

Daniel Soukup

Rebelanti, tuláci a cikáni – domestikace jinakosti v Hálkově venkovské próze

1.

Zkoumání obrazů etnických i jiných skupin představuje jeden z výrazných proudů současné literární vědy i humanitních věd obecně. Zvláštní místo přitom zaujímají heteroobrazy skupin marginalizovaných, kulturně odlišných a těch, které v povědomí skupiny vlastní figurují jako tradiční protivníci. Ztvárnění těchto skupin v uměleckých dílech minulých éř dnes mnohdy zarazí svou schematičností a negativním vyzněním. To je problematické zejména u etnik historicky znevýhodněných (v Evropě jde především o Židy a Romy), která se pravidelně stávala terčem politických experimentů, sociálního inženýrství, kulturní a ekonomické segregace i otevřeného pronásledování. Tragické události 2. světové války vedly v západní Evropě k postupné proměně nazírání na dědictví minulosti. Klíčovou roli zde sehrál politický a myšlenkový kvas šedesátých let, k jehož výtěžkům patřilo zpochybnění primátu tradiční euroamerické kultury a posílení respektu ke kulturní diverzitě, a to i v diachronním směru. Mnozí badatelé tak dnes mají za to, že psát po Osvětimi o minulých obrazech Romů a Židů z čistě estetického hlediska je barbarství; holocaust se jim jeví jako fatální pointa, kterou tak či onak předznamenal (a tím i spoluzpůsobily) veškeré předchozí případy útlaku a ostrakizace obou skupin, mezi něž v této optice spadá také jejich umělecké uchopování (viz např. SOLMS 2008, četné články romského historika Iana Hancocka dostupné na www.radoc.net či příspěvky většiny autorů ve sbornících TEBBUTT 1998 a GLAJAR – RADULESCU 2008).

Kromě toho se sebekritické přehodnocování minulosti zaměřuje na různá další znevýhodňovaná etnika v souladu s historickou zkušeností jednotlivých zemí.

Bývalé evropské koloniální mocnosti se snaží vyrovnat se svými dřívějšími postoji ke kolonizovaným národům; a kupříkladu sebereflexe severoamerické, australské či novozélandské společnosti se soustředí na perzekuci původního obyvatelstva, v USA i na tíživý odkaz otroctví a rasové segregace. Mechanismy vyrovnávání se s těmito různorodými historickými vinami se pochopitelně v mnohém liší, dopad na literárněvědné bádání je však obdobný: sílí sklon nahlížet na minulé heteroobrazy marginalizovaných skupin především jako na symptomy dobové mentality, na které je nutno aplikovat hermeneutiku podezření, a odkrýt tak jejich pravou, kulturněimperialistickou povahu. Zejména v anglosaských zemích výsledně došlo k proměně celého literárněvědného pa-

radigmatu a demontáží tradičního literárního kánonu.¹ Příčinou těchto změn nebyl jen transformovaný postoj k minulosti, ale také posuny ve vnímání jazyka: v posledních desetiletích se v literární vědě (recepční estetika, obnovení zájmu o rétoriku), v lingvistice (teorie řečových aktů) i ve veřejném diskurzu (politická korektnost) postupně vrací důraz na performativnost řeči, její schopnosti účinně zasáhnout konkrétního adresáta a proměňovat i významy sdílené daným společenstvím. Znamená-li však jazyk moc, nemůže nikdy být nevinný; a žádný slovesný projev pak nelze pokládat za autonomní artefakt.

Zároveň se ovšem na Západě ozývají kritické hlasy upozorňující na to, že potřebu jistého vyhranění, případně i obrany vůči Jinému a také potřebu identifikace s konkrétním příběhem a prostorem lze patrně pokládat za antropologické konstancy. Též se poukazuje na to, že sociálněpsychologicky a kulturněhistoricky zaměřené rozборы etnických stereotypů v literatuře ústící v jejich dekonstrukci či v kritiku dané ideologie se mohou mýjet s estetickou podstatou literárního sdělení (blíže viz SOUKUP 2006). Podstatná je též povaha zkoumaného materiálu: kupříkladu cikánský² stereotyp v české literatuře 19. století nebývá využíván pro časové polemiky a politické boje – narozdíl např. od dobových obrazů Němce či Žida anebo od obrazu Romů v socialistickém budovatelském románu (viz HRŤÁNKOVÁ 2001). Daná díla většinou neusilují o manipulativní vně-
textový účín; násilí, kterého se tyto texty na reálných Romech potenciálně dopouštějí, je tedy povýtce sémiotické. Přirozeně už jen to je z hlediska radikální multikulturální kritiky diskvalifikující; ale fakt, že slovo tu zůstává slovem, že nefunguje jako zbraň či síť dopadající na fyzické tělo, přinejmenším rozevívá prostor pro apologii takovýchto heteroobrazů (viz NORD 2006: 15–18, SOUKUP 2007).

Vedle sklonu k přepjatému mravnímu rigorismu se dekonstruktivní přístup k heteroobrazům někdy jeví problematicky také s ohledem na poznávací hodnotu takto pojatých analýz. Kontury cikánského stereotypu jsou v české literatuře 19. století víceméně ustálené³ a příliš se neodlišují ani od schémat

¹ Povahu tohoto procesu nastínil například Edward Said, jeden ze strůjčů postkoloniálního obratu, roku 1995 v doslovu k novému vydání své přelomové knihy *Orientalismus* (1978; viz Said 2008: 392–396).

² V této studii používám výrazy *cikán*, *cikánský*, nikoli *Rom*, *romský*, neboť nezkoumám rozdíly mezi postavami cikánů a reálnými Romy, nýbrž zaměřuji se na cikánství coby specifickou literární tradici. Do ní lze zařadit i četné postavy neromské (u Máchy či Světlé) nebo figury, jejichž etnický původ je nejasný (Zatrán v Lindové *Jaroslavu Šternbergovi*).

³ Konstitutivními rysy literárních cikánů jsou svobodné nomádství, niterná spjatost s hudbou, tancem a přírodou, rozbujelá emocionalita (pomstychtivost, vášnivost, ale též trpný bol), skutečné či předstírané magické schopnosti a kriminální sklony. Vztahy ostatních postav k cikánům i jejich celkové ztvárnění oscilují mezi toužebným obdivem a stigmatizujícím opovržením, mezi fascinací a pocitem ohrožení. K význačným projevům literárního cikánství v české literatuře 19. století patří Lindovo drama *Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům*, Máchovi *Cikáni* a jeho raná *Zigeunerlied*, Sabinova povídka *Msta*, Tylova povídka *Cikán houslista*, básně Bohumila Jandy (zejména *Jan Talafús z Ostrova*), Nerudův *Divoký zvuk*, četné básně Adolfa Heyduka, Vrchlického *Satanela*, raná ještědská povídka *Cikánka* Karoliny Světlé či některé prózy

známých z folkloru, současné literární i písňové tvorby, sdělovacích prostředků atd. (viz např. MITTER 1999, HAŠOVÁ 2002, SEDLÁKOVÁ 2002 a 2007 či sborníky *ETNICKÉ STEREOTYPY* 2001 a *OBRAZ ROMŮ* 2003). Vyhoceně by se dalo říci, že rozbor stereotypů v jejich neproměnnosti vlastně nemůže literární vědě přinést mnoho nového; vždyť to, že spisovatel využívá určité předem dané typy postav, motivů a zápletek, je truismus – daleko podstatnější je, které z jejich nuancí rozehrává a na jaký způsob („pravda je v odstínu“ [ŠALDA 1929/1930: 275]). Mnohdy přitom platí, že přesný význam jednotlivých prvků lze rozpoznat až na kontrastním pozadí tematicky příbuzných děl stejného tvůrce. Jejich úhrn lze pokládat za jakési fikční univerzum sepjaté jednotlivým gestem dané autorské individuality, neboť „tvůrčí energie“ osobnosti, „její umělecká vůle a řád jsou ve chvíli vzniku díla strukturantem všech složek, co do jeho geneze vstupují, tudíž i těch, co osobnost samu přesahují“ (OTRUBA 1994: 177).

Tato teze může platit i pro nesložitou tvůrčí osobnost, jakou byl Vítězslav Hálek. Následující interpretace postupuje ve dvou krocích: nejprve rýsuje základní souřadnice Hálkova specifického pojetí venkovské pospolitosti; posléze do tohoto sémantického prostoru vsazuje „podrobné čtení“ jeho rané povídky *Bajrama* (1858). Takto rozvržené zkoumání jednak předvádí osobité využití cikánského stereotypu, jednak nasvěcuje Hálkův „obraz vesnice“ z nového směru, a nechává tak na něm vyvstat ne jeden dosud nepovšimnutý či dezinterpretovaný detail.

2.

V *Bajramě* Vítězslav Hálek zpracovává tradiční syžet osudového milostného trojúhelníku, který od prvopočátku přináležel k arzenálu novodobého literárního cikánství. V lese za vesnicí se utáboří skupinka potulných cikánských muzikantů. Selský chlapec Jeník se zamiluje do krásné cikánky Bajramy a kvůli ní opustí i svou milou Andulku. Cikán Salem, jenž na Bajramu žárlí, však potajmu vyhledá místo lesní schůzky milenců, Jeníka zastřelí a dívku probodne. Z Hálkových venkovských próz se *Bajrama* syžetově a zčásti i motivicky (především klíčovým postavením hudby) přimyká k ostatním povídkám z přelomu padesátých a šedesátých let, v nichž autor v různých variacích rozvíjí námět tragicky nenaplněné lásky (*Jiřtek*, *Přivozník*, *Kovářovic Kačenka*, *Muzikant*, *Muzikantská Liduška*). Rozdíl ovšem tkví v tom, že milostné drama se ve všech těchto povídkách rozehrává v mezích homogenního venkovského mikrosvěta. V důrazu na jinakost přírodního prostoru za vesnicí – lesů, strží, skal – se *Bajramě* blíží spíše některé z Hálkových zralejších próz, především *Na statku a v chaloupce*, *Na vejmínku* a *Pod pustým kopcem*. Nicméně ani v těchto textech se nesetkáváme

Svatopluka Čecha (zejména humoreska *Cikánka*). Setrvalou přitažlivost cikánského stereotypu pro české autory i čtenáře dokládá kupříkladu úspěšný debut Martina Šmause (Šmaus 2005), ve značně stereotypním duchu se nese rovněž ztvárnění Romů u většiny neromských autorů zastoupených ve sborníku *Devla* (2008) iniciovaném Obcí spisovatelů. O jakousi popularizaci romistických poznatků beletristickou formou se pokouší Přemysl Veverka (2007).

s tak vyhoceným ztvárněním jinakosti antropologické, kterou v *Bajramě* autor vtěluje do cikánské bezdomovosti a divokosti.

Bajrama, kterou dosavadní recepcce spíše opomíjela coby juvenilní pokus,⁴ tak v Hálově díle zaujímá zvláštní postavení. Dozajista je možné, jak to činí Dušan Jeřábek, upozadit její výlučnost poukazem na to, že povídka je výsledkem pouhých „reminiscencí z četby“, „spíše ohlasem máchovským [...] než odrazem zkušenosti životních“ (in HÁLEK 1956: 385); schematičnost i nepůvodnost její zápletky jsou koneckonců nesporné. Povedeme-li však napříč Hálovými vesnickými prózami takovýto geneticky motivovaný řez, přeruší se spojitosti mezi motivickými okruhy, které spoluurčují charakter jak Hálova vidění venkova, tak obecného cikánského stereotypu: hudba, zpěv a tanec, příroda a krajina, tulačtví.

Svorníkem Hálova pojetí hudby a poezie je jeho chápání básníka-pěvce, načrtnuté především v některých číslech *Večerních písní* a cyklu *V přírodě*. Jiráť upozorňuje na různotvárnost kořenů této představy; slévá se v ní „jak proud evropský, vyvěrající z předromantiky, vidící v básníkovi věštce bohem nadšeného a představitele národní myšlenky, i z romantického individualismu a iracionalismu – pro který básnická intuice byla rovnoprávná, ba často i nadřazená ostatním druhům poznání –, tak i proud místní, český, podmíněný velkou úlohou spisovatelů a básníků za obrození a znova posílený významem spisovatelů-žurnalistů za tehdejší situace“ (JIRÁT 1978a: 160). Mukařovský poukazuje na další dvě složky hálovské postavy pěvce: dobovou představu „přirozeného básníka“, jehož verše „nejsou více než výlevy citu, prýštějící, bez dlouhého promyšlení, z překypujícího srdce“ (cit. in MUKAŘOVSKÝ 1948: 184);⁵ a figuru „písníčkáře“, která poukazuje na příbuznost Hálovy poezie s žánrem městské pouliční písně (IBID.: 186–190).⁶ Hálova „směřování k periferii umění“ (IBID.: 189) si všimá i Jiráť a hovoří v této souvislosti dokonce o jeho jisté „vulgárnosti“, jež však podle Jiráty „není uměleckým zápořem“ (JIRÁT 1978a: 157). Pamětníci hovoří ostatně i o Hálově osobní zálibě v prostých formách zábavy a jeho příležitostném ignorování společenského dekora.⁷

⁴ Exponovanějšího postavení se jí dostalo snad jen ve Špičákové výboru *Bajrama a jiné povídky* (Hálek 1951).

⁵ Citát pochází z článku J. V. Jaroše (Alfreda Waldaua) o „Samocích české poezie“ v 1. ročníku *Obrazů života*. Poznamenejme, že Waldauova formulace zní jako ozvuk proslulého Wordsworthova výměru „veškeré dobré poezie“ jakožto „spontánního vylití mocných citů“ („all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings“ [Wordsworth 1800]).

⁶ Na druhou stranu ovšem Hálek v článku „O našem uměleckém vkusu“ (z roku 1872) sice připouští, že je „přítelem zpěvu na ulici“, avšak zároveň ostře kritizuje uměleckou úroveň dobové populární produkce; navrhuje dokonce, že by čeští autoři měli lidu pro pouliční a hospodský zpěv začít organizovaně dodávat kvalitnější písně (Hálek 1954: 273–276). Souběžně s takovýmito lidovýchovnými nápady rozvíjel Hálek na sklonku života také fikční modely dokonalého občanství (Jiráť v próze *Na statku a v chaloupce* [1871]; Staněk v próze *Pod pustým kopcem* [1874]; podrobněji viz níže).

⁷ Eliška Krásnohorská vzpomíná, jak Hálek vystoupil v silvestrovském představení Kopeckého *Doktora Fausta* hraném živými loutkami, a to přímo v hlavní roli. Jeho výkon vyvolal „salvy smí-

Zdánlivě antitetická, pro Hála však sourodá směs „vulgárních“ a sakrálních prvků charakterizuje rovněž ztvárnění hudby v jeho vesnických povídkách. Povaha hodnot, které Hálek hudbě přičítá, vyniká například u scén hospodských zábav, četných a významově exponovaných. Hospodské prostředí zde nemívá nic z dobově příznačné ambivalence. Hospoda v 19. století „po dlouhou dobu fungovala jako prakticky jediné místo českého veřejného života“ (MACURA 1997: 70), a dokonce „se stávala prostorem **pítí piva** jako symbolického »slovanského nápoje«“ (IBID.: 67); na druhé straně však mnozí autoři ironizovali Čechy jakožto zemi, „kde aktivita se beznadějně rozpustila v pivo“ (IBID.: 69). Tento pohled nebyl cizí ani Hálkovi, zdá se však, že se u něho omezoval na městskou vlasteneckou společnost („Přestat chodit do hostince a dáti se odvézt do Volšan u nás úplně jedno jest“ [cit. in MACURA 1997: 63]). Podle pamětníků prý Hálek narozdíl od Nerudy do hospodských literárních společností nechodil a raději „vyhledával poetické koutky v sadech pražských a v nejbližším okolí“ (STREJČEK 1911: 264–265).

Avšak hospodu venkovskou vidí Hálek přímočaře jako místo radosti a například i hospodské strkanice a rvačky líčí s ladovským nadhledem. Na jejím pozitivním zhodnocení se u něho významně podílí také souvislost s dětmi (i zde by jistě bylo možné vést spojnicí s autorovou biografií): „U hospody pod oknem bývá rejdiště dětí vůbec a o muzice zvlášť. [...] U hospody pod oknem jsme se všichni naučili tančit bez tancmistra a gardedámy – a proč bychom toho těm dětem nepřáli!“ (JIRÁK [HÁLEK 1956: 232]). Hospodská tancovačka zároveň pro Hála v druhém plánu představuje bytostný projev sakralizovaného principu hudby. V raných vesnických povídkách bývají ústřední postavy – především mužské – přímo ztělesněním moci hudby coby výteční tanečníci; platí to pro Jiríka ve stejnojmenné povídce (IBID.: 234), Vojtěcha (IBID.: 308), ale i Kačenku (IBID.: 293) v *Kovářovic Kačence*, Jeníka v *Muzikantovi* (IBID.: 317) či Toníka v *Muzikantské Lidušce* (IBID.: 346). Dalším mužským atributem mohou být housle – hrou na ně se živí Jeník z *Muzikanta*, Toník z *Muzikantské Lidušky* a Veník z pozdější povídky *Pod dutým stromem*. Zejména v postavách Jeníka a Veníka Hálek bohatě rozvíjí motiv osudové spřízněnosti hráče a nástroje, jenž je též příznačný pro dobový cikánský stereotyp. Naproti tomu dívčí postavy, jak si povšiml už JIRÁK (1978a: 156), spíná Hálek spíše s motivem zpěvu (kovářovic Kačenka, Krista – *Pod dutým stromem*, Stáza – *Na vejminku*).

V hálkovském pojetí mají postavy muzikantů a zpěvaček – právě díky svému intimnímu vztahu k hudbě – jakýsi implicitní nárok na milostné štěstí, a to navzdory příkrým sociálním či majetkovým rozdílům mezi milenci. Jak poznamenává Jirát, důraz na společenskou nerovnost by sice mohl naznačovat posun k realistickému způsobu zobrazování (kupříkladu ještě v prózách Boženy Němcové „milencům otázky jmění nepřekážívají“ [JIRÁK 1978b: 164]), avšak u Hála

chu a potlesku“, ale také pohoršení některých literátů, zejména Karoliny Světlé, jež mu „nemohla [...] odpustiti, že tím »degradoval literární jméno« vůbec“ (Strejček 1911: 264).

se podřizuje názoru, jenž „zůstal čistě romantický“: „Vášeň (rozumí se, že milostná vášeň) je svatá, neboť je – druhý to fetiš evropské romantiky – darem přírody“ (IBID.: 164–165). Představa jakéhosi přirozeného práva na lásku přetrvává i v pozdějších Hálkových venkovských prózách, avšak jeho hlavním zdrojem se stává skutečnost, že chlapec s dívkou se sblížili už útlém věku a jejich dětské přátelství postupně přerostlo v lásku (*Náš dědeček, Na statku a v chaloupce, Pod dutým stromem, Na vejminku, Pod pustým kopcem*). I tento leitmotiv úzce souvisí s Hálkovým pohledem na přírodu: dětmi „k nám promlouvá příroda nejzřetelněji“; a jelikož „příroda je sama láska, musí být láskou naplněna zvláště duše dětská – láskou ve smyslu »caritas« i (konečně) ve smyslu »amor«“ (IBID.: 165).

Nicméně navzdory vši adoraci citu – a v tomto smyslu je zapotřebí Jirátovy vývody upřesnit – nejsou sociální motivy u Háлка jen vnější nahodilostí. Romantickou triádu hudba – příroda – erós (jež našla svůj výraz také v literárním cikánství) totiž Hálek osobitě obohacuje o komunitní rozměr. Nikdy neidealizuje erotické štěstí izolované od společnosti: nechává sice „své nejdokonalejší milence vyrůstat v krajinné samotě“ (IBID.), vždy se však jedná jen o dočasný pobyt způsobený tlakem nepříznivých okolností. Nikde také neútočí na samu podstatu vesnické pospolitosti, ale zasazuje se spíše o její očistění a obnovu; všechny tři Hálkovy rozsáhlejší venkovské prózy (*Na statku a v chaloupce, Na vejminku, Pod pustým kopcem*) směřují k vytvoření příkladného mnohahlavého domova, který navíc vždy představuje sociální i symbolický střed dané venkovské komunity.

Už v raných Hálkových povídkách však obdivovaný tanečník či muzikant emblematicky zosobňuje i skutečně rozdávající pospolitou radost. Tudíž nepřející rodiče a další postavy, které zapříčiňují milostné tragédie, se dopouštějí provinění na celé komunitě⁸ i na sakralizovaném principu hudby. Z raných próz nabývá tento náhled až mytizované důsaznosti v *Kovářovic Kačence*. Zosobněním hudby je v této povídce jednak titulní postava, která „celý boží den zpívala [...], vždycky veselá jako ptáček v háji“ (HÁLEK 1956: 287), jednak kovářna jejího otce, symbolické srdce vesnice, u níž „bývá častěji živo než kde jinde“: kovářovo kladivo „celou ves svým bušivým zpěvem na celý den zaopatřuje“ a lidem, kteří jej zaslechnou, bývá „jakoby veseleji“ (IBID.: 286). Kovář také s ostatními vesničany „rád porozpráví“ (Hálek, stejně jako Němcová a v některých povídkách i Světlá, klade velký důraz na společný hovor coby sociální tmel) a je jim „důvěrníkem a rádcem v hospodářství“ (IBID.; v tom předznamenává příkladné postavy z Hálkových pozdních próz). V hálkovském pojetí kovářovu významnost výrazně podtrhuje také to, že na něho s obdivem i bázní pohlížejí rovněž vesnické děti (IBID.: 285–286). Spjatost Kačenky s kovářnou se vyjevuje v některých obrazech (po osudném tanci s Vojtěchem jí „srdce [...] tlouklo jako ko-

⁸ V *Muzikantovi* se sociální rovina dále významňuje tím, že Jeník, jenž v závěru povídky umírá žalem na svatbě své milé Lidušky (Hálek 1956: 335), se měl v souladu s rodinnou tradicí po otci stát kapelníkem proslulé šumavské „bandy“.

vářovo kladivo“ [IBID.: 295]), zejména však v proměně, kterou kovářna prochází poté, co Kačenčino srdce při Vojtěchově svatbě s nemilovanou Madlenkou žalem pukne: „Starý kovář několik dní po pohřbu ani kladivem neuhodil, a proto bylo v Noutonicích smutno, velmi smutno. A když i později vzal kladivo do ruky – můj bože, jaké to bylo bušení! Odpočíval za každou skoro ranou, díval se ke hřbitovu a – plakal. Děti, co stály okolo něho, plakaly s ním [...]“ (IBID.: 308).

Je tudíž zjevné, že Vojtěchův otec, sedlák Bartoš, který Vojtěcha k sňatku s Madlenkou přinutil, svým urputným lpěním na povrchových konvenčních normách rozvrátil hlubinný řád vesnického života. Závěrečná věta povídky – „Tak se děje, když dětem rodiče brání“ (IBID.: 309) – sice upomíná na sentimentální moralismus kramářských písní, její plný smysl se však ozřejmuje až v tomto mytickém významovém kódu: Bartošova bezcitnost uvrhla celý mikrosvět do přízračného chaosu; v něm se nejprve Vojtěchovi jeví vše „jako strašný sen“ (IBID.: 304), otec se zdá „spíše ukrutníkem nežli otcem“, syn „spíš otrokem nežli synem“ a trubka ponocného zní, jako když „vyvolává mrtvé z hrobu a živé [...] svolává do hrobu“ (IBID.: 303). Posléze navíc následky Bartošova činu dopadají také na Madlenku – neboť Vojtěch „večír, místo aby byl u své ženy, chodil na hřbitov a modlil se u Kačenčina hrobu“ (IBID.: 309) – a nakonec i na sedláka samého: po Vojtěchově smrti mu nezbývá než scházet se s kovářem na hřbitově a oplakávat zemřelé děti. Topos světa naruby u Hálka není nositelem karnevalizovaného veselí (jako např. v Havlíčkových *Tyrolských elegiích* či *Křtu svatého Vladimíra*), nýbrž nevyhnutelné tragiky, jako – při vědomí všech rozdílností – kupříkladu jinakost nelidského světa v Erbenově *Vodníku*.

Řád, který starý Bartoš svým jednáním narušil, se v Hálkově díle namnoze označuje jako zákon „přírody“. Tuto přírodu ovšem Hálek nestaví do kontrastu se skutečným lidstvím, ale naopak do jeho nejtěsnější blízkosti (tím se ostře odlišuje třeba od Karoliny Světlé) – kupříkladu v eschatologické vizi jednoho z posledních čísel cyklu *V přírodě* („Až [...] příroda a člověčenství | se pojmu v svatém objetí“ [HÁLEK 1955a: 330]) anebo ve vypravěčově mravním ponaučení v *Muzikantské Lidušce*: „Znejte člověka, znejte přírodu, a rozumíte všemu, co máte zapotřebí pro život ten“ (IDEM 1956: 377). Obdobně vyznívá i závěr, k němuž dospívá Jiráť při rozboru Hálkových personifikací přírodních dějů: „oba světy – svět živočišný, rostlinný i nerostný a svět lidských tvorů – jsou blízcenci, neboť jsou jeden jako druhý dětmi Přírody, jednotného principu kosmického“ (JIRÁT 1978b: 169). Rozlišení fyzické přírody a přírody coby principu je podstatné, neboť poupravuje zažitě představy o Hálkově prostoduchém rousseauismu, které na jiném místě pronikly kupříkladu i do citovaného Jiráťova článku („Hálek zamítá společnost, poněvadž je nepřirozená“ [IBID.: 165]).⁹ Člo-

⁹ Arne Novák věc formuluje ještě vyhoceněji: „Sotva lze si představití naivnějšího odstínu populárního monismu, než jaký vyjadřuje jeho nepřetržitě ztotožňování boha a světa, ducha a přírody, síly a hmoty. [...] činnost intelektuální jest tu čímsi zcela podružným, co se koná pro původní citové okouzlení [...]“ (Novák 1922: 36).

věk se může od fyzické přírody s užitkem učit, protože se v ní „kosmický princip“ obvykle ukazuje zřetelněji než ve společnosti. Nemá však fyzickou přírodu ve všem napodobovat nebo se do ní natrvalo uchýlit; cílem je, aby se i lidská společnost začala řídit zákonitostmi oné transcendentní Přírody.

Hálkovo chápání Přírody je přímočaře radostné jak ontologicky („nepřipadlo [mu] nikdy na mysl, že »Bůh čili příroda« by mohl světovým principem učinit tragiku“ [IBID.]), tak antropologicky („rozumí se [mu] samo sebou, že příroda je bez viny, že nevložitela do lidského nitra žádné otravné, mučivé, zhoubné vášně, žádnou rozpolcenost, žádný rozpor“ [ŠALDA 1933/1934: 277]). Navíc neexistuje ani žádný konflikt mezi ontologickým a antropologickým řádem; oproti Erbenovi, Světlé nebo Holečkovi Hálek nezná fatální pnutí mezi neodolatelným vnitřním puzením a poslušností vnějším normám (mravním či sociálním).

Ve III. díle Holečkových *Našich zatančí* o posvěcení Marjána pastejřouc se selským synkem Vítkem Tenderou tak ohnivě sólo, že se Vítek chce zřítci své nevěsty, selské dcery Anýžky Bakulovy, a nabízí sňatek Marjáně, která jej též potajmu miluje (HOLEČEK 1921: 396–399, 431). Svou touhu ale oba musí překonat, neboť společensky nerovný svazek by odporoval Holečkovu pojetí selského řádu. Marjána proto nachází sociálně odpovídajícího životního druha v propuštěnci Štěpánu Stachovi (IDEM 1923: 225–231), zatímco Vítek Tendera se měl zřejmě v plánované XII. knize *Našich* oženit s Anýžkou (viz poznámka autorovy dcery Jeleny in IDEM 1930: 436). Ta s ním přitom při posvěcenské muzice nedokázala udržet krok, takže se zdálo, že se nemohou srovnat „v tanci“ ani „v životě“ (IDEM 1921: 396).

Holečkovská představa řádu je Hálkovi cizí; v *Kovářovic Kačence* tudíž obdobná scéna vyznívá právě opačně. Pro Vojtěcha se tanec s chudou Kačenkou stává okamžikem autentické proměny i poznání. Selská dcera Madlenka, s níž se měl oženit, se mu pojednou jeví „jako ledová hora“ (HÁLEK 1956: 294) a připadá mu, že ona ani její rodina „nemají srdce“ (IBID.: 295); naproti tomu Kačenka se mu zdá „jako jarní den, jenž srdce i duši lidskou projme“ (IBID.: 294). Svatba, kterou Vojtěch ihned po tanci Kačence nabízí, by představovala stvrzení hálkovského řádu. Hálkův zákon přírody je vlastně zákonem přitažlivosti, jež legitimizuje sebe sama: „nebudu trhat to, co k sobě lne a tihne“ a „nebudu k sobě nutit, co jest samo s sebou v odporu“, říká jeden z Hálkových zákonodárců Jíra v próze *Na statku a v chaloupce* (IDEM 1957: 313). Taková snaha se Hálkovi jeví jako bytostně marná, neboť, jak říká vypravěč povídky *Náš dědeček*, „nic nemůže pravou lásku více upevnit, jako když se jí klade odpor“ (IBID.: 36).

Příroda a autentické lidství, u Háalka blízké už tak, se úzce stýkají v hybridních „místech jinakosti“ na pomezí lidského světa, které v topografii jeho vesnických povídek zaujímají význačné postavení. Patří k nim například straň a vykotlaný dub za chalupou (*Pod dutým stromem*), vrch s hřbitovem (*Na vejminku*) či bizarní osamocené chatrče na vltavském břehu (v prózách *Na statku a v chaloupce* a *Pod pustým kopcem*). Vedle polarit přírody a kultury se obvykle uplatňuje rovněž polarita viditelnosti (jež souvisí s určitou příkladností těchto

míst) a skrytosti (jež je dána jejich útočištným charakterem). Takto se kupříkladu popisuje chatrč figurující v próze *Na statku a v chaloupce*: „Zdola, z řeky bylo »chaloupku« vidět dobře [...]. I ze všech okolních vesnic ji bylo vidět, a přece byla jako na poušti. Všem byla na očích, a přece jako ztracená. Nemusíme tedy zabíhat pro osamotnělost do dalekých pustin; často ji máme vedle sebe, ani se jí nenadějeme, a to snad proto, že jest nám tak na očích“ (IBID.: 214).

Místa jinakosti většinou poskytují azyl prchajícím mileneckým dvojicím či jiným postavám,¹⁰ avšak jen přechodně. Hálek se nikdy nevzdává stěžejní představy *domova* (což napovídá už vysoká frekvence tohoto slova v jeho venkovských prózách); jeho pronásledované postavy se obvykle nestávají bezcílnými tuláky, ale vytvářejí si nový domov tam, kde jsou přijaty nebo aspoň tolerovány. Nejextrémnějším místem jinakosti je kostnice, v níž se ukrývá zešlévší starý Lojka před nehodným synem Josefem (*Na vejminku* [IDEM 1955b: 143]) a Mařka - dokonce o vlastním svatebním dni - před nechtěným ženichem (*Pod pustým kopcem* [IBID.: 229]). Nejedná se ale o projev fascinace hrůzou a smrtí ve smyslu černého romantismu; děsivost kostnice je mírou zloby a zhoubného sociálního tlaku, které Lojku a Mařku dočasně vyhnaly od ostatních lidí. Obvykle se však v místech jinakosti zvláště stýká numinozita s jakousi *biedermeier*skou útulností, bývá v nich „jako v horách, ale v malých“, jak vypravěč konstatuje o chatrči vystupující v próze *Pod pustým kopcem* (IBID.: 232).

Vazba, která vzniká mezi postavami a místem jinakosti, jež si zvolily, se pravidelně ukazuje jako neobyčejně pevná. Když Veník s Kristou musí odejít do světa, stojí „u dutého stromu jako u své svatyně, jako u svého pravého domova. Tam z chalupy odešli se srdcem lehkým; když měli odcházeti odtud, v srdci se jim přitížilo“ (*Pod dutým stromem* [IDEM 1957: 336]). Nicméně záhy si coby nájemní muzikanti svým umem získají v jiné vesnici alespoň jakési neformální, přechodné domovské právo: „Veník a Krista byli jako jejich a jako na dračku. [...] cizí lidé k nim se chovali, jako by byli v rodině a jako v domově“ (IBID.: 339). Ve spojitosti s literárním cikánstvím je pozoruhodné, že Hálek se nejednou snaží od svých příkladných postav oddálit negativní konotace výrazu *tuláctví*, a to třeba i za cenu dosti krkolomného sofizmatu: Veník a Krista sice putují krajem jako muzikanti - ale ve vesnici, kde byli přijati, prý „každý cítil, že to nejsou toulaví hudebníci“ (IBID.). Vypravěč zde dokonce moralisticky zdůrazňuje, že kvůli svému putování se ocitli „na rozhraní“ a mohli skončit „v kalu a blátě, z něhož není vyváznuti“ (IBID.: 340; takový je osud protagonisty rané povídky *Jiřík*); pro danou chvíli je prý zachránilo právě to, že v cizí vesnici dočasně zdomácněli.

Zdá se, že pojem *domova* u Hála spadá do obecnější představy vlastního „místa“ - geografického, sociálního, existenciálního -, které má každý za úkol nalézt a udržet. Jak říká protagonista povídky „*Student*“ *Kvoch* (a vypravěč se s ním ztotožňuje), „není bídňějšího tvora na světě než sešlý student. Každý ci-

¹⁰ Tento motiv se vyskytuje již ve středověké literatuře (Le Goff 1998: 69–72).

kán ví, že je cikánem, a dle toho žije jako cikán; žebrák ví, čím je, a vzbuzuje tím outrpnost; podloudník, tulák ví to a tím se řídí. Sešlý student neví, co je, nic neví, ničím není, za nic se nehodí a i cikánu a žebráku, i tomu podloudníku a tuláku jest za posměch“ (IDEM 1955b: 191).

Hálek tedy rozhodně není, jak tvrdí Šalda, „pro úplnou volnost, skoro až anarchista“ (ŠALDA 1933/1934: 276); pod povrchným radikalismem u něho vězí vcelku tradiční vidění světa. Nejenže se nedistančuje od konvenčního odmítavého pohledu na tuláctví; jeho ideál vesnice se i jinak blíží patriarchálním představám více, než by se mohlo zdát. Poukazuje na to kupříkladu zásadní ideový spor sedláka Lísky s Jírou v próze *Na statku a v chaloupce*. Lískovo mínění se v hrubých rysech shoduje se Šaldovou kritikou Hála: „Budeš ty chtít na světě zavádět nový řád?“ vytyká Líska Jírovi. „Budeš chtít stavět nesvěcený sňatek nad sňatek svěcený, chaloupku nad statek, tuláctví nad usedlost?“ (HÁLEK 1957: 313). Jíra ze svého stanoviska pochopitelně nesleví, pozoruhodnější však je jeho zdůvodnění: „Budu jej zavádět: [...] ten nový řád, že tuláctví budu si vážit nad usedlost, když usedlost neumí leč ze svých členů dělati tuláky; ten nový řád, že chaloupka mi bude nad statek, když statek musí býti zachráněn z chaloupky; ten nový řád, že nesvěcený sňatek mi bude nad sňatek svěcený, když v sňatku svěceném tím dochází se štěstí, že musí žena od muže utíkat“ (IBID.). Jírovo - a Hálkovo - rebelantství má zřetelně povahu rekonstruktivní, nikoli destruktivní; řád se v Hálkově pojetí může dočasně přesunout ze „statku“ do „chaloupky“, nikdy se však nevytrácí.

Nelze tudíž jednoznačně tvrdit, že by, jak píše Šalda, podle Hála všechny „lidské zákony, a ovšem ještě více všecka církevní dogmata“ byly „pro kočku: hloupé a zbytečné lidské vynálezy, které jen otravují a kazí život“ (ŠALDA 1933/1934: 276). Nad konvenční normy (majetkové chápání manželství, poslušnost rodičům, nutnost církevního sňatku) sice Hálek skutečně staví své „právo vášně“ (viz JIRÁT 1978b: 164); nicméně jeho příkladné postavy neusilují o likvidaci tradičních institucí a obřadů, ale spíše o naplnění jejich skutečného smyslu. Proto muzikantská Liduška při svatbě s Krejzou na liturgickou otázku kněze odpovídá podle pravdy, že si „přítomného ženicha“ bere nikoli „z lásky“, nýbrž „z přinucení“ (HÁLEK 1956: 374). Jíra s Lenkou (*Na statku a v chaloupce*) se sice oddají - z církevního hlediska neplatně - prostým vzájemným slibem u lesního hrobu Jírova otce (Jíra: „tam jest bůh nejbliže a kněžími budeme si sami“ [IDEM 1957: 300]); nicméně pro smíření s Lenčíným otcem, sedlákem Lískou, posléze Jíra svolí i k druhé svatbě „na statku [...], aby prý se nemyslílo, že jde příliš daleko“ (IBID.: 315).

Utvrzení lidské pospolitosti tedy pro Hála představuje vyšší hodnotu než nekompromisní demonstrace řádu Přírody. Další modelová dvojice, Staněk a Katuška z prózy *Pod pustým kopcem*, se dokonce rovnou nechá oficiálně oddat, byť, jak Staněk zdůrazňuje, „nejposlednější [kněz] k tomu dostačí, jako kdyby tam byl biskup [...]. Hlavní věcí jsem já a Katuška“ (IDEM 1955b: 348). Pro Hála stojí nejvýše, aby to, co si ženich s nevěstou řeknou, „bylo pravda“ (*Na*

statku a v chaloupce [IDEM 1957: 301]); neznamená to ovšem nikterak, že by tradici radikálně odvrhoval. Výsostně tradiční je koneckonců už samo jeho lpění na výlučném svazku muže a ženy stvrzeném rituálem (byť i nekonvenčním). Výmluvná je i vyhraněná patriarchálnost hálkovského ideálu: hierofanty Hálkova nového náboženství jsou vždy muži, jimž jejichž životní partnerky pouze sekundují. Těžko se lze tedy ztotožnit s marxistickou interpretací Miloše Pohorského, který si – s dobově příznačným sociologizujícím mimetismem – do Hálkových venkovských práz promítá „postupné nahrazování patriarchálních ilusí kapitalistickými vztahy“ (POHORSKÝ 1956: 44). Jako mnohem přiléhavější se mi jeví kontradiktorní Jiráťův postřeh, že „ať se [Hálkovy] názory lišily od myšlenkového světa biedermeierských kněží sebevic“, jeho „laická kazatelna“ přece v leccem navazuje na „takového Jablonského“ (JIRÁT 1978b: 167). Ostatně Hálkův konzervativní odpor „proti otázce ženské“ a jeho mínění, že ženy mají patřit „nadál pouze jen domácnosti“, zapříčinil jeho dlouhodobou názorovou i osobní roztržku s Karolinou Světlou (SVĚTLÁ 1959: 315–316).

Snad nejvýrazněji se patriarchální složky Hálkova vidění vesnice vyjevují v próze *Na vejminku*; i v ní – jako v próze *Na statku a v chaloupce* – tkví těžiště syžetu v „záchraně statku“ (a nikoli v jeho zničení, opuštění, zesměšnění aj.). Statek starého Lojky se navíc vyznačuje přísně hierarchizovanou vnitřní topografií, rozčleněnou na přibýtek hospodáře („na statku“), výminek a dvě komory na dvoře, „které po celý rok otevřeny byly; kdo neměl přístřeší, mohl vstoupiti do nich“ (HÁLEK 1955b: 78). Zde starý Lojka štědře hostí potulné hudebníky a řemeslníky – kalounkáře, brousiře, pláteníka, drotary; každý z nich, pokud jde vesnicí, se u Lojků zastaví „jako doma“ (IBID.). Komory ztělesňují ideální hálkovskou pospolitost: díky nescetným písním a příběhům, které v nich zazněly, se zdá, že „pohádkami a baladními událostmi jako prosáčky“ (IBID.: 103). Zejména kalounkářův rod má přítom v komorách „odjakživa“ téměř domovské právo; současný kalounkář i jeho děti se v komorách dokonce narodili a čle nové Lojkovy rodiny jim šli za kmotry (IBID.: 78–79).

Právě tato pohostinnost vposled staví starého Lojku na stranu hálkovského řádu navzdory tomu, že brutálně vykořisťuje svého otce-výminkáře. Naproti tomu Lojkův syn Josef nejenže obdobně zneužívá starého Lojku, když se stane hospodářem, ale vyhání navíc z komor i řemeslníky a muzikanty, čímž statek zbavuje životodárného zdroje hudby (viz i KRÁLÍK 1995). Pro Josefova mladšího bratra Fraňka (jenž tvoří s hrobníkovou Stázou hálkovsky příkladný dětský pár) komory ještě načas představují poslední zbylé pouto se statkem – jediný „pojem jeho o domově“ (HÁLEK 1955b: 105). Brzy však prchá a začne se potulovat po kraji postupně se všemi vyhnanými řemeslníky a hudebníky. Vypravěč je tudíž nucen přiznat, že Franěk nejen začal „v obci platiť za tuláka“ (IBID.), nýbrž že jím i „v pravém slova smyslu“ byl (IBID.: 120). Franěk si tím ovšem zároveň přechodně vytváří nový, mobilní domov: „Když nesmějí oni k nám, šel on k nim“ (IBID.: 108), shrnuje si pro sebe situaci jeho otec, starý Lojka, a Fraňkovi v potulování nebrání. Ten ostatně zanedlouho zakotví u jakéhosi hajného

a později dokonce u fořta. Vypravěčova dobromyslně ironická poznámka, že Franěk „avansoval [...] ještě jako tulák; z tuláka bytem u hajného stal se tulák bytem u fořta“ (IBID.: 120), má hlubší význam: jednak poukazuje na přechodný charakter hálkovského tuláctví, jednak naznačuje, že údajný anarchista Hálek ve skutečnosti nezřídka připisuje společenskému postavení nemalou váhu.

Ještě mnohem názorněji vysvitá Hálkův sklon k hierarchizovanému vidění světa ve scéně, kdy starý Lojka zešílí a – jako před ním Franěk – prchá ze statku. Příomou příčinou je nápad Josefovy ženy Barušky, aby se staří Lojkovi (odsunutí mezitím z příbytku hospodáře na výminek) přestěhovali do uprázdněných komor. Baruščino vysvětlení, že „když tam dříve mohlo býti dobře těm muzikantům, jež on mívál tak rád, že snad bude i jemu tam dobře, a zasteskne-li se mu, že si tam může ty muzikanty zavolat“ (IBID.: 128), zní vcelku logicky (byť Baruščina pravá motivace je sobecká). Dramatická reakce starého Lojky ovšem dokládá, že tímto návrhem se Josef a Baruška dopustili velice závažného porušení řádu; i později starý Lojka Josefovi jako hlavní hřích vytýká: „slíbil, že mne bude nositi na rukou, a pak mne donesl až do těch komor, které já měl pro žebráky“ (IBID.: 147). Toto hluboce patriarchální vidění světa přitom nepřínáležejí jen postavě starého Lojky; dokladem je skutečnost, že nezbytnou podmínkou idylického zakončení díla není jen návrat muzikantů a řemeslníků do komor, ale též znovunastolení starého Lojky na statek coby hospodáře.

Oldřich Králík v článku „Zabiječi labutí“ s důrazem upozornil na to, že próza *Na vejminku* ukazuje, jak Hálek ani těsně před smrtí, tedy po svém údajném „realistickém zmoudření“, ¹¹ „ničeho neslevil [...]“ ze svého přesvědčení o božském poslání pěvce a zpěvu“ (KRÁLÍK 1995: 247–248) a vyličil dramatický „mýtus hudby a zpěvu“ (IBID.: 248), zápas o osvobození „zřídla zpěvu a hudby“ (IBID.: 249) od náporu „němého lakoty“ (IBID.: 248). S Králíkem lze jediň souhlasit, že „z realistického stanoviska je [*Na vejminku*] prapodivná kniha“ (IBID.); zdá se však, že přece jen připisuje mytizované moci hudby příliš výlučnou důležitost. Ve skutečnosti tu ve složitých vzájemných vztazích vstupuje do hry hned několik „mýtů“. Sémantická energie každého z nich se přitom kupí kolem určitého středobodu; koncept středu, úhelný kámen myšlení mytického (ELIADE 1994: 27–35) i obrozeného (MACURA 1995: 170–177), totiž přesně vyhovuje ústřední hálkovské představě „domova“. Zatímco řád hudby se soustřeďuje kolem komor na dvoře Lojkova statku, středem onoho druhého, patriarchálního řádu je – jak jsme viděli – příbytek hospodáře („na statku“). Lojkův statek zároveň představuje prvý symbolický střed celé vesnice; druhým je hřbitov, jemuž vládne příkladná postava hrobníka Bartoše, Stázina opatrovníka (představa plurality „středů světa“ patří ke specifícnostem mytického myšlení [ELIADE 1994: 32]).¹²

¹¹ Králík se zde polemicky vyrovnává především s přelomovým Macharovým kritickým článkem o Hálkovi v *Naší době* (Machar 1894).

¹² Na hřbitově se bohatě prolínají vrstvy nejrůznějších archetypálních významů; kupříkladu společný spánek Fraňka a Stázy v hrobě představuje symbolickou smrt a znovuzrození („Tam, kde život končí, jejich život započal“ [Hálek 1955b: 126]; jejich „láska vzrostla z hrobu“ [ibid.: 172])

Obecnou platnost Králíkovy analýzy oslabuje i to, že v ostatních Hálkových pozdních prózách je vazba ústředních postav na hudbu spíše jen slabá či zprostředkovaná. Dvě nejvýraznější Hálkovy příkladné figury, Jíra (*Na statku a v chaloupce*) a Staněk (*Pod pustým kopcem*), nejsou přímým zosobněním radostné dionýské energie (jako hudebníci a tanečníci z raných povídek), nýbrž jejími klidnými kultivátory.

Staněk, jenž se navzdory vůli svého otce, pyšného sedláka Doliny, žení s chudou Katušskou, nejdůsledněji ztělesňuje odmítnutí předsudečné představy, „že člověk nejprve musí mítí statek aneb úřad, aby mohl býti se ženou živ“ (HÁLEK 1955b: 359), neboť „vzal na se to nehodné snižování nižších, šel mezi ty opovrhované, přihlásil se k nim, zamítl dědictví své“ (IBID.: 370). Kvůli tomuto sebeponížení jej jedna z vedlejších postav označuje dokonce za „kus Krista“ (IBID.: 372), avšak jeho obět ve skutečnosti žádné utrpení neobnáší. Díky bystrému podnikatelskému nápadu (zavedení pravidelné lodní dopravy do Prahy a zpět) totiž rychle zbohatne a získává si i společenskou prestiž: „nikde nenajdeš moudřejší rady“ než u něho (IBID.: 388) a z Prahy na svých lodích přiváží noviny a knihy, které pak – chudým zadarmo, ostatním „za malý poplatek“ – zapůjčuje (IBID.: 371). Také se Staňkem se spojuje hálkovský motiv hudby coby zosobnění pospolitého veselí: jeho lodě často vozí jednotlivé muzikanty i celé kapely, takže bývají „jako plovoucí po vodě radost a jako zavejsknutí vody“ (IBID.: 361). Staněk sám však hudbu neprovozuje; na lodích za velkého zájmu předčítá pasažérům z novin, a vykládá jim tak „způsob, jakým se hlásíme o svá práva“ (IBID.: 362). Oč hlubší se zpočátku zdál Staňkův sociální pád, o to pevnější a prominentnější je jeho výsledné postavení, a to v řádu sociálním (očím jedné z postav se jeví přímo „jako velmož“ [IBID.: 371]) i symbolickém: už samo zkrocení vodního živlu představuje významné kosmizační gesto (tragický protagonista rané povídky *Přivozník* ve vodě hyne).

Jíra (v próze *Na statku a v chaloupce*) stojí v intimním poměru spíše k přírodě: s otcem-pytlákem si ji vzali „za domov“ (IDEM 1957: 234) a otec ho do ní vodil i „do školy“ (IBID.: 218). Není však žádným vznešeným divochem, jehož existence by s přírodou nerozlišitelně splývala. Proti otcově vůli tíhne mezi lidmi (IBID.: 232),¹³ a když je po jeho smrti přijat na Lískově statku za pasáka, naplno se ukazuje, že příroda, byť jeho vztah k ní prý charakterizuje „jemnost“ a „láska k tvorstvu“ (IBID.: 234–235), představuje spíše poddajné působíště pro jeho kulturní záměry: přináší Lískově dceři Lence ukázat ptáky či králíky, a to vždy

a zároveň poukazuje i na niternou spjatost erotu a thanatu. Na postavách Fraňka a Stázy Hálek rovněž znovu rozvíjí svůj mýtus přírody, rozčleněný zde do základní polarity: jejich soukromé „kapličky [...] v polích, na mezích“ (ibid.: 126) zosobňují radostně zpěvnou podobu přírody, kdežto mlčenlivá lesní roklina, „druhý chrám těch dítek“ (ibid.: 126), její numinózní „nedomácnost“ (ibid.: 125; srov. německé *Unheimlichkeit*).

¹³ Po společnosti lidí toužila v dětství i protagonistka *Frantiny* (Světlá 1954: 39), kterou v lesní samotě vychovával mizantropický strýc. Tento román Světlé Hálkovu prózu *Na statku a v chaloupce* inspiroval.

přesně dle její objednávky, „jako by vše měl někde ve špižárně, v přihrádkách“ (IBID.: 235), a na statku obnoví zpustlou zahrádku (IBID.: 238). Všechny navíc ohromuje umem, s nímž vyřezává ze dřeva podoby zvířat „jako živé“ (IBID.). Jířův domestikací postoj k jinakosti se nejvýrazněji projevuje na jeho vztahu k polorozpadlé lesní chaloupce, v níž vyrůstal a která jemu a Lence posloužila jako dočasné útočiště. Tato stavba zpočátku nepostrádala jistou numinozitu: „Byla [...] k smíchu, a byla také děsná. Lidé se jí vyhýbali, jako by byla pomníkem neštěstí“ (IBID.: 213), a proto dokonce v jistém smyslu „chaloupka ta byla a nebyla“ (IBID.: 214). Nicméně když v ní Jíra osamocněně pobývá po svém vypuzení ze statku, opraví ji a vybaví vlastnoručně vyřezávaným nábytkem a nádobím natolik důkladně, že vyhlíží „jako letohrádek, jako malá myslivna“ (IBID.: 288). Osvědčí též podobnou podnikavost jako Staněk: obyvatelům okolních vesnic začne prodávat vlastnoruční řezbářské výrobky.

Tak započne jeho plná integrace do venkovské pospolitosti; při pohledu na opravenou chaloupku se lidem zdá, „jako by tam Jíra patřil odjakživa“, ač mu i nadále „přisuzují cosi toulavého, nestálého“ (IBID.: 289). Jířův pohyb se ovšem ve skutečnosti odevždy omezoval na přísně vymezenou oblast vytčenou několika uzlovými body (Lískův statek, chaloupka, lesní hrob Jírova otce). Po zútulnění chaloupky do ní – jako do jejich společného „domova“ (IBID.: 297) a „hospodářství“ (IBID.: 298) – uvede Lenku. Jejich pobyt v lesním ústraní je však (jak tomu v Hálkových prózách bývá) jen dočasný: po útěku Lenčiny macechy a smíření s jejím otcem, sedlákem Lískou, se usazují na statku, jehož je Jíra ostatně, jak se ukázalo, právoplatným dědicem.¹⁴ Do chaloupky se „celá ta rodina“ stěhuje obvykle již jen o nedělích (IBID.: 316); domestikace přírodní i Jírovo jinakosti je dovršena. Jíra se (podobně jako Staněk) stává osobností respektovanou v širokém okolí: lidé z vesnic přicházejí poslouchat jeho nekonvenční výklady o zákonitostech přírody („ten umí nejen vyřezávat ze dřeva, ten i z nás vyřezává podoby jiné“ [IBID.: 317]).

Můžeme tedy shrnout, že hálkovský „nový řád“ není ani permissivní volností, ani prostým převrácením tradičního společenského uspořádání. Všechny tři rozsáhlejší venkovské prózy směřují spíše k pročišťující obnově patriarchy v jeho domnělém prapůvodním smyslu a v podobě, jež nese zřetelné rysy idylly a mýtu. Závěr prózy *Na vejminku* je ostatně jako „idyla“ explicitně označen (IDEM 1955b: 175). Obrat „u Lojků počínal starý život“ (IBID.: 164) zase jako by poukazoval na jakési až rituální znovuzpřítomnění mytického pračasu, dotvrzené posléze i změnou minulého slovesného času v přítomný: „Chceme-li se tam na chvíli podívat, můžeme. Statek jest opět každému otevřen [...]“ (IBID.:

¹⁴ Podobný motiv se vyskytuje i v povídkách *Pod dutým stromem* (Veník je právoplatným dědicem rodného statku [Hálek 1957: 352]) a *Jiřík*: protagonista této povídky osiřel a zdědil statek, avšak jeho poručník ho o něj ožebračil (ibid.: 229); naproti tomu Jiříkův protihráč, bohatý sedlák Novák, se statku domohl podle všeho tím, že „o jmění otaškařil“ své příbuzné (ibid.: 226). V básni *Statku dědic* (v *Baladách a romancích*) Hálek tento motiv využívá pro vlasteneckou alegorii (idem 1955a: 76–77).

173). Do idylického chronotopu (rovněž vyjádřeného i přítomným gramatickým časem) se přesmyká také závěr prózy *Pod pustým kopcem*, v němž se dle vypravěče stvrzuje „pravda“, že „můžeš i osudů lidských poušť dospěti na kvetoucí ráj“ (IBID.: 388).

3.

Význam *Bajramy* v kontextu Hálkovy tvorby tkví v tom, že se v ní obrací naruby smysl mnoha motivických a narativních konfigurací příznačných pro Hálkovy venkovské prózy. Děj povídky se odvíjí v pěti kvapných obrazech. Ve stručném vstupním líčení krajiny kolem „vesnice K-“ zaznívají zřetelná echa první kapitoly Máchových *Cikánů*. Výmluvné jsou ovšem také kontrasty mezi oběma popisy. Máchovo „ouzské, na mnoho mil však dlouhé oudolí“ se nachází „uprostřed ourodné roviny“, tudíž poutník „nenaděje se před sebou ležícího dolu; až najednou přišed na okraj jeho a uleknutý zastavil krok, jak by náhle se před ním rozstoupila země, hluboko pod sebou uhlídá vrcholky temných jedlí a sem tam mezi skalami rozstavených chatrčí“ (MÁCHA 2008: 172). Ve vstupní apostrofe se krajina vypravěči jeví přímo jako archetypální propast, která „v nepokojné mysli“ budí „strašné myšlenky“ (IBID.: 171). V *Bajramě* je prostor ztvárněn odlišně: volně se zde „rozkládají široké lesy, rozrývané pěknými, všelijak se splítajícími údolními“. I tady sice – jako v *Cikánech* – „strmí vysoké, sem tam bílou břizou poseté skály“, jež „mají něco divokého do sebe“; tuto divokost však ihned temperuje typicky hálkovské zdůvěrnující přirovnání k ovečkám, „jež si zde hledají pastvy a zmírňují poněkud pocit udivení, který mimovolně se v pozorovatele těchto skal vkrádá“ (HÁLEK 1956: 193).

V souladu se svým tvůrčím založením tedy Mácha čerpá spíše z estetiky „vznešeného“, kdežto Hálkovo líčení má blíže k estetické kategorii „malebna“.¹⁵ Její optikou je zachycena i skupinka cikánů, kterou pohled vypravěče vzápětí odhalí rozsazenou „u jedné skály [...] v zajímavém skupení“ (IBID.: 193). Vágní lokalizace je významná: „jedna skála“ nepatří mezi individualizovaná místa jinakosti, která k sobě v jiných Hálkových povídkách vážou dočasně tuláky, neboť kočovnost cikánů je permanentní a nezacílená. Přišli z neurčita a do neurčita zase odejdou, tudíž jejich svět je beze středu a výlučný vztah mezi místem a postavou nemůže ani dočasně vzniknout.

Skupinka zprvu působí jako poklidné české rodinné společenství: „šedý stařec“, Bajramin otec, přikládá do ohně, na kterém se vaří večere, a pokuřuje z dýmky, stará žena rozvěšuje pleny, mladá uspává nemluvně a mladík cosi vy-

¹⁵ K protikladnosti Máchovy a Hálkovy zrakové senzibility viz i Novák 1922: 36–38. Na tradiční spojitost mezi „cikány a estetikou malebna“ upozorňuje např. D. E. Nordová (Nord 2006: 47). K historickým proměnám pojmu vznešena viz např. Hrbata – Procházka 2005: 120–134 nebo Šuman 2009. Hálkovu averzi k estetice vznešeného výstižně formuluje jedna ze zásad, jež v próze *Na statku a v chaloupce* vštěpuje Jírovi jeho otec (přičemž zjevně vyjadřuje i autorské stanovisko): „Viděním roste tvůj duch, slyšením stává se sličným. Velkost bez sličnosti jest nestvůra, jen sličná velkost jest skutečná velkost“ (Hálek 1956: 218).

řezává, nejspíš „píšťalu pro malé dítě, jež si za jeho zády ještě s dvěma jinými dětmi hraje“ (IBID.: 194). Scénu dokresluje pasoucí se kobyla s hříbětem a chrápající starý pes. Dojem nerušené intimity se však postupně rozpadá. Vymyká se z něj především vzezření druhého mladíka, Salema, které odpovídá stereotypu cikánské divokosti: jeho vlasy jsou „černější nežli noc“, v očích mu planou „jiskry, že jimi možná každé chvíle uhranout“ a „prsa se [mu] divě zdvihají“ (IBID.). Dostí znepokojivě – zvláště při vědomí významu, který Hálek přikládá družnému hovoru – působí také panující ticho. Ani když stařec po chvíli oznámí, že večeře je hotová, nikdo nezareaguje. Po jeho další větě („Kde je Bajrama?“) Salem zprudka vyrazí do lesa se slibem, že dívku přivede; na starcovu další otázku („Kampak šel Salem?“) se mu ovšem již nedostane odpovědi.

Salem Bajramu s jejím milým, Jeníkem, bez obtíží vystupuje v jiné části lesa. Protentokrát ještě schůzku milenců sleduje nepozorován, při cestě zpět na tábořiště však Bajramě nadběhne a připojí se k ní. Jeho žárlivé výhrůžky (na něž Bajrama neodpovídá) připomínají přerývané monology Máchova mladého cikána: „»Haha, Bajramo, už se vracíš z lovu? Přišla holubička čistá? [...] Bylas právě milostná – rozdávalas milosti – myslím; Salemovi dost dobré jsou odpadky – vid, má štědrá holubinko? Sedni si zde vedle mne, tak – čekám na bratra tvého, až se vrátí z lovu, abych mu sejmul něco tíže – a jestli něco nese nedobitého, abych to dobil –« díval se na dlouhý nůž a jakási divná myšlenka v něm vznikala“ (IBID.: 196). Moment dějového napětí je v celé povídce potlačen; jako v baladě vše neodvratně spěje k předvídatelnému tragickému vyústění.

Vedle toho ovšem v *Bajramě* figuruje i druhá sémantická rovina, vrstva ztvárněné sociální každodennosti. Předěl mezi těmito vrstvami probíhá i na přič skupinou cikánů: starý cikán do noci čeká na návrat Salema, Bajramy a jejího bratra Josy a starostlivě přikládá, „aby večeře nepřítomným nevychladla“ (IBID.: 197). Bajrama ani Salem však o jídlo neprojeví zájem, čímž se osvědčuje jejich příslušnost k tragické rovině, kdežto Josa, jenž přináleží k rovině každodennosti, se do něj s chutí pustí. Avšak zřejměji a komplexněji se protiklad obou rovin rozvíjí v prostředních třech oddílech povídky, kde se z podrobně prokreslených životních skutečností „vesnice K-“ vymyká tragičnost postav Jeníka a jeho opuštěné milé Andulky. Fikční svět povídky je tudíž hned nadvakrát rozštěpen: první zlom běží mezi oblastí všednosti a oblastí fatality, druhý mezi cikánskou skupinou a českou vesnicí. Každé z oblastí přitom odpovídá odlišný tvárný postup: líčení oblasti fatality čerpá z ustálených topoi a má výrazný narativní náboj (výhrůžky, předzvěsti), kdežto oblast všednosti je popisována spíše staticky a s jakoby etnografickým smyslem pro reálný detail. Všednost české vesnice – narozdíl od všednosti cikánského života – je navíc vyličená se satirizující nadsázkou (jako v četných básních v *Pohádkách z naší vesnice*).

Druhý oddíl povídky proto představuje groteskní protiváhu k chmurné osudovosti úvodní cikánské scény (Hálek zde pracuje s romantickou poetikou kontrastů). Ve vesnické hospodě místní tlampač (dohazovač) s klením zapíjí zlost nad tím, že přišel o zisk z plánované svatby Jeníka s Andulkou. Společnost mu

dělá upovídaný ponocný, vysloužilý granátník – typ „chlubného vojáka“ upomínající na Bártu z Máchových *Cikánů* či frajtra Kalinu z Hálkových *Balad a romancí* (HÁLEK 1955a: 52–54): „právě o půlnoci, když odbila – vlastně když jsem odtroubil dvanáctou“ (IDEM 1956: 201); „ani jednou jsem nebyl bit – jen dvakrát – ale – na to už jsem zapomněl a darmo o tom povídat“ (IBID.: 202). Tlampači se z ponocného (který „když nepije, ví, kdo kde v noci vyjde z domu“ [IBID.: 200]) za sklenici kořalky podaří vymámit, kam nyní Jeník o nocích chodí.

Velice neobvyklé je, že ponocný svým hrubým způsobem vylíčí i scénu noční přísahy milenců u kříže nad roklí, jíž se stal náhodným svědkem: „Když tak oba klečí, vyzdvihnou oba pravé ruce k nebi a přísahají si, že věčně se budou milovat – jen si pomysli, kmotře, věčně!, a to Jeník Jarošovic a cikánka! Hoch jako panna a – cikánka!“ (IBID.: 205–206). Jinde (např. v próze *Na statku a v chaloupce*) totiž Hálek takováto ryzí zaslíbení sakralizuje a nenechává je poskrvnit skrytými cizíma očima, natož následným groteskně sníženým převyprávěním. Milostná tematika se zde navíc travestuje tím, že ponocný naprosto postrádá smysl pro Bajraminu exotickou přitažlivost (chodit „za cikánkou anebo za cikány – to je čert nebo ďábel“ [IBID.: 205]), i sarkastickým popisem tlampačova podnikání („přidá-li mu hoch na skleničku kořalky“, tlampač mu o jeho vyvolené prozradí vše, dokonce i kolik jí „zubů schází“ [IBID.: 200]).¹⁶

Cestou z hospody tlampač s ponocným potkají Jeníka, jenž neodpoví na jejich pozdrav, a posléze pod Andulčiným otevřeným oknem (kolem kterého Jeník před chvílí prošel) poslouchají dívčinu smutnou píseň a pláč. Rovinu sociální každodennosti charakterizuje pospolitá hovornost; tragické postavy (jako v Máchových *Cikánech*) se vůči ní monadicky uzavírají do mlčení nebo do monologické artikule.

Třetí oddíl předznamenává brzký příchod veselicového chronotopu, který je pro Hálkovy vesnické prózy charakteristický: je nedělní ráno, den obžinek, a zvoní se na mši. Hlavní pozornost se nicméně zatím nesoustřeďuje na sakrální dění, nýbrž na řeči, které přede mší vede mládež shromážděná před kostelem. Rozpráví se „o Jeníkovi, o Andulce a o cikánce“; všichni o nich vědí vše, jako by „to byl ponocný v noci po celé vsi svým rohem roztroubil“, každý si však k slyšenému cosi přidal „dle toho, jakou měl kdo obrazotvornost“ (IBID.: 207). Hovor zde naplňuje svou sociálně stmelující funkci: rozmlouvající se vzájemně utvrzují ve sdílených míněních rázu obecného („cikáni mají za ušima“ [IBID.: 208], „cikáni člověku udělají“ [IBID.: 209]) i situačního: „Jeník už jest učiněný cikán“ (IBID.). Cikánství se přitom projevuje především jako hrozba, vsudypřítomná (každému může cikánka vhodit vlasy „do vody, o níž ví, že z ní bude pít“, a tím mu „udělat“ [IBID.]), ale přitom vágní: podle některých „prý Jeník už

¹⁶ Naproti tomu úlisný tlampač Novák, spoluviník milostné tragédie v povídce *Náš dědeček*, je výrazně negativní, až poněkud mefistofelská postava: „Takoví lidé“, říká o něm například vyprávěč, „dělají ze zisku všechno a obracejí z téže pohnutky mladé lidi na lásku hůře, než za starých časů obraceli katané lidi na víru“ (Hálek 1957: 45).

dávno měl něco cikánského v sobě“, jiným se zase cikánství jeví jako zhoubná choroba a diví se, „kterak s ním mohli po tak dlouhý čas obcovati, aniž by se byli jím nakazili“ (IBID.). S tím souvisí i stigmatizace cikánů: podle jednoho z chlapců měl Jeníkův otec „raději své jmění propít, než aby se dostalo až cikánce“ (IBID.: 208), jakási dívka zase soudí, že Jeníka „pánbůh nemohl lepší potrestat za jeho pýchu nežli cikánkou“ (IBID.: 210).

Vypravěč sice mudrování vesničanů o cikánech ironizuje, avšak sám scénu využívá k ilustrování vlastních náhledů – že „lidský jazyk jest zlý“ (IBID.: 207) anebo že pomlouvači při příchodu pomlouvaného náhle umlkají (IBID.: 210). Přesně k tomu dojde, když se na scéně objevuje Jeník a po něm též Andulka. Hovor utichá a s počátkem mše se mlčky začne rozvíjet další úsek tragického děje: Andulka, s očima v modlitbách, nesnese tušené pohledy všech kolem. Zoufalství a vypětím omdlívá, a to příznačně i proto, že „velebnost místa jí nedovolovala, aby slovem odlehčila svému srdci“ (IBID.: 211). Jeník na incident vůbec nereaguje, všichni ostatní však jsou samo sebou pro dnešek zásobeni „látkou k řeči“ (IBID.). Klevetění v *Bajramě* upevňuje soudržnost vesnické komunity a zároveň ji ostře vymezuje vůči kvartetu tragických postav (Jeník, Andulka, Bajrama, Salem); v žádné jiné Hálkově venkovské próze se „lidský jazyk“ nejeví vypravěči v takto jednoznačně negativním světle. Z hlediska syžetové výstavby připadá „řečem“ obdobná funkce jako fatálním předzvěstem rozeseřtým v tragické rovině příběhu (snížení dějového napětí).

V klíčovém čtvrtém oddíle děj dospívá k přímé konfrontaci vesnické a cikánské komunity. Dochází k ní při obřínkové muzice, kterou Hálek tentokrát neumísťuje do hospody, nýbrž signifikantně do hybridního prostoru na pomezí přírodního a kulturního světa – na obecní lada, kam s flašinetem a pivem „vyvandrovala veská mládež“ (IBID.: 212). Až zde se veselivový chronotop rozevírá naplno. Jeho předstupněm byla jednak hospodská scéna ve druhém oddíle, kdy „někteří ze sedláků slavili předvečer obžinek“ popíjením (IBID.: 199), jednak ranní mše. I ta však v Hálkově pojetí představuje pouhou přípravu na vlastní sakrální dění – nejen kvůli autorově antiklerikalismu, ale i proto, že teprve „hudbou a tancem dovršuje se každá slavnost“ (IBID.: 212). Veselice představuje svébytný časoprostor uvnitř oblasti všednosti, kde platí autonomní zákony. Klesá kupříkladu význam „řečí“: mladí nyní příliš nemyslí na to, „co si ráno o Jeníkovi povídali“, protože „jsou všickni pohrouženi do proudu veselosti“ (IBID.: 214). Ani když Jeník, jenž jindy – jako většina mužských protagonistů Hálkových raných povídek – „dával takt celé veselosti“ (IBID.: 213), odmítne připtek i tanec, navyklý spád slavnosti se nezadrhne: „veselost se pohybovala obyčejným krokem dále“ (IBID.: 215). Naruší ji až příchod cikánů.

Jejich vstup na scénu je zasazen do rámce dvou souvisejících polarit: mezi vlastním a cizím a mezi ovládajícím a ovládaným. Vypravěč cikány označí mlhavě za „tři osoby“, ovšem ihned dodá, že „my je už známe – jsou to Salem, Josa a Bajrama. Salem nesl harfu, Josa kolovrátek a Bajrama housle“ (IBID.). Privilegovaná znalost, jíž disponuje ono mimotextové „my“, ústí v konkrétní pojme-

nování, a tím uklidňuje. Vnitřnětextové postavy vesničanů se mohou neznámu bránit nejdřív jen vágním souhrnným označením („Cikáni jsou zde!“ [IBID.]), a proto se mezi nimi šíří rozruch a strach. „Cikánství“ doléhá jako neurčité ohrožení, vesničané však zároveň dobře vědí, co mají dělat: „skoro všichni“ si zakryjí nádoby s pivem, aby je cikánka neočarovala (IBID.). Epistemické ovládnutí cizího posléze dovršuje jeden z chasníků: „Zde jsou tři istrumenty! Jářku, dědečku, počkejte trochu se svým flašinetem; ať nám zde zahrajou také trochu tito páni muzikáři“ (IBID.). Jinakost („tři osoby“, „cikáni“) tu bryskně krystalizuje do konkrétního tvaru a označení („páni muzikáři“), opírajícího se sice i o pozorované skutečnosti (harfa, kolovrátek, housle), ale charakterizovaného především vztahem k mluvčímu a jeho situovanosti, jež je automaticky chápán jako relace podřízenosti („ať nám zde zahrajou“).

Mocenský primát vlastního nad cizím se vzápětí stvrzuje ve furiantském zápolení mezi oním chasníkem a Jeníkem, za čí peníze budou cikáni hrát. Této verbální, finanční i fyzické manipulaci cikáni jen němě přihlížejí; podstatné však je, že hlavním ovládaným je netragická postava – Josa:

„»Zde máte tři dvacetníky a zahrajte mi!« pravil mladík a hodil Josovi do čepice tři dvacetníky. Jeník vytrhl Josovi čepici, vyhodil z ní dvacetníky, až se rozkutálely, dal Josovi zase čepici do ruky, vyndal z kapsy plnou hrst dvacetníků a hodiv je do čepice, pravil: »Zde máš, a já povídám, že nebudete hrát!«“ (IBID.: 215–216).

Až poté, co upevnil svou sociální autoritu ve vlastní komunitě, vyzve Jeník Salema a Josu, aby jemu a Bajramě zahráli sólo. Zběsilá skočná je stylizována jako zápas mezi ním a Salemovou harfou; mihne se zde i charakteristický motiv spjatosti hudebníka a nástroje („Salema hřměl pořád víc a víc, jako by srdce své chtělo do té harfy vehrát“ [IBID.: 217]). Tanečník nakonec podléhá: „Jeník v tanci ustál – sotva že dech popadal. Salema naposled zahrměl do strun – dvě z nich praskly“ (IBID.). Zatímco v dionýském hudebním zápolení vítězí cikán, v následném verbálním střetu má navrch Jeník: na jeho příkaz se Bajrama vzeře Salemovi a odmítá jít s ním hrát do vsi. Při divokém tanci si nikdo z vesničanů „ani netroufal promluvit“ (IBID.: 216), avšak po odchodu Jeníka a cikánů se řeči zase rozeběhnou. Závěr scény se přesmyká opět do groteskní polohy, u Hálkova traktování lásky výjimečné: jedna z vesnických tet, jež nerozuměla oslovení „Bajramo“, nyní vykládá, že Jeník prý cikánku oslovoval „pajmámo“ (IBID.: 218).

Závěrečný, pátý oddíl dovršuje symetrickou kompozici povídky: jako v úvodu se otevřel pohled na večerní cikánské ležení. Avšak zatímco v prvním oddílu vypravěč ulpívá hlavně na vnější pitoresknosti scény, nyní ho poutá spíše nitro postav. Do protikladu staví Bajramina starého otce a Salema: stařec, žijící jen svým vzpomínkám, se mu jeví „jako vyhasínající dýmka, [...] jako ta vydoutnalá vrba“, kdežto Salema jako „doutnající vulkán“ a „bujná lípa“ (IBID.: 219). Obrazně se tak stvrzuje spjatost cikánů s přírodou i s energií „ohně“, jež je divoká, přitom však přísně determinovaná dobami lidského života: stařec se

již nemůže roznítit prudkým duševním hnutím, kdežto Salem se naopak nedovede bránit ani vášni, ani jejím důsledkům („myšlenky nespouští se dřív, dokud neuzraje v skutek“ [IBID.]). Následující scéna, v níž Salem zavraždí oba milence, tudíž působí zčásti jen jako dějová ilustrace Salemovy cikánské divokosti.¹⁷

Závěr povídky se však zároveň vyznačuje i nemalou ambivalencí. Vypravěč jako by se vzdával plné kontroly nad vyzněním příběhu a začne chvatně kupit různorodé stylové a emocionální roviny. Salem jako by se z nekontrolovatelného divocha náhle proměnil v zosobnění byronismu: „plakal jako dítě“, mrtvé Bajramě zašeptal do ucha obvinění („Anděla i ďábla z člověka dovedete udělat. Tys ze mne ďábla udělala.“) a posléze se „vzchopil a nikdo ho zde více nespáčil“ (IBID.: 221). Návazné líčení cikánského ležení se zas nese v sentimentálně elegickém ladění (pes kňučí, stařec marně čeká na Bajramu, ráno pak pozná, co se stalo, a „po dlouhém čase po prvé“ zapláče [IBID.: 221–222]). V dalším odstavečku se uzavírá příběh Andulky, a to v duchu jiných Hálkových vesnických tragédií: „Zemřela v tuž chvíli, když nesli Jeníkovu mrtvolu kolem jejich oken na hřbitov“ (IBID.: 222). V poslední větě povídky se potom (vůbec poprvé v pátem oddíle) vrací groteskní tón: „Tlampač pil na zlost, že mu ušel výdělek, a tety měly celý rok – ba ještě déle – co povídat“ (IBID.). Jednoznačného shrnutí („tak se děje, když dětem rodiče brání“) se čtenář ani implicitně nedočká.

Závěr *Bajramy* sice kvapným spádem svých odstavců a vět simuluje „baladické“ vyvrcholení, avšak absence dějové pointy – či spíše její rozštěpení a zmnožení – vyvolává otázky po smyslu povídky. Ten bude v každém případě především smyslem příběhu ústřední milenecké dvojice. Stěžejní přitom je, jaké postavení v topografii obou mikrosvětů povídky zaujímá Jeník, a to v kontextu Hálkova pojmání ideální lásky. Při analýze jeho ostatních venkovských próz jsme viděli, že Hálek tíhne k externalizaci milostného konfliktu: běh lásky se mu jeví jako cosi přirozeného a překážky, jež stojí lásce v cestě, zpravidla chápe jako zábrany kladené milencům zvnějšku. I pokud skončí příběh tragicky, nebývá na vině niterný rozpor, ať už psychologický, nebo etický.

Ačkoli i v *Bajramě* lásku ukončí násilný zásah zvenčí, věci se zde ve skutečnosti mají jinak. Jeník je k cikánce neodolatelně puzen („on k ní musil, musil!“ [IBID.: 215]), zároveň se však nechce vzdát vůdčího postavení ve vesnické komunitě (viz např. ritualizované přeplácení muzikantů při obžinkovém tanci). A nazíráno z druhé strany: Jeník zůstává částí svého já vkořeněn ve venkovském životě, zároveň z něj však zakouší hlubokou frustraci, podle všeho nejen erotickou, ale i existenciální, kvůli níž se zoufale chytá Bajramy: „Bez tebe mi teskno, nudno – není mi možná živu býti“ (IBID.: 196). Jeníkova láska tak není hálkovsky celostným citem, ale jen jakýmsi úhybným manévrem – polovičatým, a proto marným.

¹⁷ Z jiných postav Hálkových próz se Salemovi asi nejvíce podobá převozník Frantík, jenž zahubí sebe i svého úspěšnějšího konkurenta v lásce společným skokem do vody (*Přivozník* [ibid.: 281]).

Při poslední rozmluvě s Bajramou chce Jeník své dilema rozřešit domestikací exotična – zve dívku ke společnému životu ve svém domě: „Mám zestárlou matku, potřebuje odpočinku – staň se její dcerou. Nelekej se lidských předsudků – ty trváš na čas. Až lidé uvidí nás žít ve svornosti a lásce, umlknou jejich hlasy.“ Tuto nabídku, jejíž naivita vynikne zvláště u vědomí výrazně negativního zpodobení „řečí“ v povídce, však Bajrama odmítá, jelikož, jak říká, nad „pohodlí“ staví „svobodu“; narozdíl od dívčích protagonistek jiných povídek je ostatně tulačkou „v pravém slova smyslu“ a od počátku. Namísto toho vyzve Jeníka, aby se s ní připojil „k našincům“. Na chlapcovu námitku, že by nesnesl „ty Salemovy oči“, cikánka – která doposud na Salema reagovala pasivně a bázlivě (IBID.: 197, 215) – vytáhne jed: „Ty zavřem, Janko, navždy“ (IBID.: 220).

Jeníkovi se tak v posledním okamžiku života vyjevuje pravá, záhubná povaha toho, co ho vábilo mimo jeho zajištěný mikrokosmos, a tudíž i iluzornost představy, že by tuto nebezpečnou energii mohl zkrotit a využít. Protikladnost Jeníka a obou tragických cikánských postav je navíc ještě podtržena tím, že Bajramina i Saleмова ochota vraždit je – narozdíl od cikánů v *Pohádkách z naší vesnice* – čirým výrazem nespoutané pomstychtivosti a vášně.¹⁸ Z Jeníkova dilematu proto není úniku; Salemův výstřel, který ho usmrtí, přináší východisko narativní, nikoli však existenciální. „Něco cikánského“ v Jeníkovi se ukazuje být pouhou trpnou rezponzivností vůči vágní představě cikánství; konkrétní atributy cikánského stereotypu – zejména bezdomovost a divokost – si však chce Jeník za každou cenu udržet od těla.

Pro bezdomovost i divokost navíc platí, že se dobovému vnímateli musely jevit jako eticky sporné a že je coby problematické vykresluje také Hálek. Již jsme viděli, že součástí jeho zdánlivého anarchismu je i povrchová adorace tuláctví, jež se však nakonec vždy ukáže být jen přechodnou etapou na cestě k ustavení v podstatě tradičního (byť pročištěného) selského ideálu. Ve srovnání s bezdomovostí nezaujímá atribut divokosti v Hálkových prózách nato-lik významné místo. Výjimkou je kupříkladu pytlák Sejc, Jírův otec v próze *Na statku a v chaloupce*, muž „černých vlasů i vousů, černých očí a snad i černé duše. [...] Děsnost té chaloupky snad se vtělila v tohoto člověka, jenž v ní bydlel“ (IDEM 1957: 214–215). I zde nicméně platí, že divokost ulpívá pouze na povrchu: „uvnitř“ v Sejcovi i Jírovi „nebylo tak děsno, jak se na pohled zdálo. Snad že se tou děsností jen hradili; snad jim byla nutnou co přístřeší i co zbraň, kdož to ví“ (IBID.: 221).

Jeníkovi se obdobně útěšného odhalení nedostane: cikánské tuláctví a divokost jsou tím, čím se zdají být, nikoli jen dočasným útočištěm či vnější maskou.

¹⁸ V obou cikánských básních v *Pohádkách z naší vesnice* se divokost protagonistů sice též projevuje, slouží však zřetelně artikulované etické normě: cikánský pastevec unese knížecího syna jako odplatu za to, že kníže unášá cikánské ženy (*Pod hradem* [Hálek 1955a: 356–357]); cikánská tlupa odsoudí a oběsí jednoho člena, protože při kradení ve vesnici nechal zajmout svou sestru (*Cikánská večere* [Hálek 1955a: 391]).

To, co Jeníka děsí, neoddělitelně přináleží k tomu, co ho vábí. Na druhé straně platí, že také Andulka Jeníka miluje nepředstíraně a věrně, čímž se ostře odlišuje od zjištěných či přelétavých selských dcerek, které v jiných Hálkových povídkách narušují štěstí ústřední milenecké dvojice. Ničím se neprovinili ani její rodiče. Vyhoceně lze tudíž říci, že v kontextu Hálkova přímočarého hodnotového systému má Andulka téměř „právo“ na Jeníkovu lásku, a přesto zůstává nejosamělejší a svým způsobem nejtragičtější postavou povídky. Jeníkova vášně pro Bajramu proto působí nepatřičně a tento dojem zpětně zesílí i Andulčina nezaslouženě tragická smrt.

Velice podstatné rovněž je, že Hálek při zpodobení Bajramy i ostatních cikánů jen málo zužitkovává ten atribut cikánství, který by se vzhledem k jeho světonázorové orientaci nabízel nejspíše, totiž spjatost s přírodou. Především pro Bajramu a Salema platí, že sice přírodní prostředí fyzicky obývají, avšak rozhodně nejsou zosobněním žádné z hálkovských konceptualizací přírody: ani její všeprostopující hudby, ani jejího niterného zákona. Ztělesňují numinózní divokost, jež zčásti leží mimo oblast artikulovatelného: Salem hovoří „temně, sotva srozumitelně“ (IDEM 1956: 195) nebo „pranic nemluví“ (IBID.: 198). A Bajrama – narozdíl od dívek v jiných povídkách – příznačně nezpívá.

Bajramě tudíž mezi Hálkovými vesnickými prózami patří výlučné místo. Za stereotypními cikánskými rekvizitami a konvenčním tragickým syžetem se v náznacích skrývá skutečná tragédie, psychologická i etická: fatální trhlina zejíci mezi niternou erotickou tužbou a akceptovatelným milostným ideálem. Ve své pozdější tvorbě nicméně Hálek v tomto náběhu nepokračoval; naopak se stále soustředěněji věnoval rozvíjení svého integrálního pojetí ideální lásky, jež se mu – nejvýrazněji v prózách *Na statku a v chaloupce* a *Pod dutým stromem* – stává i synekdochou dokonalé vesnické pospolitosti.

4.

Multikulturní obrat vede v literární vědě jednak k vytváření alternativních kánonů, jež sestávají z děl příslušníků „jiných“, historicky znevýhodněných skupin, jednak ke snahám o nové čtení kánonu tradičního. Takovéto reinterpretace bývají ovšem poznamenány repetitivností, ahistorismem (promítání moderních pojmů *antisemitismus* či *anticikanismus* daleko do minulosti) i logickými rozpory: od spisovatelů se leckdy požaduje, aby marginalizované skupiny líčili s etnografickou věrností, ale zároveň naprosto kladně. Cílem této studie proto bylo využít podněty multikulturní kritiky způsobem, který zůstává práv estetické svébytnosti literárního textu i jeho historickému zasažení. Snad se podařilo ukázat, že produktivní by mohl být takový model, který by obrazy „jiných“ včleňoval do širších významových konfigurací tvorby daného autora.

Prameny

DEVLA

2008 *DEVLA, DEVLA! básně a povídky o Romech* (Praha: Dauphin)

HÁLEK, Vítězslav

1951 *Bajrama a jiné povídky*; ed. Josef Špičák (Praha: Melantrich)1954 *O umění*; ed. Dušan Jeřábek (Praha: Československý spisovatel)1955a *Básně*; ed. Zdeněk Tyl (Praha: SNKLHU)1955b *Povídky III*; ed. Dušan Jeřábek (Praha: SNKLHU)1956 *Povídky I*; edd. Dušan Jeřábek, Milan Kopecký (Praha: SNKLHU)1957 *Povídky II*; edd. Dušan Jeřábek, Milan Jelínek (Praha: SNKLHU)

HOLEČEK, Josef

1921 *Naši III. Výprava* (Praha: F. Topič)1923 *Naši IX. Máje* (Praha: F. Topič)1930 *Naši X. Šlechtic a sedlák* (Praha: F. Topič)

MÁCHA, Karel Hynek

2008 *Cikáni*; in idem: *Prózy*; edd. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, Martin Stluka (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 171–275

MACHAR, Josef Svatopluk

1894 „Vítězslav Hálek“; *Naše doba II*, č. 1, s. 3–15

ŠMAUS, Martin

2005 *Děvčátko, rozdělěj ohniček (Na cikři na bari, čarav tro vod'ori)* (Praha: Euromedia Group/Knižní klub)

VEVERKA, Přemysl

2007 *Skoky do světla. Sága romského rodu Šebů* (Praha/Litomyšl: Paseka)

WORDSWORTH, William

1800 „Preface“; in *The Project Gutenberg EBook of Lyrical Ballads, With Other Poems*, sv. I, <http://www.gutenberg.org/etext/8905> (přístup 27. 6. 2009)**Literatura**

ELIADE, Mircea

1994 *Posvátné a profánní*; přel. Filip Karfík (Praha: Česká křesťanská akademie)*ETNICKÉ STEREOTYPY*2001 Marta Toncrová, Lucie Uhlíková (edd.): *Etnické stereotypy z pohledu různých vědních oborů* (Brno: Etnologický ústav AV ČR)

GLAJAR, Valentina – RADULESCU, Domnica (edd.)

2008 „Gypsies“ in *European Literature and Culture* (New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan)

HAŠOVÁ, Lucie

2002 „Romové v písničkách“; *Naše řeč* LXXXV, č. 3, s. 130–142

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin

2005 *Romantismus a romantismy* (Praha: Karolinum)

HRTÁNKOVÁ, Monika

2001 „Obrazy Romů v krásné literatuře“; in *Romové a nacionalismus?*; ed. Irena Raichová (Brno: Muzeum romské kultury), s. 148–157

JIRÁT, Vojtěch

1978a „Hálek“; in idem: *Portréty a studie*; edd. Josef Čermák, Věra Pašková (Praha: Odeon), s. 149–161

1978b „Nad dílem Hálkovým“; in idem: *Portréty a studie*; edd. Josef Čermák, Věra Pašková (Praha: Odeon), s. 162–170

KRÁLÍK, Oldřich

1995 „Zabijechi labutí“; in idem: *Osvobozená slova*; ed. Jiří Opelík (Praha: Torst), s. 245–255

LE GOFF, Jacques

1998 *Středověká imaginace*; přel. Irena Murasová (Praha: Argo)

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu* (Jinočany: H & H)

1997 „Kontexty české hospody“; in Daniela Hodrová (ed.): *Poetika míst* (Jinočany: H & H), s. 63–71

MITTER, Patrik

1999 „Obraz cizích etnik v českých přirovnáních“; in Marie Čechová, Dobrava Moldanová (edd.): *Jinakost, cizost v jazyce a literatuře* (Ústí nad Labem: UJEP), s. 128–132

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Vítězslav Hálek“; in idem: *Kapitoly z české poetiky II* (Praha: Svoboda)

NORD, Deborah Epstein

2006 *Gypsies and the British Imagination, 1807–1930* (New York: Columbia University Press)

NOVÁK, Arne

1922 „Malířský zrak Vítězslava Háška“; in idem: *Krajané a sousedé* (Praha: Aventinum), s. 34–41

OBRAZ ROMŮ

2003 Jiří Homoláč, Kamila Karhanová, Jiří Nekvapil (edd.): *Obraz Romů v středoevropských masmédiích po roce 1989* (Brno: Doplněk)

OTRUBA, Mojmír

1994 *Znaky a hodnoty* (Praha: Český spisovatel)

POHORSKÝ, Miloš

1956 „Obraz vesnice v Hálkově próze“; *Česká literatura* IV, č. 1, s. 33–61

SAID, Edward

2008 [1978] *Orientalismus*; přel. Petra Nagyová (Praha/Litomyšl: Paseka)

SEDLÁKOVÁ, Renáta

2002 „Romská problematika v denním tisku (případová studie“; in *Menšiny a marginalizované skupiny v České republice*; ed. Tomáš Sirovátka (Brno: FSS MU a Georgetown), s. 131–159

2007 *Obraz Romů v televizním zpravodajství – příklad mediální konstrukce reality*; dizertační práce (Brno: FSS MU), http://is.muni.cz/th/20353/fss_d/Dizertace_Sedlakova.pdf (přístup 18. 1. 2010)

SOLMS, Wilhelm

2008 *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik* (Würzburg: Königshausen & Neumann)

SOUKUP, Daniel

2006 „Stereotypy, imagologie a literární hodnoty“; in Stanislava Fedrová (ed.): *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (sv. 1) (Praha: ÚČL AV ČR), s. 622–630

2007 „Oprávněnost obrazů Druhého“; *Svět literatury* XVII, č. 35, s. 28–39

STREJČEK, Ferdinand

1911 „O rozdílech v povaze Hálkově a Nerudově“; *Osvěta* XLI, č. 4, s. 261–267

ŠALDA, František Xaver

1929/1930 [recenze knihy Emanuel Chalupný: *Havliček: prostředí, osobnost a dílo*]; *Šaldův zápisník* II, s. 274–275

1933/1934 „Několik poznámek o Vítězslavu Hálkovi“; *Šaldův zápisník* VII, s. 267–288

ŠUMAN, Závěš

2009 „Longinovo *Pojednání o vznešeném*“; *Svět literatury* XIX, č. 39, s. 88–100

TEBBUTT, Susan (ed.)

1998 *Sinti and Roma. Gypsies in German-Speaking Society and Literature* (New York/Oxford: Berghahn Books)

Resumé

This article is concerned with the representation of Gypsies in 'Bajrama' (1858), an early short story by Vítězslav Hálek, contrasting it with other of his prose works which portray Bohemian village life. It is hoped that this contextual approach might lead to a subtler interpretation of the Gypsy characters in 'Bajrama' than a critical deconstruction of the 'Gypsy stereotype' would yield. Critics have noted the importance of the Romantic triad music–nature–love (typical also of the literary portrayal of the Gypsy) in Hálek's works. What has received less attention is the communal dimension of his portrayal of the erotic. Although several pairs of Hálek's ideal lovers spend some time alone in the wild, this period of their life is always temporary. Especially in Hálek's late prose works ('Na statku a v chaloupce', 'Na vejminku', and 'Pod pustým kopcem'), the narrative culminates in the creation of a model *home* (one of Hálek's central concepts), which becomes also the social and symbolic centre of the village community. It is therefore difficult to agree with F. X. Šalda's view that Hálek is 'in favour of complete freedom, almost an

anarchist'. In fact, Hálek's ostensible radicalism masks a *Weltanschauung* which has a good deal in common with the traditional patriarchal ideal.

With its predictable plot (making use of the eternal triangle) and its stereotypical elements in the representation of the Gypsies, the short story 'Bajrama' might not appear remarkable in itself. Nevertheless, this tragic story of a Bohemian village lad, Jeník, with the Gypsy girl, Bajrama, differs in many respects from the depiction of love in other works by Hálek. For one thing, the Gypsies are not associated with either of Hálek's usual idealistic conceptualizations of nature ('ubiquitous music' and the 'unchanging laws'). Instead, Hálek has them embody the morally dubious notions of homelessness and wildness. More important, Jeník remains hopelessly torn between his desire to retain his prominent position in the Bohemian village community and his desperate passion for the sinister otherness of Bajrama. This dilemma reaches its narrative conclusion (both Jeník and Bajrama are killed by the girl's Gypsy lover, Salem), but at the existential level, it cannot be resolved. Beneath the conventional tragic plot of 'Bajrama', one therefore finds traces of a genuine ethical and psychological tragedy: a fatal rift between erotic desire and an acceptable ideal of love.