

Vlašínová, Drahomíra

Próza mezi baladou a groteskou

In: *Západ - Východ : genologické studie*. Mikulášek, Miroslav (editor). Brno: Ústav slavistiky na filozofické fakultě Masarykovy univerzity, 1995, pp. 161-173

ISBN 8021013001 (Vydavatelství Masarykovy univerzity)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132355>

Access Date: 20. 02. 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.

PRÓZA MEZI BALADOU A GROTESKOU

Drahomíra Vlašínová

Během literárního vývoje procházejí mnohé žánry proměnami svého významu a obliby, mění se i jejich umělecká oblast, v níž původně vznikly a kde se ustálily jejich znaky. Příznačným dokladem tohoto jevu je balada. Původně skotská lidová taneční píseň, postupně funguje interetnicky, s migrujícími tématy - chmurnými, tragickými příběhy s fantastickými prvky. V této podobě ji z původního lidového zdroje přejímá preromantismus a zejména romantismus, který ji staví na piedestal svého uměleckého usilování.

Při vymezení tohoto všeobecně vžitého termínu a jeho aplikací v oblasti prózy třeba vycházet nejen z tematické složky, ale i z výstavby a struktury, ze způsobu, jak je dramaticky vyhocený životní příběh traktován. Balady se vyznačují většinou stručností, až jakousi monokonfliktností, omezením na hlavní, základní momenty děje, rychlým spádem. Mnohdy rezignují na popisné složky, nebo je alespoň omezují. Skládají se nejméně ze dvou časově od sebe odvislých epizod, které později sřetězují a umocňují jejich vyznění. Velmi často se za původní znak balady považovala symbióza epických prvků s lyrickými, které citově dolaďovaly a vybarvovaly příběh. Avšak ani v lidové baladě nebylo toto pravidlo striktně dodržováno, umělá balada pak tento úzus opouštěla zcela, dávala přednost modelu, v němž se obsah tlumočil s epickým odstupem, bez emocí a zaujetí. Velmi důležitým stavebním prvkem balad je živel dramatický, který se projevuje nejen v konfliktu samém a jeho rychlém dějovém sledu, ale rovněž v dialogu a v užití přímé řeči ve struktuře textu. Přitom vypravěč (je-li jeho role použita) má funkci toliko spojovací.

Podle názoru O. Zilynského " ...súhra rozprávania a dramatického živlu je základom zvláštnej pôsobivosti balád: objektívny, nezúčastnený pohľad sa tu prelína s osobným prežitím udalostí, príbeh sa sleduje akoby viacerými očami. Ak k tomu prirátame podiel citovosti, ktorý sa v balade stupňoval počas jej dlhého vývinu, dospejeme k básnickému útvaru, v ktorom sa spojili i prepletili všetky hlavné živly, tvoriace podstatu poézie - epický, dramatický a lyrický."¹

V prozaické baladě dominuje silné napětí mezi obsahovými složkami (realizované často tematickým kontrastem lásky a smrti). Jeho podstatou je narušení rovnováhy lidských vztahů, popření jejich základních pravidel, konflikt mezi etickými normami. Balada ve své prozaické variantě zachycuje krajní polohy lidského života, ohrožení dosud platného životního řádu. Proto tak často současná baladická próza těží tematicky z války, která přináší

rozvrat a ohrožení života v samotné jeho podstatě, jakož i pošlapání lidských práv, zejména pak práva na svobodu. Témata zločinu a trestu, lásky a zrady, věrnosti a smrti, velkých vášní a otřesů, které rozrušovaly život jednotlivce, otvírají cestu k sebepoznání člověka. K estetickému zvládnutí námětů pak balada využívá prvků symbolických, fantastických i mytologických.

K zvýraznění účinnosti zapojují se nezřídka do balad prostředky uměleckého ztvárnění skutečnosti, jaké nabízí žánr grotesky, spojující prvky reálné s fantastickými, mnohdy deformovanými až do absurdního paradoxu. Nabízejí pak zvláštní, ojedinelou perspektivu nazírání skutečnosti bizarní, nepřehledné, zvrácené.

Baladickou prózu v meziválečném období pěstovali u nás především Ivan Olbracht, Karel Nový, Marie Majerová, Jarmila Glazarová. Na ně navázala tvorba s válečnou a antifašistickou tematikou. Průkopníkem tu byla próza Jana Otčenáška Romeo, Julie a tma (1958). Z prózy sedmdesátých let sem patří především Jiřího Křenka Pláňata (1973), Františka Stavinohy Jak se sluší umírat (1976), Josefa Kadlece Viola (1978). V próze z osmdesátých let najdeme symbiózu baladičnosti a grotesknosti především v cyklu Zvěrokruh Zeno Dostála.

Jako obzvláště významné představitele naší baladické prózy vybrala jsem ze současných autorů Ladislava Fukse, Vladimíra Kőrnera a Věru Sládkovou - a především ta jejich díla, která se obírají druhou světovou válkou a jejími následky.

Prvotina Ladislava Fukse Pan Theodor Mundstock, kterou vydal v roce svých čtyřicátin (1963), byla kritikou přijata jako dílo po formální stránce velmi vytříbené a po ideové stránce neobyčejně závažné. Část recenzentů ji chápala jako obraz groteskní degradace člověka, druhá skupina jako apotheózu jeho tragické velikosti, kterou dílo paradoxně přináší, ačkoliv hrdinou je "malý člověk". Pravdu mají zčásti obě skupiny - a nelze ani pominout zřetelné baladické tóny, zaznívající v zobrazení titulního hrdiny, ale zároveň v osudu celého jeho kmene, postiženého za druhé světové války krutou genocidou.

Tichý židovský úředníček Mundstock, starý mládenec, povahou dobrák, není jednoznačný a jednoduchý typ. Vyrván ze zaběhnutých životních kolejí, ztratil po příchodu fašistů a uplatnění norimberských zákonů veškeré jistoty, touhy a plány. ("Před třemi roky mu však Němci jediným kopnutím všechno rozbili, jako by to byly prázdné, hloupé fantazie, figurky z porcelánu ..." ²) Jejich místo zaujal strach, ochromující strach z budoucích dnů a hodin, v nichž může přijít předvolánka do koncentračního tábora.

Hrdina se pohybuje v dimenzích strachu a hrůzy, hroutí se pod jejich tíhou. Ocítá se v bludném kruhu, který se snaží prorazit hledáním naděje

("Ztratit naději je to nejhorší, co může člověka potkat. Bez ní je i boháč žebřák, natož pak my, chudáci s hvězdami."³) Hledáním záchranné cesty z hrůzy, která jej obklopuje, překonává Mundstock egoismus, chtěl by pomoci všem stejně postiženým ("Ach, kdybych věděl o nějaké cestě, vždyť já bych pomohl všem, všem bych pomohl, ať nosí hvězdu či nenosí, vždyť jsou chudáci jako my, snad jen menší, že mají větší kapku naděje, a já bych jim pomohl. Ale já o záchraně nevím."⁴). Kolísá mezi strachem a hledáním východiska - a jediným projevem jeho aktivity je vymyšlení naděje, konejšivých a průhledně klamných iluzí neurotizované rodině Šternových, jimž slibuje blízký konec války a porážku Němců.

Ve chvílích deprese zobrazuje Fuks Mundstocka jako psychickou trosku s halucinačními představami, jejichž produktem je mimo jiné i stín Mon, jež možno chápat jako Mundstockovo druhé já. Zjevuje se v období strachu a beznaděje, mizí ve dnech aktivity - a v závěru období skepse a pochyb se opět vrací. Mundstock vede neustálý zběsilý monolog sám se sebou a Fuks do něho vložil vše podstatné k osvětlení hrdinovy minulosti i současného stavu. Postava Mona odlehčuje přetíženosti monologu tím, že na sebe bere rozumové složky - je v podstatě korektorem paniky. Mimo to Mon navazuje i atmosféru tajemna a emocionality, která prostupuje celé dílo.

Od desáté kapitoly, která je kulminačním a současně předělovým bodem novely (v ní totiž objeví pan Mundstock svou metodu záchrany), formují se nové rysy hrdinovy: postup, který vynalezl, stává se zdrojem naděje, a ta zase zdrojem síly postavit se nevyhnutelnému krutému osudu. Od desáté kapitoly mizí strach, který byl hlavním rysem postavy a hlavním předmětem autorského zobrazení. Na jeho místo nastupuje bizarní aktivita hrdinova, Mundstock se dostává do své další podoby: vyrovnaný, střízlivě uvažující, i když výsledky jeho úvah míří jaksi za roh, do nereálna. Zůstává už takový do konce novely.⁵

V novele se odráží i třetí podoba hrdinova, ta původní a základní, z hlediska chronologického vývoje postavy první. Zatímco oběma předcházejícím podobám vyměřil Fuks přesně místo v textu a rozdělil je od sebe desátou kapitolou, původní obraz hrdiny, jaký byl a jak žil před příchodem nacistů, rozsel ve formě reminiscencí v obou částech. Reminiscence se objevuje hned v první kapitole, ostatně zákonitě, protože zde jsou nastíněny Mundstockovy životní podmínky a vztahy k okolí: před válkou chodil do židovské kavárny, byl společenský, byt spořivý ("Na šálek kávy, v pátek na dvě deci červeného ..."⁶). Především šestá, nejvirtuozněji psaná kapitola odkrývá výhled do hrdinova jednotvárného života v minulosti. V předchozím textu např. několikrát se vrací jméno pana Vorjahrena a Ruth Krausové, až šestá kapitola přináší objasnění. Panu Mundstockovi dojde pohlednice, v níž

se s ním Samuel Vorjahren loučí před nástupem do transportu - a hlásí se jako kolega ze zaměstnání ("... vzpomenu si někdy na svého starého kolegu z konopí, provazů a nití"). Prozrazuje se, že pan Mundstock pracoval jako prokurista u židovské firmy v Havelské ulici - a že Vorjahren s ním sdílel kancelář a byl zasvěcen do jeho smutné lásky k Ruth Krausové, nevzhledné, zakomplexované a podivínské dívce.

Retrospektivní část zakomponoval Fuks tou nejprostší, ale velmi působivou metodou: jako by film Mundstockových vzpomínek se odvíjel před jeho vlastníma očima a on se stal pouhým divákem svého vlastního života. Volbu této techniky podporuje jeden z rysů hrdiny, k jehož zálibám patří návštěva biografu. První "filmový pohled" zaznamenává víkend mladého Mundstocka - návštěvu botanické zahrady a filmu s Gretou Garbo, v doprovodu depresi stíhané Ruth Krausové. Obdobná je náplň neděle o dvacet let později, zato třetí návrat, tentokrát do nedávné minulosti, zachycuje vpád nacistů do Mundstockovy kanceláře a její ničení. Tehdy dochází k přerodu titulní postavy, z klidného, skromného, vyrovnaného člověka se stává tvor zmítaný strachem, člověk na pokraji šílenství.

Také hledání naděje a spásy v další etapě Mundstockova života je spjato s pohledem do minulosti - vracejí se nejasné pojmy "zelené klíčení" a "postup". Mundstock začíná věřit, že smyšlené útěchy, jimiž chlácholí rodinu Šternovu při návštěvě, mají přece jen naději stát se realitou. Ale tato důvěra brzy opadne - a pan Mundstock pomýšlí na sebevraždu. Až v desáté kapitole dojde k proměně; hrdina nachází naději, věří, že přišel na způsob, jak přežít fašistické běsnění.

Fuks, aby zvýraznil důležitost této přeměny, zarámoval desátou kapitolu do odlišně komponovaných kapitol předchozí a následující. Na rozdíl od předcházejících, které zachycovaly hrdinu vždy v nějaké akci a vyprávěly o něm něco nového, devátá kapitola je zcela nedějová, napůl souhrnná, napůl meditativní. Shrnuje se v ní situace hrdinova (válka, jako Žid mete ulice, je nešťastný z toho, co prožívá on a jeho přátelé - a ještě víc z hrůzy, která je všechny očekává). Podstatnou část kapitoly však tvoří úvahy o osudu židovského národa, o jeho tisícileté historii plné pronásledování. Obdobně je vybudována jedenáctá kapitola, která od zobecnění osudu národa přechází ke konkrétním událostem, postihujícím jednotlivé rodiny. Fuks zde rafinovaně pracuje s opakováním motivů: zobrazení v obecné rovině v dalším postupu zkonkrétní, posune časové roviny, vtáhne hrdinu do dění a vytvoří atmosféru jeho bezprostředního ohrožení. Opakování motivů plní v próze několik funkcí: vystihuje psychický stav hrdinův, slouží k vylíčení atmosféry nejistoty a tísně, je regulátorem napětí.

Ze vzpomínek na to, jak byl známými hodnocen jako praktický člověk, zrodí se metoda přípravy na přežití: připravit se na koncentrační tábor předem, precizně a detailně - na bití, utrpení, na vlastní smrt. Zdánlivě jde o nález uklidnění, ve skutečnosti o duševní poruchu. Ale někdejší strach z předvolánky do transportu je vystřídán aktivitou příprav. V jejím zobrazení dochází k napětí mezi groteskním způsobem podání a baladickou, tragickou podstatou. Zobrazení duševního a fyzického týrání bezbranného člověka a vlastně rozsudek smrti nad ním vyneseny i jeho zešlání pod tlakem doby má nesporně rysy tragédie. I při svém komickém počínání (zvyká si na táborovou pryčnu spaním na žehlicím prkně, "trénuje" na vyrazení zubů po úderu do tváře) a ve svých bláhových představách zůstává tragickým hrdinou. Prvky groteskní komiky funkčním způsobem umocňují baladičnost hrdinova osudu.

Postupně dochází v novele k napětí mezi výpovědí hrdinovou o sobě, mezi jeho subjektivním hodnocením vlastních činů - a na druhé straně chápáním jeho jednání čtenářem a vlastně i autorem. V první části prózy (až do desáté kapitoly) byli autor i čtenář s hrdinou zajedno, soucítili s ním, sdíleli jeho strach. Ve druhé části věří Mundstock, že našel svou dřívější rozvahu a praktický úsudek, ale čtenář z groteskně volených situací poznává fantasmagorii jeho počínání. Vše jde dobře, myslí si pan Mundstock, vše jde jako po drátkách. Čtenář se však nemůže ztotožnit s hrdinovým uspokojením, je informovanější. Zatímco hrdina žije uprostřed nacistického vraždění, čtenář má již nadhled plynoucí z četby, z pravdy odhalené norimberskými procesy, a tyto poznatky stokrát předstihly představy, které si pan Mundstock skládal ze zpráv z židovské obce ve svém pokojíku.

Nad rozdíly v emocionální výstavbě obou částí novely se zamýšleli z literárních vědců především Aleš Haman a František Všeticka. Haman došel ve studii Paradox života jako strukturní princip literárního tvaru k závěru, že první část novely je pojata tragicky, kdežto druhá groteskně a ironicky.⁸ S jeho pojetím polemizuje František Všeticka: "Podstatou této výstavby (tj. druhé části) je stupňující se tragika; objevení postupu na konci první poloviny je pak mezníkem, oddělujícím dvě kvalitativně odlišná, ale stejně beznadějná období Mundstockova života". (Dualita Pana Theodora Mundstocka⁹).

Podstatou druhé části románu je skutečně stupňující se tragika, násobená užitím prvků groteskna. Je však toto období Mundstockova života tak jednoznačně beznadějně jako období před jeho proměnou? Jestliže přistoupíme na naprostou bezvýchodnost a beznaděj, jevil by se hrdina skutečně jako "případ groteskní degradace člověka". Z objektivního hlediska je Mundstockův život vylíčený v druhé části beznadějný. Hrdina totiž vsadil na metodu, která se zrodila v jeho vyšínutém mozku. Závěr románu (Mundstock umírá

pod koly vojenského auta, nedošel na seřadiště transportu) potvrzuje utopičnost, nereálnost jeho "postupu". Ale správnost či nesprávnost metody není pro pochopení a hodnocení hrdiny rozhodující. Podstatné je to, že jejím objevením našel pan Mundstock to, co tak úporně hledal - naději. Zbavil se strachu a k této naději na přežití se upínal až do okamžiku tragické smrti. A stačil ji předat svému mladému chráněnci Šimonovi. V hrdinově boji za realizaci naděje je obsažena ona "apoteóza tragické velikosti člověka" - a je také v jeho smrti. Mundstock umírá s vědomím, že se mýlil - a právě proto jako tragický hrdina.

Mladý Šimon, plačící nad mrtvolou svého starého přítele, odnáší si s sebou do koncentračního tábora ne "metodu", ale naději - a vědomí, že i za ni se musí bojovat. Tak, jak ho to učil bláhový pan Mundstock: dobrácký, průměrný, směšný a vyšinutý, ale obdivuhodný v hledání naděje, v aktivní iluzi, že lze čelit fašistickému zlu.

I když se kritika rozcházela v interpretaci, ve výkladu vyznění románu, shodla se v jednom: že osud židovského občana za okupace přerůstá v analýzu psychiky člověka v mezní situaci a stává se tak humánním protestem proti zlu, násilí, ponižování člověka.

V dalších Fuksových dílech, která následovala po Panu Theodoru Mundstockovi (povídkový cyklus Mí černovlasí bratři, 1964; román Variace pro temnou strunu, 1966), stává se cestou k překonávání hrůzy gesto přátelského soucítění a sounáležitosti. Gymnazista Michael cítí se svými židovskými kamarády, poskytuje jim přátelství nepatetické v gestech, tiché, soucítící, které je morálním protestem. Postava chlapce Michaela přešla i do dalšího románu Variace pro temnou strunu, sledujícího dospívání citlivého gymnazisty v krutých letech protektorátu.

Motivy okupace a židovské tragédie se promítly i do povídkové knihy Smrt morčete (1969) a po letech do novely Obraz Martina Blaskowitzze (1980). Novela Cesta do zaslíbené země, která tvoří polovinu souboru próz Smrt morčete, znovu rozvíjí motiv srážky bláhové naděje a kruté skutečnosti. Navazuje na biblické téma vyvedení Židů z Egypta a vypráví o pokusu několika bohatých židovských vídeňských rodin vykoupit si cestu ke svobodnému životu. Za celý svůj majetek koupí vystěhovalecká víza a vetchemu pramici, s níž chtějí doplout po Dunaji do Černého moře a odtud anglickou lodí z dosahu vraždícího fašismu. Jsou však zvyklí na pohodlí, nedovedou bojovat o holý život, proto nutně v ústí Dunaje ztroskotávají.

Tato baladická novela patří mezi nejlepší Fuksovy prózy. Pracuje virtuózně s návratem motivů, s charakteristikou postav podle vzhledu a odění, s jejich redukcí na přízračné stíny, manipulované krutým osudem.

Prolínání prvků baladických a groteskních najdeme i v díle prozaičky Věry Sládkové (roč. 1927). O čtyři roky mladší než Ladislav Fuks, prožívala Mnichov a okupaci jako dítě - v severomoravském pohraničí, v městě Frývaldově (dnešní Jeseník). Rozšiřuje záběr i o léta těsně předválečná, ličí nenávist a hysterii sudetských Němců před Mnichovem a po záboru pohraničí a jeho začlenění do Říše. Tento námět ji přímo uhranul a stále se k němu vrací. Zpracovala jej už v některých povídkách svého debutu Kráska s ceichem (1961) a především v trojici novel, které vyšly souhrnně pod názvem Malý muž a velká žena (1982) a získaly tak románovou podobu.

Zejména vstupní novela Poslední vlak z Frývaldova (samostatně 1974) pracuje s baladickým viděním zla. Zachycuje období před Mnichovem a po něm, fašistický teror, který vypukl v severomoravském pohraničí, týrání německého obyvatelstva, vrcholící jeho odsunem do vnitrozemí. Vyprávěčem zvolila autorka zřejmě autobiografickou devítiletou dívku, ale vlastními protagonisty příběhu jsou její rodiče - otec, pošták, vlastenec a fanfaron, a matka, robustní, smělá, obětavá, skutečná hlava rodiny. Osobní a rodinné zážitky přerůstají do osudových problémů doby, baladické momenty doplňují situace s groteskním laděním. Druhá novela Pluky zla (1975) vidí válku očima dospívající dívky. Dějiště se přenáší do Brna, kam se rodina po záboru Sudet přestěhovala. Silnou stránkou této novely je vystižení okupační atmosféry města, neustále ohrožovaného nálety. Baladický náboj mají v obou novelách spíše epizody a vedlejší postavy, např. kupcova dcera, která zešlila z nešťastné lásky, nebo nešťastně zamilovaný voják Pavel. Nositelem zla, příznakem temných, démonických sil je sadistický holič Sepp, týrající psychicky děvčátko. I jeho viny však dojdou zúčtování.

Třetí díl, nazvaný Dítě svoboděny, vyšel až v souhrnném vydání 1982; znamená epilog válečné doby a vstup do svobodných let. Nové naděje symbolizuje i narození bratříčka v dívčině rodině.

Doménou Sládkové je mísení baladických prvků s groteskními. Ryze baladický postup volí spíše výjimečně, např. v povídce Dvůr hostů z povídkové knihy Kouzelníkův návrat (1982).

Na kombinaci baladických, psychologických a historizujících složek zakládá svou tvorbu Vladimír Kórner (nar. 1939). Ačkoliv mu bylo v době osvobození necelých šest let, okupační a těsně pokvětnová tematika zabírá v jeho díle významné místo. Jistě podnětem se stala tragická událost v jeho rodině: otec, člen odbojové organizace, padl na samém prahu svobody 7. května 1945. Dětství prožil Kórner v Uhřicích u Kojetína, ale více ho ovlivnila severní Morava, spolu s matkou žil v Zábřehu. Jako absolvent filmové dramaturgie na AMU dělil svůj zájem mezi prozaickou tvorbu a scenáristiku.

Vedle návratů do dávné historie jej upoutalo téma druhé světové války, jejího ničivého dopadu na lidské osudy.

Prvotina, novela *Střepiny v trávě* (1964), zachycuje marné usilování lidí poznamenaných válkou najít jistotu v domově a opravdovém citu. Žena po návratu z koncentračního tábora ztroskotává v milostném vztahu - a také dcera se jí odcizuje.

Také druhá Kőrnerova kniha, román *Slepé rameno* (1965), analyzuje život narušený válečnou atmosférou, odehrává se koncem protektorátu. Mladý manželský pár chce překonat osamělost, ale nedovede překročit bariéru uzavřenosti a izolace.

Baladičnost zřetelně vystupuje zvláště ve třetí knize, novele *Adelheid* (1967). Ta se odehrává v úzce vymezeném prostoru, v pustnoucím zámečku v severomoravském pohraničí, také okruh jednajících postav se zúžil na dva protagonisty - mladého českého poručíka Viktora, který bojoval na západní frontě, a na německou dívku Adelheid, jejíž otec, místní fašistický funkcionář, čeká ve vězení na soudní rozhodnutí. Viktor se do německé dívky zamiluje, i když tím proti sobě popudí obyvatele městečka, kteří pamatují smýšlení a skutky Adelheidiny rodiny. Jestliže Viktorovo jednání ovlivňuje soucit, pak Adelheidiným převládajícím citem je nenávist a nadřazenost nad "rasově méněcenné" Čechy, kteří měli tu "drzost" smést německou nadvládu. Jde tedy o zásadní konflikt soucitu a zaslepené lásky na straně Viktorově s pudovou nenávistí Adelheidinou, která vede až k vražednému pokusu - a posléze k dívčině sebevraždě.

Viktor se cítí po návratu do rodné země stále cizincem, marně usiluje o sblížení s okolím. Autor jej charakterizuje takto: "Tak tedy vypadá, s černou dírou uprostřed hlavy, zasažený a poznamenaný, i když zůstává naživu. Ta neviditelná rána v čele ho odlišuje od ostatních lidí, proto je může jen pozorovat a přijít blíž se neodváží. Vidí z dálky, jak se smějí, ale smích k němu nedolétne, naslouchá hovoru, a jejich slovům nerozumí. V Anglii mluvili jinou řečí, a když se vrátil domů do vlasti, stali se mu i lidé doma za šest let nepřítomnosti cizí."¹⁰ Právem jej jeho přítel charakterizuje jako hosta na tomto světě, hosta, který nenajde domov nikde.

Příběh Viktora a Adelheid komponoval Kőrner jako variantu baladického motivu viny a po ní následujícího zaslouženého trestu. V duchu baladických intencí se stupňuje děj a s ním i tragičnost příběhu. Neustále prokládá složky epické s lyrismem se snahou vytvořit emocionálně účinný kontrast. Hojně využívá momentů přírodních, zejména atmosféry vrcholícího a posléze dozívajícího podzimu, který v drsných horských podmínkách dodává příběhu temné lokální pozadí. Zejména podtrhává nevládnost, pochmurnost a

cizotu krajiny, obydlí i lidí a dokresluje tím hrdinovu osamocenost a vyděšenost.

Baladičnost se odrazila i v kompozici, zvláště v její sevřenosti, propojenosti epizod a celkovém zarámování do shodného obrazu v začátku a konci příběhu. Působivý obraz Viktorova příchodu do míst, kde ho čeká pravý opak vytouženého klidu, baladicky předznamenává dramatické události, jež budou následovat. Neobyčejně působivé místo knihy - chůze nic netušícího Viktora přes zaminované pole za tichého vyčkávání a přihlížení Němců, pracujících na okolních polích - prostupuje několikerá symbolika. Viktorovo setkání s dítětem, které mu svým varováním zachrání život, dostává hlubší smysl - naději na proražení izolace a samoty. Na rozdíl od lidových balad ve verších otvírá tragický konec moderních prozaických balad mnohdy cestu k novému životu. Na troskách předcházejícího bytí se rodí naděje na život oprostěný od zátěží a omylů minulosti.

Novela Zánik samoty Berhof (1973) mnoha rysy souvisí s prózou Adelheid, není však tak sevřená, má širší záběr a typicky baladické znaky ustoupily do pozadí. Zůstává však tíživá atmosféra podzimu 1945 v severomoravském pohraničí a klíčový motiv viny a trestu. Ustavičné ohrožení a nebezpečí smrti předznamenává vlastní tragédii. Hned v úvodní kapitole dojde ke dvěma úmrtím: na nemoc umírá matka hlavní hrdinky, šestnáctileté české dívky Ulriky, plaché, křehké, vzdorovité. A násilnou smrtí z rukou neznámých vrahů končí samotář Hampl, vykladač bible. Zámky a náznaky autorovy dávají tušit, že další násilné činy budou následovat. Brzy se odhalí, že v kraji řádí krutá trojice werwolfů, vlkodlaků, ozbrojených Němců, kterou vede fanatická a krutá jeptiška Salome. Ti obsadí samotu Berhof a sužují její obyvatele - Ulriku, jejího otce-pijana a nevěstku, kterou si otec na statek přivedl. Körner postavil do středu pozornosti především citově frustrovanou, dospíváním zaskočenou Ulriku, která hledá východisko ze samoty - a dokonce se načas přimkne i k jeptišce Salome, než prohlédne její povahu a záměry. Některé postavy a osudy přešly sem z předchozí novely, především strážmistr, zabítý německými ozbrojenci.

Část literárních kritiků vyčetla Körnerovi, že nedodržel ustálený kanonizovaný žánr balady a vnesl do ní prvky dobrodružného čtiva.¹¹ Nelze však v době žánrové uvolněnosti a prostupování zazlívát autorovi, že do klíčového konfliktu dvou ženských postav (Ulrika - Salome) vnesl řešení dané dobou a společenskými konflikty. Je sice pravda, že poručík zjednávací spravedlnost vstupuje do děje jako deus ex machina, ale tento princip není vzácností ani v klasické baladě.

O šest let později vyšla další baladická novela Körnerova Zrození horského pramene (1979), nejvýrazněji autobiografická. Odehrává se rovněž v se-

veromoravském pohraničí v prvních poválečných měsících. Vdova se dvěma školáky (otec padl jako partyzán) se zabydluje v kraji, kde opuštěné domy osazují čeští přistěhovalci, kde řadí ještě skupiny werwolfů a pomalu se prosazuje mírový pořádek. Starší z vdoviných synů se těžce vyrovnává se ztrátou otce. Sblíží se s německým antifašistou, navrátilcem z koncentračního tábora. Jeho hluboce tragický, baladický konflikt tvoří jádro novely. Vrací se po letech do rodného kraje, z něhož jej vytrhlo udavačství sousedů-henleinovců - a cítí se v něm cizincem. Jeho syn propadl nacismu a násilí - a antifašista Bartl si bere sám život, protože nenachází cestu k překonání samoty. Pro českého školáka-sirotka však byl jeho vliv podstatný, vedl jej k porozumění přírodě a k citovému probuzení.

Ve Zrození horského pramene soustředil se Körner především na tragické narušení rodičovských vztahů. Jde jednak o zastřelení otce dvěma malými chlapci ve válečné akci, ještě před příchodem rodiny do pohraničí. Jímavý příběh o touze kluka po otcovské lásce a o hledání náhradního vztahu přikřke kontrastuje s proměnou synovské lásky ve vražednou nenávist v osudu antifašisty Bartla a jeho nacismu propadlého syna. Zauzlení tohoto dramatického vztahu připraví poctivého, dobrou smýkaného otce Bartla o život. Kromě baladického motivu zločinu a trestu, který prostupuje všechny tři "severomoravské" novely (jde o zločiny spáchané pod vlivem fašismu), hraje v nich důležitou roli samota, citová vyprahlost a marná snaha ji překonat.

Na rozdíl od Fukse a Sládkové bývá většinou baladičnost Körnerova ryzí, důsledná, bez příměsi groteskního nadhledu. Kromě tematiky zápasu s fašismem lákaly jej události z dávných, středověkých dějin lidstva. I v jejich zpracování se uplatnila ryzí baladičnost. Román Písečná kosa (1970) prolíná mýtus s realitou v námětu z křížáckých válek ve 13. století. Také zde se objevuje motiv ztráty otce (na křížácké výpravě). Syn, moravský rytíř, jde v jeho šlépějích, octne se na Baltu, kde řád německých rytířů šíří křesťanství mezi pohanskými Prusy. Dílo ústí do tragického konce hrdinů, rytíři padnou v boji proti Tatarům obsazujícím Moravu.

Tematicky blízká novela Údolí včel (1978) však dává zvítězit lásce nad vražděním ve jménu víry: mladý zeman opouští řád, najde šťastnou lásku, byť brzy tragicky přervanou.

Řadu drsně baladických próz Körnerových zatím uzavírá románová legenda Smrt svatého Vojtěcha (1993). Čechy se v ní jeví jako říše nenávisti: zajatci se stávají otroky, nevěrnou ženu rodina rozseká meči, rod Vojtěchův, Slavníkovci, je vyvražděn Boleslavem II. Není tedy divu, že se Vojtěch zřiká pražského biskupského stolce a najde posléze smrt při misijním poslání v Prusku. Naturalistická drsnost převážila nad útechou plynoucí z náboženské víry, mučednická smrt Vojtěchova je vlastně sebevraždou ze zoufalství.

Jak patrně, stal se baladický přístup k zobrazovaným událostem dominantou většiny Körnerových děl.

V úvodních partiích studie bylo již konstatováno, že balada po svém vstupu z folkloru do literatury umělé se stala literárním žánrem s příznačnými rysy, které však nezůstaly závazné a strnulé, ale dále se proměňovaly. Důkazem regenerační schopnosti balady jako žánru se stala i její expanze do oblasti prózy. Žánrové označení "baladická próza" se už vžilo, zahrnuje řadu prozaických děl z druhé poloviny našeho století, ale i tvorbu z meziválečného období.¹²

V prózách tří sledovaných autorů - Fukse, Körnera a Sládkové - jsme svědky toho, jak žánr baladické prózy v průběhu šedesátých až osmdesátých let ztrácel mnohé rysy, do té doby považované za distinktivní (např. uplatnění nadpřirozeného vlivu, stylizovaného smutku, iracionality), ale naopak další přijímal (groteskno) - a mnohé ze základních znaků metamorfoval či alespoň zvýrazňoval (mj. posílení existenciálního vědomí pramenícího z faktu, že tragično spočívá v narušení zákonů a mezilidských vztahů).

V dílech autorské trojice dochází rovněž k přesunu baladického konfliktu. Je prezentován jako střet s dobou či s jedinci nějakým způsobem poměry determinovanými a deformovanými a odehrává se v nitru postav. Baladická próza směřuje k zachycení duševních stavů hrdinů, jejich reflexí a konfliktů s událostmi, jež doba přináší (Fuksův pan Mundstock, malá hrdinka Věry Sládkové, Viktor z Körnerovy balady *Adelheid*). Proměňuje se i baladicky obžalobná složka a tragický konec: ten nemusí nutně znamenat smrt (pan Mundstock), ale může mít i podobu výčitek svědomí, pocitu viny, který se stává pro hrdinu trestem (Viktor).

A tak můžeme na závěr konstatovat s J. Hrabákem, že "... tradiční žánr jako soubor požadavků pro ztvárnění konfliktu ztrácí jaksí půdu pod nohama. Pokud jde o baladu, na jedné straně pozorujeme dilataci jejich charakteristických rysů, na druhé straně její dezintegraci; dilatace spočívá v tom, že se typické tematické příznaky stěhují do jiných literárních druhů (v našem případě prózy), dezintegrace spočívá v tom, že se ztrácí vnitřní soudržnost tradiční balady uvolněním ustálené tematiky i formy. V dalším vývoji se však žánr balady regeneruje, obrozuje se, naplňuje se novým poznáním života a nabízí nové řešení konfliktů."¹³

Poznámky

- 1 Zilynskij, Orest: Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte. Veda, Bratislava 1978, 13 - 14.
- 2 Fuks, Ladislav: Pan Theodor Mundstock. Čs. spisovatel, Praha 1963, 31.
- 3 Tamtéž, 16.
- 4 Tamtéž, 16.
- 5 Těmito dvěma etapami ve vývoji titulní postavy se zabýval podrobně František Všeticka ve studii Dualita Pana Theodora Mundstocka. In: Česká literatura 21, 1973, č. 3, s. 262 - 270.
- 6 Fuks, Ladislav: Pan Theodor Mundstock. Čs. spisovatel, Praha 1963, 18.
- 7 Tamtéž, 61 - 62.
- 8 Haman, Aleš: Paradox života jako strukturální princip literárního tvaru. In: Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze. Čs. spisovatel, Praha 1966, 85 - 103.
- 9 Všeticka, František: Dualita Pana Theodora Mundstocka. In: Česká literatura 21, 1973, č. 3, 267.
- 10 Körner, Vladimír: Adelheid. Čs. spisovatel, Praha 1967, 30.
- 11 Dostál, Vladimír v recenzi Cesta samoty. In: Tvorba 6.2.1974.
- 12 Tou se podrobně zabývala literární historička Jaromíra Nejedlá v knize Balada a moderní epika (1975). Na Slovensku přinesl cenné podněty k výzkumu žánru Ján Števček v monografiích Baladická próza Františka Švantnera (1962) a Lyrizovaná próza (1973).
- 13 Hrabák, Josef: Lidová balada - stále živý pramen naší poezie. In: Úvahy o literatuře. Čs. spisovatel, Praha 1983, 112.

The Prose between the Ballad and the Grotesque

The term ballad has changed its meaning during the centuries. Originally it was a name given to a national Scottish dance song, then to a gloomy lyric-epic poem with the elements of fantasy and tragic stories. This form of the ballad was used by poets of pre-romanticism and romanticism. Afterwards the term widened its meaning: even the prose containing the features of a balladic poem could also be called a ballad.

In the Czech literature between the two wars the prosaic ballads were written by Ivan Olbracht, Marie Majerová and Jarmila Glazarová. The novelle *Romeo, Julie a tma* (Romeo, Juliet and the Darkness, 1958) by Jan Otčenášek may be considered an excellent return of the ballad in 1950's. The

balladic features are successively completed by the grotesque, fantasy, paradox and absurdity.

This study deals with the three authors: Ladislav Fuks, Vladimír Körner and Věra Sládková, outstanding representatives of the balladic prose in 1960's and 1970's.

Ladislav Fuks' first-fruit *Pan Theodor Mundstock* (Mr. T. M.) gives a picture of a grotesquely tragic human degradation. Following the life of a good-natured clerk we can see a lot of eradicated Jews. The main character is hesitating between fear and looking for some way of escape. His solution to get accustomed to a concentration camp so as to survive is absurd and grotesque. There is a contrast between his memories and the war holocaust reality. The tenor of the first part of the book is tragic, but we can find traces of irony and grotesque in the second part. The analysis of human mind in the situation between life and death evokes the protest against mischief, violence, and humbleness.

Fuks' novel is situated in Prague, while Věra Sládková's trilogy *Malý muž a velká žena* (A Little Man and a Big Woman, 1974-1982) takes places in the north of Moravia. It also depicts the war but - compared with Vladimír Körner - the grotesque elements are outweighing. Vladimír Körner's method consists in creating a ballad with armed conflicts (especially in the novelette *Adelheid*, 1967, and *Zánik samoty Berhof* [The End of the Village Berhof], 1973).

The analysis of the three works confirms that the ballad loses a number of typical genre features (supernatural elements, tragic sadness, irrational atmosphere), but on the other hand it contains several new elements, mainly the grotesque, existential anxiety and uncertain social status. This is characteristic of the natural evolution of any genre which does not stagnate.

