a jeho matku v Ibsenově hře *Strášídla* — oba se marně snaží zadržet úderu Osvaldovy dědičné choroby). Svérazné rysy má tragično u A. P. Čechova (např. tragický úděl Vojnického ze hry *Strýček Váňa*; Serebrjakov si uvědomuje svůj nicotný život, netvůrcím způsobem promarněný, když se byl obětoval člověku, který se jen vydával za velkou osobnost). Tragično v podmínkách zápasu za vítězství socialismu a v tomto společenském řáde má kvalitativně jiný charakter nežli tragično předchozího období: hrdina bojuje jako člen velkého kolektivu a umírá v boji za nejušlechtilější hodnoty pro celou společnost; hrdinova smrt je součástí zápasu dělnické třídy (nebo pak celé společnosti) a hrdina obětoval život pro dosažení společného cíle. Smrt revolucionářů (kupř. lidového vojévůdce Čapajeva) není tragická svou bezvýhodností, ale působí svým historickým optimismem; přispěla totiž k triumfu věci pokroku. Jde o „optimistickou tragédii“, jak to vyjádřil názvem své nádherné hry Vsevolod Višněvskij.

Balada má s tragédií řadu společných znaků. Především zobrazuje konflikt člověka se živly jemu nepřátelskými. Podoby tohoto nepřítele se v dlouhé historii balady proměňují, závisíce na sociálních podmínkách epochy. Zprvu stojí hrdinové balady proti neúprosnému osudu, pak proti nadpřirozeným démonickým bytostem (jako je revenant, vodník, víly atd.), proti vlastním vášním a pudům (jako je chtivost peněz, nevěra atp.), proti rozkaceným živlům přírodním (jako je oheň, povodeň atp.). V novější době hynou ústřední postavy balad v soukolí sociálních protikladů, hospodářské i mravní bída za kapitalismu (chudoba, prostituce) a ve vřavě imperialistického váleku. Jako příklad „optimistické“ balady socialistické ražby mohli bychom uvést Wolkrovu *Baladu o očích topičových*. Hrdina zde ztrácí oči a umírá, ale svou obětí přinesl celé společnosti prospěch a štěstí.

Stejně jako tragédie, ba možná ještě více, protože je útvarem nepřilíš rozsáhlým, vyhýbá se balada drobnokresbě. Pracuje v širokých dimenzích, dějovou zkratkou, řadu méně významných okolností pomíjí, takže podání děje zůstává nutně mezerovitě.

S dramatem spojuje baladu stupňování děje, který je nezřídka uváděn v dramatických scénách a formou dialogu zúčastněných postav. Protože se v baladě — jako v tragédii — bojuje o všechno a protagonista zpravidla umírá, vyvolává balada u diváka pozornost, hrůzu z hrdinova utrpení a zážitek, soustrast nad jeho osudem.

V tragédii zůstává autor obvykle skryt za dějem, který je sdělován objektivním způsobem. Výjimku tu tvoří tragédie antická s chórem (sbor v ní promlouvá k hrdinům nebo pronáší na okraj dění různé poznámky, dohady a předpovědi) a tragédie, které se tak či onak, pokud jde o chór, antickým vzorem řídí — jako příklad uveďme *Irkutskou historii* A. N. Arbuzova. Balada porušuje objektivní podání příběhu. Autor do děje zpravidla zasahuje, události komentuje, postavy oslovuje apod.; tím vyjadřuje událostem a postavám svoje sympatie nebo antipatie, hodnotí je.

Tak stojí — stručně řečeno — budova balady na třech pilířích: na hutném, jen v hlavních konturách narysovaném a mezerovitě podaném syžetu, na stupňujícím se zápase nepřátelských stran a na autorově vzrušeném postoji k ději.

Bezručovy sociální balady — s výjimkou několika málo výrazných čísel, o nichž se na svém místě zmíním — mají tento společný rys: básník v nich s jedinečnou názorností a plastičností ztvárnil konkrétní lidi a jevy, a to jak oběti v boji s bohatci (Maryčka Magdonova dohnaná k sebevraždě, uštvaný pasekář Dulava, proskribovaný učitel na těšinské vesnici, havíř Mazur, který zahyne v dolech), tak nepřátele chudých (Géro a jeho zaměstnanci, burmistr Hochfelder, grosbyrgři z Frýdku, inženýr z Modré). Představitelé obou nepřátelských stran se dostávají do konfliktu, během něhož se vyjeví jejich vlastnosti. Sřetenutí lidového hrdiny s představiteli světa kapitalistického končí tragicky, historická nutnost ničí jeho život.

Balady o chudobě lidu a jeho odnárodňování stojí nepochybně v samém středu Bezručovy baladiky. Nejenom pro burcuje ráz své tematiky, nýbrž i pro umělecké mistrovství, jímž čtenáře doslova uhranují. Dramatičnost těchto balad je zcela zřejmá a tvoří osu uměleckého tvaru.

Klenotem české poezie je Bezručova balada *Maryčka Magdonova*. Má poměrně malý rozsah — jenom dvanáct čtyřveršových strof. Na této ne-

patrné ploše zobrazil básník tragédii beskydského lidu. Maryčka je postava v pravém smyslu slova tragická a básník ukázal její osudy s pádnou naléhavostí konkrétních obrazů.

Pozorujeme-li podrobně exponování, narůstání a závěr děje básně Maryčka Magdonova, jsme sugestivitou dramatismu vpravdě drceni. Tato balada jako by byla scénáriem vzrušujícího filmu. Bližší nahlédnutí do její výstavby to potvrdí. Jednotlivé scény básně jsou předvedeny ve stručných, dřevorytově strohých a úsečných tázích. Sledujme je podle strof. V první strofě: havíř Magdon jde z Ostravy domů; bartovská harena; Magdon je z ní vyhozen s rozbitou hlavou; Maryčka ve Starých Hamrech pláče. Druhá strofa: Maryččina matka hyne pod vozem s uhlím; pět sirot vzlyká. Třetí strofa je lyrickou mezihrou. Básník — nikoli nepodobným způsobem, jak to činil chór v antických tragédiích — vyjadřuje svoje vzrušení palčivými otázkami a přímým oslovením Maryčky. Čtvrtá strofa epicky nastoluje základní protiklad kapitalismu v kraji pod Beskydami: nekonečné lesy majitele dolů markýze Géra — dřina beskydských horníků v jeho dolech a nedostatek paliva u sirotků. Pátá strofa: Hochfelder, starosta Starých Hamer, viděl Maryčku sbírat dříví a nebude mlčet. Polovina básně je věnována zobrazení Maryččiny cesty do Frýdku a její sebevraždy. Zde leží dějové jádro této balady; básník je podává filmovými postupy. Šestá strofa: Četník odvádí Maryčku do Frýdku. Jeho vzhled a výstroj poznává čtenář ve scénické poznámce. Sedmá strofa popisuje chování zdrčené Maryčky, která pláče. Osmá a devátá strofa zachycují Maryččiny představy ve formě dvou kontrastujících výjevů: Hochfelder se bude s uspokojením dívat na její pohanění a měštané ve Frýdku se jí budou jizlivě smát — a zatím doma bez pomoci zůstali sirotci. Desátá strofa rysuje divokou scénérii u Ostravice. Jedenáctá strofa exponuje dívčinu smrt. Úchvatné jsou tu detaily, uvedené vpravdě filmovým způsobem:

*Černé tvé vlasy se na skále chytlý,
bílé tvé ruce se zbarvilý krví.*

Poslední strofa strohým sdělením faktů o hřbitově, kde Maryččin hrob leží v oddělení sebevrahů, uzavírá tragédii drásavou ironií — chudí jsou ještě po smrti proskribováni, i církev drží s mocnými.

Také vynikající Bezručova balada *Pole na horách* (její syžet předvádí uštvaného pasekáře a zvlíli bohatého grofa) se vlastně podobá filmovému scénáři. Děj se podává těmito záběry: 1. Pole pod Lysou horou; blankytně modrý květ bramborů, vlnící se oves; úsměv Jury Dulavy. 2. Jura pracuje na poli — hraběcí ušáci, srnci a jeleni ničí jeho práci. 3. Střetnutí s pruským hajným — Jura klesá mrtev k zemi. 4. Hřbitov na Pražmě, kde leží Dulavův hrob. 5. Panský hon, rej ušáků; mrtvý Jura skřípe zuby. 6. Dulavovo pole zarostlo bodlácím, mackové se na něm prohánějí nyní bez zábran; děd vypravuje dětem, že Jura chodí po poli.

V baladě *Kantor Halfar* ukázal Bezruč důsledky národnostního boje slezského lidu na osudu venkovského učitele: Halfar nezradí rodnou řeč, platí však za svoji nepokořenou hrdost ztrátou osobního štěstí. Východisko z neřešitelné situace nachází Halfar — obdobně jako Maryčka Magdonova — v dobrovolné smrti. Také v této básni pracuje Bezruč (s výjim-

kou prvních tří strof, které epickým způsobem načrtávají základní protiklady Halfarova života) s postupy dramatu. Počínajíc čtvrtou strofou obsahuje každá strofa vždy jeden dramatický výjev. Děj se podává v hutných tazích a v mezních situacích: skočná hudba v krčmě — svatba Halfarova děvčete v kostele; Halfar necouvne v konfliktu s pány, dále učí „moravsky“; Halfar samotný v polích a v krčmě; vesnické děvče ohromí lidi zprávou, že kantor se oběsil (jak bychom tu nevzpomněli na posly v antické tragédii, přinášející zvěst o smrti významné postavy?); neokázalý pohřeb Halfara, který platí za svoji neohroženost smutným údělem i po smrti.

Dějovým jádrem balady *Bernard Žár* je tragický spor odrodilce s vlastní matkou, která nedovede zapřít rodnou řeč. Postava Žára není v ušlechtilém smyslu tragická — vždyť tento frýdecký měšťan stojí na stanovisku regresivním. Básník dává Žárovi zemřít na vrcholu „štěstí“ v kruhu své zgermanizované rodiny. Vpravdě tragickou postavou je však Žárova matka, žena, která miluje syna bezmeznou, nerudovsky tklivou láskou; pro ni je Bernard Žár — přes svoje hrůzné chování — přece jenom syn.

Balada *Bernard Žár* spojuje epiku, vypravování, které je soustředěno do prvních dvou strof a podává jakoby expozici tragédie (Žár, bohatý odrodilec z Frýdku, vyhání ze svého domu i matku, protože mluví česky), s dramatickými výjevy, které jsou evokovány velmi plasticky (zejména Žárovův pohřeb). Bezruč vybral dvě vrcholné situace příběhu: Žárovu nemoc a pohřeb. Obě situace jsou polarizovány vztahem Žára a jeho matky: Žár se zpovídá — matka pláče na dvoře; nádherná pohřbu s německým sborem — na hřbitově vzadu stojí zdrcená matka.

Tři tragédie členů jedné hornické rodiny se nakupily v baladě *Pětvald II*. Bezruč dějovým trojaktům (smrt Mazurky, smrt Mazura, morální pád Halky) děj postupně gradoval. Mezi třemi dějstvími života havířovy rodiny uplynou delší časová údobí; básník tu pracuje s baladickými skoky. Ve středu pozornosti stojí ovšem postava hrdého, národně uvědomělého havíře, typického zástupce těšínského lidu. Nekolísavost jeho postoje ukazuje Bezruč v těchto scénách — Mazur v hospodě a setkání Mazura s inženýrem. Obě scény jsou podány v dialogu; ve své výrazové zhuštěnosti jde básník tak daleko, že pomíjí uvozovací věty.

Některá místa v básni uchvacují díky divadelnímu způsobu, jímž Bezruč podává dění v Mazurově nitru. Zachycuje totiž havířovu mimiku a gestikulaci („Pysk hryzl Mazur, bo bylo mu směšno přes brvu vodu lít“; „šklebil se Mazur a udeřil sklenkou“).

O tom, jak štěstí mladé dívky bylo rozdraceno v žernovech tvrdého života, zpívá báseň *Žermanice*. Mimo Maryčku Magdonovu naplnil zde Bezruč patrně nejlépe charakteristické rysy balady jako tragédie v písni. *Žermanice* uchvacují jedinečnou kantilénou. Po epické expozici v první strofě má báseň vlastně dvě části; děj druhé z nich se odehrává po několika desítkách let — aniž Bezruč události, které probíhaly během značně dlouhé doby, alespoň letmo připomene (v tom poznáváme tvárnou metodu skoků v ději, příznačnou pro baladu). V první, dramatické části básně nacházíme dvojí oslovení děvčete (nabídka k sňatku, varování). Druhou část děje tvoří vlastně dvě scény: Maryčka nese víno dělníkům na štrece a setkává se s někdejší svým milým; Maryčka se dívá do vody — nynější vzezření

ženy tragicky kontrastuje s její bývalou krásou. Náznornost těchto scén, podaných jakoby jedním tahem, zvyšuje se ještě autorovou účastí na osudech nešťastné dvojice. Tato účast se prolíná do celé obrazové tkáně básně a odráží se též v emocionální modifikaci refrénu.

V Bezručových sociálních baladách Maryčka Magdonova, Bernard Žár, Pětvald II a Žermanice je zobrazena rodina; ale drama rodiny se tu neuzavírá do domácnosti, vystupuje z jejích stěn a vlévá se do života celé společnosti; v prismatu rodiny jako by se koncentrovaly a lámaly paprsky sociálních rozporů.

Opravdovou perlou mezi baladami je báseň *Koniklec*. Tragický osud chudé dívky, která jde na službu a která se stane kořistí bohatých těšínských kupců, připomíná básník jemně naznačeným paralelismem s utrženou a pošlapanou květinou. Autor vystupuje v básni jako aktér - průvodce dívky, hovoří s ní a sleduje její osud s bolestnou účastí.

Je na čase shrnout poznatky o Bezručově umění sociální balady.

Ze všech slovesných druhů umožňovala Bezručovi právě balada nejlépe ukázat základní sociální protiklady v životě slezského regionu za kapitalismu. Jako baladik koncentruje Bezruč své poznání skutečnosti do dějově vyhocených, lakonicky a lapidárně vyslovených obrazů.

Plasticity podání dosahuje Bezruč především uplatněním dramatických a někdy přímo divadelních postupů ve zpodobování skutečnosti. Společným znakem dramatu (a tragédie především) s baladou je, že exponují takřkajíc vrcholy děje, zatímco o věcech podružnějších se v nich podává jen zpráva nebo se vnímatel s nimi obeznamuje prostřednictvím vypravování některé z postav (v dramatech) či ústy vyprávěče (v epice a v epickém divadle). Bezručovy balady v převážné většině mistrným způsobem spojily epické vypravování s principy dramatu i divadla; dramaticky a divadelně jsou v Bezručových básních zpravidla podány klíčové a vrcholné části děje. Tam, kde se autor Slezkých písní těmito zásadami neřídil (např. v básni z dvacátých let *Hanys Horehled*, která neblahé zásahy přírody do práce horalů jenom popisuje a v níž člověk vystupuje toliko jako stafáž, nikoli jako jednající bytost, nebo v básni — rovněž z dvacátých let — *Dvě mohyly*, která jen líčí přírodní scenérii u řeky Ostravice a v níž se o smrti dvou nešťastníků jen referuje), vznikly výtvoř umělecky matné, jimž chybí úchvatná podmanivost Bezručových balad mistrovských.

[3]

Dramatismus v lyrice

Bezručových lyrických básní intimních je velmi málo. Tento nápadný fakt vyložíme plachostí autora Slezkých písní, jeho neschopností, jak se sám vyjádřil v jednom dopise, chodit se soukromými city na trh. Kdykoli chtěl Bezruč mluvit o sobě a podat autostylizaci své osobnosti věštecké a bojovnícké, musil užít pseudonymu. Při vyslovování milostných citů volil formy různých nápořádí nebo cestu víceméně zpředměťujících obrazů epických (včetně dramatických scén) či uplatnil paralelismus.

a) Odraz nenaplněné lásky v Bezručově lyrice a objektivizace tohoto zážitku

V Bezručově lyrice zrcadlí se především dvoji milostný prožitek — ten, který se váže k Beskydům, a ten, který je spjat se zjevem Františky Tomkové.

První, „beskydský“ prožitek byl lyricky vysloven nejnaléhavěji v básni *Hučín*. Nestalo se náhodou, že Bezruč tuto svoji milostnou konfesi později upravoval, takže báseň *Hučín* známe v několika verzích. Pokusy objektivizovat „beskydský“ milostný prožitek nacházíme v básních *Návrat*, *Jen jedenkrát* a vzdáleně též v básni *Motýl*.

V básni *Návrat* je do rámce epického vypravování o básníkově návštěvě rodné vsi umístěno umělecké zjišťování, jak se skutečnost proti minulým letům změnila. Otázky, které tu básník klade („Zdráv farář? Zdráv rektor? Zdráv starý gróf je-li?“ „Zdráva-li . . . gónna Maryčka?“), předpokládají, že jsou adresovány bližší neurčenému informátorovi. A tak alespoň potenciálně je v básni přítomen dialog, dramatická rozmluva. Ostatně na hlavní otázku (o Maryčce) odpověď přichází:

*Milý byl v cizině. Tož zaprosil
bohatec, jakých pořidku;
pravda, že od rána do noci pil,
měl z čeho, ten barvíř z Frydku.*

Zde se dialog stal úplným; jde o promluvu dvou lidí. Příchod i odchod je popsán verši, které zachycují náladu básníkovu projevy motorickými (nesmělý, bázlivý vstup do vesnice podává verš „Můj krok, krok děvčete na prvý ples“; zdrcení člověka při odchodu vystihují obrazy: „Ze vsi šel sešlý a ohnutý muž, / ret chvěl se, v brázdu se díval“; „v komické vrásky tvář nabranou měl“). Toto je příznačný způsob, jak se psychické dění v člověku vyjadřuje motoricky — gesty a mimikou.

Báseň *Jen jedenkrát* komponoval Bezruč jako paralelismus objektivně podaného příběhu o severském údolí (1. část básně) a milostného osudu vlastního (2. část básně). První část zachycuje průběh dění jakoby filmovou kamerou. V druhé polovině básně se neosobnost vypravování prolomuje a autor reprodukcí své promluvy k milované ženě i reprodukcí její odpovědi živě čtenáři představuje samu vrcholnou scénu svého rozhodnutí.

Potenciální dialog je centrem kouzelného lyrického drahokamu *Motýl*. První čtyři verše líčí přírodní scénérii a nastiňují dramatický vzruch vyvolaný přiletím motýla, resp. oslovením motýla. Motýl totiž neodpovídá na básníkovy otázky, zdali je láska nebo štěstí. Básník jako by sám na svoje otázky kladně odpověděl tím, že vyzývá motýla k odletu. Nevyčtená odpověď, nedokončený dialog vzrušuje svou tlumenou záhadností, dráždí jako tajemství, z něhož byla rouška snjata jenom zčásti.

Neopětovaný milostný vztah Petra Bezruče k Fanynce Tomkové odrazil se a přetvořil do několika epickolyrických básní, které se rodily od r. 1903. V těch se jen zčásti projevuje dramatismus — smutek a hoře láme

básníkův projev zprvu do sebeironie a pak se promítá do příběhů nešťastných, někdy přímo tragicky končících mužů.⁹⁾

V dvoustrofové básni *Kráska* nemluví v lyrické zpovědi autor o tak choulostivé záležitosti, jako je okolnost, že dostal košem od dívky. Užije formy dramatického výjevu: Básník promluvil za kolektiv a získal věhlas; nyní se dívá po krásce. Dívka však ho odmítá (její odpověď je uvedena v přímé řeči). Ironickou pointu dodává básni užití stejného obrazu dvakrát v refrénu, přitom však je obraz pokaždé položen v jiném myšlenkovém a emocionálním kontextu.

Na rozmezí mezi lyrickou konfesí o zrazené lásce a mezi pokusem objektivizovat tuto lyrickou látku v příběh jiné osoby zůstávají básně *Papírový Mojšl* a *Labutinka*. V obou je básník přítomen jako poutník, který vstupuje do děje.

V *Papírovém Mojšlu* je dramatický už sám paralelismus básníka a Mojšla. Při srovnání obou typů, které se nakonec ukáží jeden k druhému fólí, dochází totiž k jiskření obrazů, vyvolaných interferencí popudů vycházejících z obou postav. Báseň začíná lyrickým prologem o židech, pokračuje epickým vypravováním o záchraně Mojšla před smrtí a vrcholí široce rozvinutou dramatickou scénou — rozmluvou básníka s Mojšlem. Rozmluva je podána tak výrazně a plasticky, že by mohla být snadno inscenována. K tomu cíli směřují časté básníkovy poznámky, které glosují chování mluvčího a které vystihují jeho gesta i mimiku (např.: „dým jsem pustil z smotku“; „homérický smích zněl ode stolů“; „nosem smál se k tomu“). Tyto poznámky mají charakter remark v dramate.

Báseň *Labutinka* odráží básníkovu milostnou prohru. Příznačné je, jak Bezruč oživuje úvodní popis *Labutinky* krácející na ulici nebo vypravování o své dlouholeté nepřítomnosti tím, že fakta sděluje oslovením děvčete. A tak mimo dvě scény, které jsou přímo podány v dialogu (básník a matka; básník a informátor), je báseň vlastně vzrušeným autorovým monologem adresovaným milované dívce.

K objektivizaci milostné deziluze mnohem dále postoupila balada o smutném osudu *Hlubkově*, báseň *Krásné Pole*. Kdyby v ní nebylo několikerého oslovení pasivního hrdiny a kdyby na konci básně nevstoupil do děje básník - poutník (což obojí nenechává na pochybách, že autor je *Hlubkovým* osudem vzrušen), dalo by se hovořit o Bezručově distancování od exponovaných událostí.

Kompozice básně *Krásné Pole* je dána faktem, že jde o baladu. Básník podává děj zhuštěně a spádně. Odsud vyložíme též velké časové skoky ve vypravování, jak na ně ukazují básníková slova „tři léta prchla“, „let přešlo deset“ atp. Bezruč je mistrem slovesné zkratky. 95 veršů mu stačilo, aby vypsál všechno podstatné pro osvětlení *Hlubkovy* tragédie. Autorovy brachylogie vznikají tím, že básník nepodává události nebo postavy v zevrubnosti, nýbrž že se jako dramatik omezuje na záznam dějových vrcholů; ty pak předvádí jako živé divadelní či filmové scény.

Tím se dostáváme k jinému, neméně významnému rysu, jímž nabývá *Bezručova* báseň charakteru tragédie — ke gradaci. Dvakrát zdůrazňuje

⁹⁾ Zevrubně obírám se básněmi, které inspirovala Františka Tomková, ve studii *Zora básníkova*.

básník, že Hlubkova tvář je nehybná, že nezrcadlí cit. Ale když cikánka předvídá radostnou budoucnost, „blyskla zora oráčovou tváří“. Pozoruhodné je, že ve všech třech případech kreslí básník výraz Hlubkovy tváře nádherným přirovnáním vzatým z přírody. Takové přirovnání je zde plně na místě, protože téma básně je váženo z prostředí venkovského. Zvláště kouzelné je přirovnání třetí; básník se v něm kruhem dostává k ženě, která dala k přirovnání podnět:

— — — *Skalní stezkou jdeš-li,
jen sivá skála všude na tě zirá,
dav smolniček vráz usměje se z prorvy,
a siný útes zardí se jak děvče:
tak blyskla zora oráčovou tváří.*

V Krásném Poli nacházíme několik dramatických scén: jednotlivá dílčí vypravování jako tmel spínají řadu divadelních výjevů, vytvářejíce z nich celistvost. Jde o tyto výrazné scény: u Bystroňova plotu dívá se Hlubek za krásnou Beruškou Bystroňovou; při muzice Hlubek netančí, děvčata se pošklebují jeho nesmělostí, Hlubek sleduje Berušku; dialog šťastného Hlubkova soka s Beruškou — doslova reprodukováán je toliko dívčin vzkaz Hlubkovi; scéna Hlubka s otcem; rozmluva Hlubka s cikánkou — autor uvede jenom slova cikánčina; Hlubek jde do Krásného Pole; Hlubek se dívá oknem (scénu nahlížení oknem do pokoje nebo do sálu nacházíme také v básni *Sviadnov II* a v *Maškarním plese*); Hlubkovo umírání; zanedbaný Hlubkův hrob. Jako v několika jiných případech zachycuje Bezruč dění v nitru svého hrdiny také zde záznamem jeho mimiky (např. „pozorně hleděl do synova líce / to mlčenlivé jak tvář mrtvého jest“; „a na hodinách zůstal třet okem“).

V Krásném Poli uplatnil Bezruč velmi sugestivně tragickou ironii — předpověděný osud postav se nenaplnil: kdo měl zemřít, žije v největším štěstí; kdo měl získat štěstí, umírá v trapné samotě.

Válka zasáhne v básni *Zně* a v básni *Sviadnov II* do života jednotlivců a neúprosně rozdrtí jejich milostné štěstí. V baladě *Zně* padne snoubenec mlynářovy dcery. Po úvodní strofě, v níž načrtne základní fakta, pokračuje Bezruč tak, jako by psal filmový scénář. Dvakrát exponuje celek (horská krajina s gruntem a mlýnem; práce o žních a kontrastující s ní válečná vřava), aby po obakrát přešel k detailu, jimž je zteplá dcera mlynáře Chylka, jednou divající se na svoji krásu do potoka, zatímco podruhé

— — — *šátek sešinuła
kdy s temných vlasů, dívala se teskně
v dál divukrásná mlynářova dcera
a prsa sladkou vzdýmala se touhou.*

Děj balady *Sviadnov II* — pomineme-li epický úvod načrtávající situaci — je podán jakoby ve čtyřech dějstvích: Buzek se loučí se ženou, která přísahá lásku (uvedena ženina přímá řeč); zraněný Buzek se vrací domů a při pohledu do okna poznává zradu; dramatický výjev Buzkovy smrti; ironický závěr: sebevrahova manželka se líbá s mladým čeledínem.

Vskutku baladický charakter zůstal odepřen básni *Idyla ve mlýně*, které nadto chybí sociální typičnost. Zdánlivé štěstí — jak tu nemyslit na Ibsenovu techniku odhalování pravdy o skutečnosti! — ukáže se založeno na zmařeném štěstí jiného a na zločinu.

Syžet básně je podáván jako v epickém divadle. Básník - vyprávěč sděluje okolnosti děje, který vrcholí ve scéně, kdy padne otázka o mlynářově pušce, a uzavírá se básníkovou rozmluvou s horalem, který vnese do příběhu konečné jasno. Divadelně je podán úžas mlynáře a mlynářky, když se básník zeptá, zdali mlynář někdy vystřelil ze starodávné pušky

*že se sněhem pobarvila
muže tvář a nekonečná
úzkost táhla lícem ženy?*

Zvláštní místo v Slezských písních zaujímá balada *Smrt císařova*. Příběh o zabití bezohledného římského císaře Domitiana, záhubce 7000 Dáků, traktuje básník naoko v klidné epické poloze (jeho odkaz na Tacita jako pramen je fingován — děj balady si Bezruč vymyslel). Ale v kontextu jiných revolučních básní Bezručových má raison d'être jednak jako varování všem mocipánům, že nad jejich vzpupností vládne spravedlivé fatum, jednak jako výzva k anarchistickému činu. Osu děje tvoří sice pád mocného člověka, ale nejde tu o tragického hrdinu v ušlechtilém smyslu. Báseň je silně prolnta dramatismem. Každá ze tří jejích částí, jakýchsi to dějství, která jdou za sebou po delších časových intervalech, má své dramatické jádro. První část: po úvodním vypravování o setkání Domitiana s třemi Dáky následuje scéna dialogu obou nepřátelských stran; o smrti sedmi tisíců dostáváme jen stručnou zprávu. Druhá část: na krátké vyprávění o setkání Domitiana s dáckou kněžnou - vědmou navazuje dramatický dialog obou a císařův rozkaz zahubit vědmu i žoldnéře Septimia. Třetí částí básně je monolog spokojeného císaře nad pohárem vína. Epilog celého dramatu tvoří rozmluva Septimiova bratra s jeho synem.

b) Dramatismus básní těžících lyrismus z jiných zdrojů nežli milostných

Mimo milostné zážitky čerpá Bezručova lyrika ještě z jiných oblastí. Těží ze vzpomínek na mládí, inspiruje se květinami a přírodou, vyjadřuje básníkův vztah k různým lidem, charakterizuje autorovo dílo a zrcadlí pocity stáří. I zde najdeme doklady, že Bezruč nechce vyslovit své city „naplno“, a proto volí objektivizující postup (včetně dramatického způsobu zobrazení). Povšimnu si jenom několika případů. Nechci přitom z tohoto hlediska probírat celou básníkovu lyriku, chci spíše jen demonstrovat tezi.

Jako příklad lyriky vyvěrající ze vzpomínek na mládí můžeme uvést básně *Hrabyň* a *Stužkonoska modrá*. Obě mají vedle kouzelných, lyrickým způsobem vyjádřených pasáží také místa dramatických obrazů (v *Hrabyni*: pan farář Böhmská káže, chlapec sklání své čelo; rozmluva faráře s chlapcem. Ve *Stužkonosce modré* jsou dvě rozmluvy: hoch ukazuje hostu svoje mo-

týly; německý student sděluje, že stužkonoska modrá je motýl nejvzácnější; jako dramatický výjev sledujeme chytání stužkonosky).

Když Bezruč podává svůj osobní pohled na různé lidi, často užije postupů dramatických. Např. J. S. Machara zachytí v jedné ústřední póze — Machar se dívá z Vídně, od Dunaje do Čech, podoben Alkibiadovi (1864—1914). V básni *Za chotí Miloslava Hýska* je lyrický vztah k zesulé dán trojím malým obrazem (filmovým záběrem) z jejího života. V básni *Za Antonem Růžičkou z Žarovic*¹⁰⁾ zpřítomňuje Bezruč zjev tohoto hostinského lapidárně tím, že reprodukuje v dialogu svůj spor s ním o léčivost jedné byliny.

Parabolou o smutku starých básníků, kteří se vyzpívali, je báseň *Chycený drozd*. Také ona kombinuje epické vypravování s výjevy dramatickými; jsou jimi tři setkání vyprávěče se strýcem - ptáčníkem. Zejména třetí setkání je podáno jako výrazná scéna; zachycuje vzhled staříka, jeho gestické a mimické reakce i jeho závěrečné „slovní jednání“ (řečeno termínem K. S. Stanislavského). Stojí zato citovat tyto tři strofy — tak jsou pro Bezručův divadelní způsob podání skutečnosti příznačné:

*Po letech stryka jsem navštívil,
sivý jak myš, ticho hledí,
z dýmečky obláčky vypouští,
krotký drozd na stole sedí:*

*sivý a tichý jak starý stryk,
vážný a hrubý jak bača;
stryk se za ušima poškrábal:
synku, mělš pravdu — je kača.*

*Do lesů nělza víc. Ptáčátku
pohládil hlavičku jemnou:
Choč kača, choč mi nic nězpipe,
něh už tu dožije se mnou.*

V uvedené básni prolнул se obraz drozda se subjektem ptáčníka k nerozeznání. Bezruč v poslední strofě řekne, proč příběh vyprávěl: byl mu první, obraznou stranou paralelismu drozd — básníci.

Poměrně značný je počet čísel lyrických, která odrážejí nálady a pocity Bezručova stáří. Také v nich básník buď zastírá svoje dojetí — jedenkrát rozmluvou s personifikovanou dýmkou a knihou (*Dvě děvuchy*), podruhé ironickým dialogem s gratulantem (*Noli tangere*), nebo podtrhuje plastičnost obrazů jejich bezprostředním exponováním jako na jevišti (zaznívající hlas matky; Charon pluje s člunem — v básni *Druhý břeh*). *Rozmluva s osudem* je skutečný dialog, který vede básník se svým partnerem jako v dramatu, dialog odhalující ironickou úskočnost osudu i básníkovu touhu po klidné, usmířené smrti „při motýlích a při kalině“.

¹⁰⁾ Básně *Za chotí Miloslava Hýska* a *Za Antonem Růžičkou z Žarovic* jsou otištěny v publikaci Petr Bezruč, *Přátelům i nepřátelům* (Praha 1958).

Svoje životní spojení s písní ukazuje Bezruč názornou personifikací písně v třech údobích svého života: zprvu kráčí píseň před básníkem, pak jde vedle něho a po smrti půjde za jeho pohřebním vozem (*Píseň*).

Jak vidět, přechody mezi lyrikou, epikou a dramatickým traktováním látky jsou v Bezručově poezii nenáhlé; spojování a křížení tvárných postupů charakteristických pro ten který ze tří slovesných rodů je zde téměř pravidlem.

[4]

Dramatismus a divadelní postupy v Bezručově próze

V celku Bezručova díla tvoří próza svým významem část okrajovou. Nic na tomto konstatování nemění fakt, že budoucí básník debutoval právě prozaickými *Studiemi* z »Café Lustig«, že potom napsal obdobné obrázky z pošty (nedochovaly se) a že látku z beskydského života zprvu zamýšlel podat v románě.

I prozaické práce Petra Bezruče svědčí však o tom, že jejich autor měl výrazné nadání pro dramatický způsob ztvárňování látky.

Tištěná prvotina Vladimíra Vaška *Studie* z »Café Lustig« (vznikla už r. 1888) směřuje mnohem více nežli k evokování jednání postav k popisům osob, k jejich vnější charakteristice. Přesto však najdeme uvnitř téměř přírodovědně napsaných „studií“, které popisují lidi v kavárně, výrazné scény dramatické. Tak hned jednotlivé figury Velké partie jsou nejenom popsány. Máme zachycen i jejich dialog; zúčastní se ho také vyprávěč a zapisovač partie. Nejvýrazněji dramatickým způsobem postupuje mladý autor v třetí „studii“, nazvané Pan Špaček na kulečnicku. Už sám popis Špačkovy hry a jeho mimiky je docela scénický, jak svědčí např. tyto autorovy postřehy: „[Špaček] seskočí s kulečnicku, začne tančit kolem dokola, vrátí se tam, odkud vyšel, »udělá« kouli, zkousne pysky a obrátí se k vám: „A co to bylo?“¹¹⁾ Názorným dokladem dramatické verry mladého pisatele, jeho umění gradovat děj i zachytit nitro postavy scénickým způsobem, je podání kulečnickového souboje konduktéra se Špačkem. Zde máme patrně nejlepší pasáž z celé prvotiny Ratibora Suka.

Někdy koncem první světové války a nedlouho po ní vznikly *Tři kresby z dřevní Rusi*, satiricky mířící přes udánlivé ruské prostředí na poměry u nás. První próza — Audience — předvádí „mestonačalnika“ Hrabalova, jak přijímá své podřízené a jak přikazuje každému z nich, co musí pro svého představeného udělat. Je to dramatická scénka hodná umění scénických miniatur A. P. Čechova. Druhá próza — Ministrovo nitro — je téměř celá napsána technikou dramatické hry. Srovnejme malý úryvek z ní:

M i n i s t r : „Jsem nespokojen, pane tajemníku.“

T a j e m n í k v z r u š e n ě : „Vaše exc . . . pane ministře, kdo a co se mohlo opovážit . . .“

¹¹⁾ Cituji ze *Studií* z »Café Lustig«, jak jsou otištěny v knize Petr Bezruč, *Povídky ze života*. Rovněž při rozboru a citaci jiných Bezručových próz vycházím z textů v této knize.

Ministr hází haldu ranních novin na stůl: „Velmi nespokojen. Ve třech denních listech z dvaceti není o mně ani řádky!“

Také třetí próza — Anonymní list — při své epické výstavbě exponuje dvě místa dramaticky (Ščeluchin v rozmluvě s písařem zjišťuje účinky svého anonymního dopisu; scéna výprasku Ščeluchina).

Republika před svatým Petrem (tato próza vznikla před rokem 1923) je opět dramatická scéna, v níž obrazem kontrastního hlášení Srbů a Čechů před svatým Petrem v nebi Bezruč sarkasticky vyjadřuje svůj odpor proti povýšeným titulníkům. V próze se autorské vyprávění omezuje v podstatě na funkci scénických poznámek z dramatu. Uvedu malý příklad:

„Stůj!“ zahřměl Petr. Loď se zastavila a nesčetné postavy vrhly se v nepořádku k mostu padacímu.

„Stůjte a vstupujte jeden za druhým. A každý řekne jméno své.“

A tu dospěl k Petrovi prvý dlouhý stín a pronesl zlehka se ukláněje:

„Veřejný řádný universitní profesor atque juris utriusque duplex doctor Jaroslav Kapucínek.“

Mezi Bezručovými prózami zaujímají ústřední místo tři nerozsáhlé práce: *Mládátka*, *Zárobek Elenky Hričovské* a *Vojanský zigar*. Všechny těží z autorových vzpomínek.

Povídka *Mládátka* je dějově situována kamsi do sedmdesátých let 19. století a nese na sobě antikvovaný ráz poloromantických povídek Vítězslava Háška. I když je převážnou měrou vypravována, najdou se též v ní místa upomínající na výjevy v dramatech (např. scéna po záchraně života „vznešené osoby“, podaná převážně v dialogu).

Umělecky mnohem výše stojí prózy *Zárobek Elenky Hričovské* a *Vojanský zigar*. Obě tvoří pandán Bezručových balad, a to nejen pro hutnost, sevřenost podání, ale i pro svoji výstavbu.

Zárobek Elenky Hričovské je komponován zcela jako Bezručova sociální balada. Po úvodním vypravování, které načrtává celkovou situaci, následuje dialog židovské majitelky putyky paní Spitzové se slovenskou dívkou, která byla prodána do „služby“ a musí paní splácet svůj „dluh“ prostitucí. Středem prózy je dramatický výjev, kdy Elenka přijde na poštu s tajným výdělkem. Stručný doslov — obdobně jako dopěv v některých Bezručových baladách — uzavírá dílko žalující na sociální a morální bídu chudobných děvčat.

Povídka *Vojanský zigar* je obdobou oněch Bezručových balad, v nichž válka ničivě zasáhla do života prostých lidí (Žně, Sviadnov II). Autorské vypravování nakreslí prehistorii rectorova života a optimisticky připraví čtenářův pohled na idylický život pana řídícího. Válka však rectorovo štěstí zdrtí — jeho milovaný syn padne. Bezruč zobrazil postavy dvou přátel; povahou zcela rozdílných: nesmělého rectorova syna a hromotluckého, naoko drsného, ale vpravdě dobráckého Bernarda. Toto kontrapunktičné postavení povah mluví o autorově smyslu pro dramatickou fakturu díla. Dvě klíčová místa povídky jsou podána jako dramatické scény (návrat obou chlapců od odvodu; návrat raněného Bernarda a jeho uklidňující lež o rectorově synovi). Úder pravdy na konci prózy přichází nečekaně a upomíná na práci filmu s detailem (hodinky mrtvého rectorova syna, které Bernard nepozorovaně položil na stůl).

Knížka *Křivý úsměv* ještěřský shromáždila série menších příběhů ze

života Bezručova. Některé z nich umně spojují vypravování s postupy dramatu; dramatický výjev stojí v nich vždycky v centru, reliéfně podtrhuje hlavní místo děje. Uvedu tři příklady.

Skvělá, pěkně gradovaná menší próza *Ruští vyzvědači na Starém Hrozenkově je vlastně* (s výjimkou krátkého epického úvodu) dramatická scéna se všemi náležitostmi: dialogem i doprovodnými poznámkami o mimice, vzezření a intonaci v mluvějích postav.

Obdobný je případ miniaturní-anekdoty *Tramp v Rajhradě*, která se nejenom scénérií, ale i dialogičností podání s ironickým vyostřením blíží dramatickým žertům A. P. Čechova.

Dvoustránková próza *Císařský muž před soudem* se skládá vlastně ze tří dramatických scén, jakoby ze tří dějství komedie (facky na tváři Cibulcově; Pírek na poradě u soudce; Pírek zproštěn u soudu obžaloby).

Z á v ě r

Petr Bezruč uplatnil v celém svém díle jako hlavní umělecký postup dramatické a scénické způsoby zobrazení skutečnosti. Využil jich funkčně, avšak v jednotlivých etapách své tvorby nebo v různých žánrech rozdílně.

Ústřední část Bezručovy poezie je věnována boji za sociální a národní práva v slezském regionu. Bezruč tu zobrazil dynamickou skutečnost jako zápas dvou stran. Dramatičnost samé skutečnosti (konflikt vládnoucí třídy s porobeným lidem) přímo volala po užití postupů příznačných pro drama a divadlo. Bezruč vytvořil grandiózní postavu bojovníka (někdy s exponováním antických motivů, jindy s rysy fantómu tragikomických vlastností), v níž vlastní subjekt ztotožnil s lidem. Hlavního nepřítele slezského lidu ztělesnil v postavě záluďného markýze Géra. Motiv setkání básníka s Gérem, jakož i motivy setkání představitelů vládnoucí třídy s představiteli lidu umožnily Bezručovi pádně využít postupů dramatických a divadelních.

Dramata, jež přinášel život lidu na Slezsku koncem 19. století, stala se Bezručovi podkladem sociální balady. Útvar balady mohl totiž jedinečným způsobem osvětlit společenské protiklady a dovoľoval Bezručovi exponovat látku jako tragédii v písni, se všemi znaky dramatismu i s básnickovým vášnivým prolutím osobním. V dějinách české baladiky stojí Bezruč jako vynikající tvůrce balady z údobí kritického realismu.

Zdrojem tragična v Bezručových baladách je zánik hrdiny v soukolí neřešitelných sociálních rozporů (Maryčka Magdonova, Kantor Halfar aj.). Některé Bezručovy balady jsou situovány do prostředí rodiny, ale i pak překračují její hranice, odrážejíce širší společenské souvislosti (srov. tragédii odrodilcovy matky v básni Bernard Zár). Pokud Bezruč zobrazoval osudy žen za kapitalismu (např. v baladě Žermanice), ukázal na nich krizi buržoazního systému; zde se jeho dramatičnost ztotožňuje s dramatičností her kritických realistů (např. s dramatičností Nory Henrika Ibsena, Gazdiny roby Gabriely Preissové, Bouře A. N. Ostrovského).

Mnohem méně uplatnily se dramatismus a divadelní postupy v lyrice milostné — s výjimkou několika horoucně milostných čísel inspirovaných zjevem Fanyňky Tomkové, které byly otištěny až po básnickově smrti; Bez-

ruč v nich volil formu rozmanitých nápovědí, více méně objektivujících obrazů epických (leč i tu podal některá místa dramatickým způsobem jako scény — např. v básních *Papírový Mojšl a Labutinka*) a paralelismů (např. v básni *Jen jedenkrát*).

Prozaické práce zůstaly většinou na okraji díla Petra Bezruče. Ale též ony svědčí o tom, že jejich autor měl sklon ztvárňovat látky dramaticky. Některé menší prózy (např. *Audience* nebo *Tramp* v *Rajhradě*) se dialogičností, ironickým charakterem blíží umění scénických miniatur A. P. Čechova. Prózy *Zárobek Elenky Hričovské* a *Vojanský zigar* tvoří pandán Bezručových balad; vyslovují hrůzné tragédie lidových postav za kapitalismu a jsou stejně jako ony vybudovány dramaticky.

Dramatismus prochází jako ústřední nerv celým dílem Petra Bezruče, nejen poezií, ale i prózou. Přirozeně, že se v průběhu více nežli půlstoleté autorovy tvorby rozmanitým způsobem modifikoval, především podle různých žánrů — jiné kvality měl v drobných realistických obrázcích (např. ve *Studích z »Café Lustig«*), jiné ve vzpomínkových anekdotách humoristických (např. v knížce *Černá hodinka s Petrem Bezručem*) a zcela jiné v baladách nebo v intimní lyrice.

Dramatické prvky a s nimi úzce související divadelní postupy mají ve struktuře Bezručových prací z různých etap jeho uměleckého vývoje rozdílnou funkci — nejmohutněji vystupují na přelomu století, kdy Bezručův vášnivě vedený zápas za sociální a národní práva slezského lidu si v básních vynutil uplatnění rysů příznačných pro drama a divadlo; mnohem méně uplatňuje se dramatismus ve zklidněném, rezignujícím období Bezručovy tvorby po r. 1902, která se přiklání k epice veršovaných povídek a v níž se prolíná obraz osobního, především milostného osudu básníkovy s osudem rodného kmene.

*

Snad není na závěr nesprávná otázka: proč se umělec, který tolikrát osvědčil svůj sklon k dramatickému a divadelnímu projevu, a přímo nadání dramatika, nepokusil o drama, proč nepsal pro divadelní scénu?

Odpověď na tuto otázku může být, domnívám se, jenom tato: divadelní umění je umění, které předpokládá spolupráci kolektivu lidí (dramatika, dramaturga, režiséra, scénografa, hudebníka, herců atd.), a je to umění, jehož artefakt vzniká před masou diváků. Je to tedy umění „nejspolečensější“. Bezruč však se od mládí vyhýbal velkým shromážděním — byl samotář.

V mládí ovšem Bezruč miloval loutkové divadlo. Profesoru Josefu Pátovi píše r. 1941: „Vzpomínám, jak nás bavily a zajímaly jako děti představení loutková v Brně.“¹²⁾ V pozdějších letech však Bezruč do divadla nechodil. Z vnitřního odporu k velkým shromážděním, ke „společnosti“, hlavně ke „společnosti“ buržoazní. Za studií v Praze nenavštívil Bezruč ani Národní divadlo, nedlouho předtím otevřené a považované za projev největšího vzepětí českého národa. Příteli Jaroslavu Kunzovi 2. července

¹²⁾ Josefu Pátovi 9. prosince 1941 (opis dopisu je v Památníku Petra Bezruče — BA 11 — 11/1).

r. 1886 kategoricky sděluje: „To Ti povídám už napřed, že když Ti ústupky budu dělat ze všeho, tak do divadla chodit nebudu, kde Ty, ideální kotě, budeš pořád. Ještě jsem nebyl v tom tiatru a taky tam nepůjdu.“¹³⁾

Na filozofické fakultě Univerzity Karlovy Vladimír Vašek poslouchal přednášku estetika Otakara Hostinského *Teorie dramatického básnictví* (ve 3. semestru) a r. 1887 *Dějiny komedie attické*, o nichž přednášel klasický filolog Josef Král. Nejméně tedy od vysokoškolských dob byl Vladimír Vašek obeznámen se základními fakty z oblasti dramatu a divadla. K divadlu však lásku nikdy nezískal. O Bezručově ostychu před veřejností nechť svědčí tento úryvek z dopisu, který poslal Janu Herbenovi 26. září 1899: „Celý život jsem se vyhýbal všemu, co čichlo veřejností. Jakživ jsem ani nebyl na žádné zábavě — — —“¹⁴⁾ Jak podivuhodně korespondují tato slova s verši básně *Maškarní ples*:

V únoru nikdy jsem ze sebe nerobil blázna,
můj život tich byl jak půlnoc a teskný jak září.

Obdobným tónem nesou se slova, která napsal Petr Bezruč Vojtěchu Preisigovi: „Veřejnost veškerá je mi do duše odporna: tribuny lidu, veřejné řečníky, herečky, herce — šansonetky... to vše... na to vše se dívám jedním zorným úhlem.“¹⁵⁾

Ale tak jako Bezruč popřel svoje nadání hudební, a přece jeho básně se vyznačující hudebností, arci jinou, „barbarskou“ a přitom podivuhodně suggestivní, vyvřelo na povrch i jeho rudimentární vidění a citění dramatické a divadelní. Bezručovy verše i próza jsou jimi přímo prostoupeny. Příslovečná plachost slezského barda způsobila, že se tento talent nemohl projevit v dramatu a pak na místě, kde se autorovo slovo stává východiskem ke vzniku nového, syntetického umění — na jevišti. Bezručovy verše byly mnohokrát prováděny scénicky, byly z nich vytvářeny montáže a dramatické kompozice; při scénickém uvedení zapalovaly posluchače a diváky více, nežli když jiný autor přímo připravil drama pro inscenaci.

V této studii navazuji na stať *The dramatic Element and the Use of theatrical Methods in the Work of Petr Bezruč* (SPFFBU, r. 15, D 14, 1967, str. 7–36). Látku nově zpracovávám a doplňuji.

¹³⁾ Citováno z publikace *Petr Bezruč píše přáteli z mládí* (Ostrava 1963), str. 35.

¹⁴⁾ Cituji dopis podle knihy *Slezské písně v korespondenci 1898–1918*, str. 37.

¹⁵⁾ Tamtéž, str. 121.