

DRAMA

Sedmdesátá léta i první část desetiletí následujícího znamenaly pro české divadlo i pro české drama smutnou přechodnou etapu. Když bylo otevřeno za slavnostní nálady roku 1862 Prozatímní divadlo, začínal se nový divadelní provoz ve znamení nových, i když nesmělých nadějí. „Prozatímní“ stav však trval déle, než se čekalo, vybudování velkého Národního divadla se stále neuskutečňovalo. Situace českého divadla se spíše zhoršovala, než aby se v ní projevil zlepšení. Nevyhovující prostor divadla Prozatímního musel sloužit dvacet let a dobrou divadelní budovu nemohly nahradit ani nové letní arény, v nichž se v těch letech hrálo (*Národní aréna* v letech 1876—1881, *Nové české divadlo* v letech 1876—1885), ani postupující rozmach kočovných mimo-pražských společností. Zvláště rušivě zasahovaly do celého divadelního života tehdejší politické boje mezi staročechy a mladočechy, které vedly k ustavičným změnám v řízení divadla, rozvířovaly i osobní spory a otravovaly tvořivé ovzduší.

Podmínky nepříznivé rozvoji divadla se nejbezprostředněji odrážely v sestavování pražského repertoáru. Spíše než na uměleckou úroveň dbalo se na přitažlivost představení, na to, aby divákům byla poskytnuta efektní podívaná. Do programu proto byly zařazovány přednostně zábavné, módní i pikantní hry, vyhledávaly se velkolepé féerie. Na pražské scény pronikaly ve velkém množství francouzské konverzační hry, které ovlivňovaly i celý herecký styl. Tím vším trpěl český repertoár a zejména nová původní tvorba. Ani historické tragédie, s nimiž stále přicházeli staří i noví autoři, ani veselohry, které mívaly větší dávku živosti a přirozenosti, nepřinášely stále do české dramatické tvorby očekávaný obrat. Lze v nich ovšem rozpoznat snahu o zvýšení divadelní působivosti a „poetické“ hodnoty. Avšak vážné, ústřední životní otázky soudobé společnosti se v nich ztrácely, skutečné dramatické konflikty se v nich rozplývaly, zastíraly v povšechné historické alegorii, v konvenčních klíše, v banalitách, v dílčích, útržkovitých motivech.

Velkou událostí pro celý společenský život bylo otevření Národního

divadla (1881 a 1883), s nímž byly spojovány nejradošnější naděje a očekávání velkolepého rozmachu českého herectví a české dramatické tvorby. Ředitelem divadla se stal F. A. ŠUBERT, který usiloval o zkonsolidování divadelních poměrů a jemuž se podařilo vnést do divadelní práce potřebnou kázeň. LADISLAV STROUPEŽNICKÝ, nový dramaturg, dovedl zase vytvořit předpoklady k nástupu životné dramatické tvorby a osvědčil dostatek citu pro nutnost nové orientace původního dramatu. Příznačné změny, které vnesla do pražského divadelního života existence Národního divadla, projevíly se však plodně teprve v období následujícím, spjatém s prudkým nástupem realismu na české jeviště. V první polovině osmdesátých let zatím trvaly plané roky našeho dramatu, které tehdy přinášelo z celé literární tvorby nejméně trvalých uměleckých hodnot.

Proměny historického dramatu

Úsilí vytvořit velké národní drama s látkou z české historie představovalo jednu z hlavních tendencí vývoje naší dramatické tvorby. Počítalo se především s tím, že takové drama ztělesní ve svém hrdinovi představitele a mluvčího idejí a zájmů národního zápasu a tím bude zasahovat do formování společenského vědomí a reagovat i na aktuální a zajímavé otázky. Avšak ani první vlna autorů, kteří vstoupili na scénu Prozatímního divadla, nejtypičtěji představovaná Vítězslavem Hálkem, ani druhá vlna, podníčená stupňovanými státoprávními zájmy na konci šedesátých let (zejména Vlček a Zákřejs), nesplnila očekávání. Představa velké národní historické tragédie působila i nadále, v letech sedmdesátých, jako nejsilnější impuls dramatické tvorby.

Její další vývojové proměny sledovaly dvojí cíl. Za prvé chtěli čeští autoři zvýšit přitažlivost svých her efektními zápletkami a scénami, dát jim větší lesk, možnost velkolepé výpravy, rozehrát na jevišti početný kompars. Vzorem jim v tom byla představení tehdy proslulého německého divadla meiningenského (navštívilo roku 1878 i Prahu), zdůrazňující přesnou souhru umělců, historickou věrnost všech jednotlivostí a okázalost scénického aparátu. Za druhé se stále naléhavěji pociťovala potřeba zživotnit dramatickou tvorbu, oprostít ji od šablonovité kresby postav, od šablonovitého rozvíjení děje a skloubit ji s vážnými problémy.

Do vývoje původní dramatické tvorby, podobně jako do provozu celého divadla, zasáhly však neblaze rozpoutané politické boje: české novinky se téměř přestávaly hrát, vývoj dramatické tvorby původní se takřka zastavil. Jan Neruda, který ještě do konce sedmdesátých let pravidelně sledoval jako kritik pražské divadlo, píše na konci roku 1874 na adresu staročechů a F. L. Riegra: „Píšem o českém divadle nyní bez zanícení. Nemůžem se zbavit

obavy, že nastoupilo již dráhu nevedoucí jinam než k záhubě, umělecké i hmotné. Kletba nezdaru, jaká leží na všem, čeho se dotýkají ruce jistých lidí našich, jižjiž jakoby se kladla také na ten náš důležitý ústav národní.“*

Z tohoto hlubokého otřesu se dramatická tvorba vzpamatovávala jen pomalu, zprvu návratem do starých kolejí. Pochvalně byla například uvítána neživotná historická truchlohra VÁCLAVA VLČKA *Lipany* (1881), obraz rozkladu a porážky husitského hnutí, předvádějící někdejší zmatky, lsti, intriky, i osobní tragédie a bitvu u Lipan pak jako jejich vyvrcholení. Hra vyzdvihla myšlenku národní jednoty, chápanou ovšem konzervativně jako obranu daného stavu a jako protiklad každého radikalismu. Zapůsobila však ve chvílích ochromení původní dramatické tvorby i přes svůj afektovaný patos a schematické charaktery, i přesto, že představovala myšlenkově konzervativní a umělecky mrtvý typ vlasteneckých her.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let objevilo se pak na scéně Prozatímního divadla několik nových her starších i mladších autorů. Spojovala je řada společných rysů. Jejich dialog byl vesměs přeplněn debatami a vyznačovala je i psychologicky nevýrazná charakteristika postav, jejichž kresba byla překrývána nánosem efektů a banalit, nahromaděných hlavně při osnování děje. Zápletky těchto historických tragédií tvořily lstivé intriky, příprava vražd a tajných útěků, byly přeplněny motivy msty, jedem a krvi. Jazyk takovýchto her byl plný otřelých metafor, z nichž se stala klišé: „blesky vašich očí plamen lásky v srdci mém rozžehly“ — „nasadil jsem do srdce tvého zmiji“ aj. Historické pozadí, budované na znalosti pramenů, pověstí i za pomoci fantazie, představovalo většinou jen křiklavou kulisu pro rozvíjení podivuhodných tajemných příběhů vášní, lásky a nenávisti, pro rozvíjení dějů, které naprosto nesouvisely organicky se zobrazovanou dobovou atmosférou. Třebaže se však stavbou nelišily od dramát z doby prvních roků Prozatímního divadla, odlišovaly se od nich svým celkovým smyslem a ovzduším.

Tragédie z prvních let Prozatímního divadla souzněly s vírou v nový rozmach národního života, chtěly jej podpořit oslavou a povzbudit příkladem občanských ctností. V tomto smyslu působila ještě alegorická tragédie z kartaginských dějin *Sofonisba* (vyšlo 1875, hráno teprve 1880) od BERNARDA GULDENERA (1836—1877). Tato hra, typické knižní drama vyznívající jako nezamýšlená karikatura doznívajícího shakespearovského kultu, plná přemoudřelého filosofování a moralizování, psaná mnohomluvným veršem, získávala sympatie už rozechvělým vlasteneckým citem vtěleným do postavy titulní hrdinky. Naproti tomu nová dramatická tvorba, vyrůstající ve stínu politického rozkolísání celého národa a odrážející deziluzi autorů, vyslovovala varování před tímto stavem a zrcadlila politické rozbroje.

* Národní listy 12. prosince 1874.

Ke konci sedmdesátých let se znovu ozvali zkušení autoři. Především FRANTIŠEK VĚNCESLAV JEŘÁBEK s tragédií *Syn člověka čili Prusové v Čechách roku 1757* (1878), v níž se pokusil na pozadí kresby rokokové feudální společnosti řešit otázku vztahu mezi láskou k lidstvu a k vlasti. I tato hra dosvědčuje relativní význam jeho tvorby. Jeřábek se jako jeden z prvních zamýšlí nad vážnými sociálními otázkami, i když ještě abstraktně. EMANUEL BOZDĚCH napsal v těchto letech svou druhou tragédii, *Dobrodruzi* (1880), jejíž provozování bylo zakázáno. Vrací se v ní znovu k psychologii rozpolcených hrdinů, k motivům intrik a pokrytectví, panujících v dvorských kruzích. Osobnost a doba krále Rudolfa II., pikle kolem jeho připravovaného sňatku, postavy podvodníků, astrologů a jezuitů dávaly autorovi dobrou příležitost, aby uplatnil svou schopnost kombinovat a rozvíjet dialog. Třetím ze starších písíciích dramatiků byl JOSEF JIŘÍ KOLÁR, z jehož tehdejších her bylo nejvýznamnější a umělecky nejzdařilejší drama *Smiřičtí* (1881), líčící bezohledný zápas o dědictví.

Všechny tyto hry byly obměnou typu tragédie, spojující patos s barvitou kresbou prostředí a se vzrušujícími zápletkami, tragédie, jejímž cílem byla efektní působivost. Tomuto vzoru nepodléhali jen autoři starší, nýbrž byli jím strhováni i spisovatelé, kteří teprve začínali. Roku 1877 mělo premiéru první drama LADISLAVA STROUPEŽNICKÉHO (1850—1892) *Černé duše*, pro něž si autor — obdobně jako pak Kolár — zvolil látku z dějin rodu Smiřických a v němž líčí rozklad české šlechty a českého království v předvečer bělohorské bitvy. V celkovém pojetí kráčí i Stroupežnický po vyšlapaných už cestách, pracuje s otřelými motivy úkladů a lstí, přičemž historie je mu jen křiklavě kresleným pozadím pro osobní osudy hrdinů. Nejinak tomu bylo i v historickém dramatu *Probuzení* (1881) FRANTIŠKA ADOLFA ŠUBERTA (1849—1915), zobrazujícím povstání selského lidu. Ke hrám starého typu se toto drama řadí svým uměleckým zpracováním i myšlenkou o potřebě součinnosti šlechty s lidem, cenným přínosem však bylo zdůraznění společenského významu lidu a naznačení jeho úlohy v procesu národního obrození.

Dramatická tvorba období Prozatímního divadla se nedovedla vymanit — přes několiké pokusy talentovaných spisovatelů a přes proměny některých složek a tendencí — ze staré šablony historické tragédie osnované na nahodilých zápletkách a výpravných scénách, využívající citového zaujetí pro postavy a příběhy z národních dějin. Nepochybně plnila tato tvorba svůj účel tím, že posilovala a rozněcovala národní cítění. Skutečných životních otázek soudobé české společnosti se však téměř nedotýkala a pokud v ní vůbec zaznívaly sociální problémy vytvářející se kapitalistické společnosti, tedy jen jako vzdálené, zkreslené a neurčité ozvěny.

Avšak ještě ani první léta Národního divadla nepřinesla obrat. Na poli historické tragédie sice soutěžila řada autorů, leč s malým úspěchem, a v soutěži před otevřením Národního divadla byla z třiceti pěti dramát oce-

něna a doporučena k provozování jen jediná hra: *Salomena*, prvotina BOHUMILA ADÁMKA (1848—1915), jež pak byla hrána 19. listopadu 1883 jako první české činoherní představení na Národním divadle. Honosná výprava, k níž dával příležitost děj z rušné doby roku 1547 i pestré prostředí rozmařilé renesanční šlechty, dramatické napětí, vytvářené osudy postav na pozadí soudobých politických konfliktů, verš nijak výrazný, ale vytříbený a dobře znějící — to vše učinilo z Adámkovy tragédie typický příklad českého dramatu velkého stylu, žánru, který vládl pak ještě řadu let na scéně Národního divadla.

Po otevření Národního divadla hledal se klíč k vyřešení krize českého divadla a české dramatiky především ve zvýšení básnické, poetické stránky dramatu. Cílem byly hry, které by odpovídaly kultivovanému vkusu ideálního publika, které by i oproti pražskému divadlu německému čestně reprezentovaly českou kulturu, které by se svým významem neomezovaly na domácí rámec a měly trvalou „poetickou“ hodnotu. Idea svobodné, na ničem nezávislé krásy stávala se impulsem pro nový rozběh dramatické tvorby a představovala jeden z jejích hlavních rysů v prvních letech Národního divadla. Z domácích tradic navazovalo se tu na Hálkovu hru *Amnon a Tamar*, které si cenil Neruda jako poetického dramatu lyrického. Na podobných principech pak byly založeny některé dramatické básně JULIA ZEYERA, směřující k poezii citů, ke kresbě charakterů oproštěných od reálného, určitého prostředí. Z podnětu *Písně písni* a spojením různorodých prvků motivických vznikla jeho první dramatická báseň *Sulamit* (Lumír 1883, na Národním divadle hrána 1884), z níž zaznívá Zeyerův melancholicky teskný pocit života a jeho filosofie vykupující lásky a nejvyššího citu altruismu. Do prvního období 80. let spadají jen počátky Zeyerovy dramatické tvorby (v r. 1886 měla premiéru ještě *Legenda z Erinu*), je však v nich už přesně naznačen směr, kterým bude Zeyer i dále postupovat a který vyplýval ze snahy přivést na jeviště poezii, zpřítomnit pohádkovou fantazii, povznést se nad skutečnost v příbězích nabývajících symbolické platnosti.

Jinými cestami vydal se za poezii na jevišti JAROSLAV VRCHLICKÝ, jehož dramatická tvorba brzy začala vtiskovat pečeť Národnímu divadlu, zejména v prvních letech. Vrchlický vycházel z přesvědčení, že „nese moderní jeviště trochu poezie, i když se to podá v rouchu — třeba romantického dramatu“. Ovšem jeho představa o poezii na jevišti nebyla vykrytalizovaná. Tomuto lyrikovi proměnlivých lidských citů chyběla schopnost charakterizovat v pevných obrysech postavu a postihnout její niterný vývoj, takže „romantické“ motivy se pro něho stávaly často spíše omluvou. Vrchlický uplatnil v tvorbě pro divadlo svou obratnost ve vynalézání zápletek i široký rozhled a smysl pro ráz různých kulturních oblastí i pro ovzduší různých dob. Promítla se však do nich i jeho tvůrčí nesoustředěnost a povrchnost. Jeho hry mívaly strojenou a sypkou stavbu závisící na nemotivovaných náhodách, dialog byl

sice bohatý, ale vyumělkovaný, opakovaly se v nich situace a scény, postavy postrádaly plastičnosti. Vrchlický se inspiroval téměř vždy historií. Nechápal však dějinnou epochu v jejím skutečném historickém smyslu, nýbrž byl zaujat spíše jejími vnějšími rysy. Nejvíce pozornosti pak věnoval osobnosti, člověku stojícímu mezi lidmi osamoceně nebo v rozporu se společností, která nechápe jeho city a myšlenky. V jeho hrdinech se střetávají soukromé vášně a pohnutky s historickým posláním, jsou stavěni před dilemata, z nichž vede jediná cesta — smrt, přinášející nejvyšší a poslední smíření rozvířených citů, vášní a myšlenek.

Už v prvním dramatu Vrchlického, *Drahomíře*, která se hrála ještě v Prozatímním divadle (1882), byly naznačeny hlavní rysy jeho rychle se pak rozvíjející dramatické tvorby: Drahomírou uvedl autor trilogii z českých přemyslovských dějin. Pokračuje později tragédií *Bratři* (1889), líčící konflikt Václava a Boleslava a motivující bratrovraždu žárlivostí, a dramatem *Knížata* (1903), soustřeďujícím pozornost k rozeklané a zlé povaze Boleslava III. Jinou hrou z českých dějin, *Exulanti* (1886), obrátil se Vrchlický do doby třicetileté války, k osudům českobratrských evangelíků. Pokusil se tu o kritiku nebojovné bratrské filosofie, do popředí se mu však dostaly osobní tragické osudy lidí a abstraktní myšlenka vykupující moci lásky.

Vedle českých látek zpracovával Vrchlický nejrůznější náměty cizí. Z dramát hraných v prvním období Národního divadla lze připomenout dvě tragédie: *Smrt Odyssea* (1883), drama vytvořené podle vzoru antických osudových tragédií, a *Julián Apostata* (premiéra 1885), líčící srážku pohanského a křesťanského světa. I v Juliánu Apostatovi zdůraznil Vrchlický především vnitřní tragédii jedince: císař, usilující o realizaci myšlenky v obecné své podstatě dobré, ocitá se v rozporu se skutečností nechápaje, že jeho snahy jsou utopií, že nelze vrátit lidstvo zpět.

Od poloviny osmdesátých let se stávala dramatická tvorba J. Vrchlického předmětem stále ostřejších útoků. Publikum i kritika se už nasytili jenom se obměňujícími scénami a postavami, opakujícími několik schémat. Bylo zřejmé, že velké výpravné historické hry, které se pokoušejí přiblížit české drama elegantním hrám západním, přinášejí jen povrchní obraz života. Také starší autoři, kteří zadávali své hry Národnímu divadlu — jako F. V. Jeřábek a J. J. Kolár, opakovali jen to, co znali už diváci z divadla Prozatímního. I dramaturg Národního divadla STROUPEŽNICKÝ si musil uvědomit krizi běžného typu historické tragédie na vlastní tvorbě, když ani výpravnost a exotičnost nedokázaly zachránit jeho další hru *Christoforo Colombo* (1886), trpící popisností a naprosto zběžným vypracováním charakterů. A třebaže se zásluhou nové dramatické tvorby zvýšila technická úroveň her, ukazovalo se stále zřetelněji, že se celý proud historického dramatu ocitl daleko od současného života. Odpovídal sice touze buržoazních vrstev po reprezentaci, nevíšal si

však toho, co společnost skutečně zajímalo. Bylo proto především třeba snést dramatickou tvorbu na pevnou zem. To jest, v dramatické literatuře stále ještě zbývalo vykonat čin, který znamenala v próze tvorba Jana Nerudy a májovců. Tento čin podařilo se uskutečnit teprve v období následujícím. A protože se udál opožděně, probíhal ve velmi výrazných formách a nová tvorba, znamenající prudký vývojový přerыв, dostala se na české jeviště jako bouře. U jejích počátků stály dvě osobnosti, které složitě hledaly vlastní cestu už po celé desetiletí: F. A. ŠUBERT a LADISLAV STROUPEŽNICKÝ.

Žánrové veselohry

Volání po velkém dramatu, jemuž odpovídaly pokusy o historickou tragédii, postihovalo jednu důležitou stránku divadelního repertoáru. Stejně nezbytné však bylo vyhovět touze diváků po hrách, které by jiným způsobem, pomocí komického obrazu reality, dovolily pohlédnout na lidské vztahy, vysmát se lidské slabosti. Veseloherní útvary měly udržovat zájem prostého publika o divadlo, posilovat růst jeho národního cítění a myšlení, kultivovat v něm některé všeobecné morální zásady.

Česká veselohra, jak ji představuje repertoár prvního desetiletí Prozatímního divadla, postupovala několikerým směrem: hrály se frašky, historické komedie, reprezentované hlavně tvorbou Bozděchovou, objevily se i pokusy zobrazit soudobou společnost satiricky. Po těchto cestách se ubírala i veseloherní tvorba let sedmdesátých a prvního období Národního divadla, kterou spojuje jeden charakteristický rys: žánrové vidění skutečnosti. Mezi autoři, kteří tehdy psali pro první českou scénu, nenašel se ani jediný, který by dokázal postihnout a vyjádřit vážné ideové a citové společenské konflikty, který by dokázal kriticky obsáhnout životní styl soudobé společnosti. Jejich ideové záměry byly značně omezené. Buď se spokojovali pozorováním drobných životních událostí a jednotlivých detailů, nebo se snažili dát svým veselohrám hlubší smysl, ale zůstávali vesměs u nejvšeobecnějších pojmů o životě a morálce. Spíše než skutečné postavy vytvářeli figurky představované v nahodilých vztazích, neboť hrdiny těchto veseloher byli lidé s malými, často konvenčními zájmy, s běžnými lidskými slabostmi, a to i tehdy, oblékl-li je autor do historických kostýmů a dal-li jim na hlavu královskou korunu. Vcelku byly tyto veselohry povrchním, v žánrovou kresbu rozředeným odrazem soudobého maloměstského světa.

Bezprostředně, i když jen v nahodilých detailech, odráží se povrch maloměstské společnosti ve fraškách, které se stále hrály a byly vyhledávány i ochotníky. Představovaly základ repertoáru hlavně v arénách a poskytovaly vděčnou chvilkovou zábavu, neměly však ani většího společenského dosahu,

ani trvalejší umělecké hodnoty. Nejšťastnějším a velmi obratným jejich tvůrcem byl FERDINAND FRANTIŠEK ŠAMBERK. Nahlížel v nich do maloměstských rodinných vztahů, kreslil karikatury drobných řemeslníků, domácích pánů, starých mládenců a sluhů, statkářů, soukromníků i jejich synů a dcer, vysmíval se jejich nadutosti a maloměšťácké omezenosti. S porozuměním a lehkým úsměvem líčil jejich slabůstky a ukazoval, jaký význam má v životě převaha zdravého citu a přirozeného rozumu. Jeho veselohry vždy dobře končily, nedorozumění se vysvětlila, mezi všemi došlo k radostnému smíření. Ve svém nejvlastnějším žvilvu ocíтал se Šamberk tehdy, když mohl na scéně rozvířit hlučný „blázinec“, předvést spletenec lidí, kteří mluví jeden přes druhého, navzájem si nerozumějí atd. Hlediště se při jeho fraškách vesele bavilo a více Šamberk ani nezamýšlel. Charakteristika postav mu neležela příliš na srdci. Volil žoviální, hovorový tón, proplétal rychlý dialog narážkami časovými a lokálními. Nejoblíbenější jeho veselohry, *Jedenácté přikázání* (1882), *Rodinná vojna* (1882), *Palackého třída 27* (1884), podávaly fraškovitě zkarikované momentky ze života malého města za tehdejších časů. Druhým nejznámějším autorem fraškovitých jednoaktovek se stal po dočasném odmlčení Josefa Štolby KAREL PIPPICH (1849—1921). Chtěl svými aktovkami (např. *Z české domácnosti*, 1880; *Ve veřejném životě*, 1884) zasáhnout vyšší maloměstské kruhy než Šamberk. Na rozdíl od jeho situační komiky kladl větší důraz na konverzaci, která však byla často rozvláčná a naivní. Sledoval soukromý i veřejný život svých hrdinů, ukazoval na některé chyby maloměstské společnosti, neměl však schopnost postavit se nad ni, podívat se na ni očima člověka z jiného světa. Jeho hry vyznívají přitakáním malichernosti a prozaičnosti života, který kreslily.

Historické veselohry, které tvořily druhou linii veseloherní tvorby, vyhýbaly se většinou laciné komice běžné ve fraškách. Nevycházely však z poznání sociálních a lokálních detailů, nýbrž opíraly se o autorovu fantazii. Jejich základem byl většinou příběh ze života některé historické osobnosti nebo malá epizoda z dějin, a děj se rozvíjel v rámci volně kresleného historického prostředí. Vyhovovaly obecnstvu, které volalo po konverzačních hrách blízkých francouzské komedii. Umožňovaly hercům plně se rozehrát, udržovaly kontakt s obecnstvem, poskytovaly zábavu oproštěnou od drsné komiky, dovolovaly autorům hýřit nápady a popouštět uzdu fantazii. Typickým představitelem tohoto žánru byl v naší literatuře EMANUEL BOZDĚCH, jehož veselohra o Napoleonovi, už dříve napsaná, spíše jen rozměňovala schémata her předchozích. Byla však příkladem pro mladé autory, kteří s ještě větší obratností rozvíjeli zápletky v hrách odhalujících povrchnost společenské morálky. Jestliže u Bozděcha byly jeho francouzské předlohy přímo vidět, v nových hrách byly už rozpuštěny a převedeny do prostředí, které mělo příznačné rysy české.

V osmdesátých letech jsou pak pro tento žánr charakteristické především

hry Stroupežnického a Vrchlického. LADISLAV STROUPEŽNICKÝ pokoušel se v prvním období své literární činnosti také o velkou, výpravnou historickou tragédii. Nejcennějšími jeho pracemi z tohoto tvůrčího období však byly historické veselohry. Zalíbilo se mu v době na přelomu 16. a 17. století a využíval pestrosti a barvitosti renesance, aby rozvinul na jevišti vtip a žerty, nevyhýbaje se ani fraškovitým prvkům. Zamiloval si zejména Mikuláše Dačického z Heslova, veselého, vtipného básníka rudolfínské doby, který je také ústřední postavou jeho dvou nejznámějších veseloher, *Zvíkovského raráška* (1883) a *Paní mincmistrové* (1885). Stroupežnický tu lehce naznačil historický rámec i prostředí zvíkovského hradu a tehdejší Kutné Hory a svižně, nenásilně provedl svůj dramatický záměr. Dobový kolorit se snažil vyjádřit i jazykem, archaizovaným ve větné skladbě i v slovníku. S důrazem na drobnomalbu vykreslil tu idylické obrázky starých časů a podařilo se mu představit Mikuláše Dačického nejen jako šprýmovného šviháka, ale objevit i jeho lidskou tvář, jeho citlivé a ušlechtilé srdce. Třetí veselohra, *V panském čeledníku* (1886), která se již více rozdrobila do epizod, dokresluje profil Stroupežnického jako autora historických veseloher, z nichž bodrý humor, překvapivě osnovaný děj, zajímavé provedení zápletek činily oblíbená představení na českých jevištích.

JAROSLAV VRCHLICKÝ osvědčil se i na poli historické veselohry jako obratný, rychle a lehce píšící autor, schopný rozvést okamžitý nápad nebo anekdotu do dramatické scény. Motivem, který se v jeho hrách opakoval v nesčíslných variacích, byla láska, látku k nim však čerpal z nejrůznějších dob a prostředí, ze světa antického, středověkého, renesančního i ze své doby. Historické pozadí načrtl několika dobovými detaily, ale cítění a myšlení jeho hrdinů je současné. Několik základních modelů postav — moudré stáří, prostá nebo vášnivá láska, dychtivé mládí apod. — vrací se tu vždy jen v obměněné podobě, stejně jako šťastný konec, jímž chce básník oslavit soulad lidských vztahů a obrozující moc lásky. Z point můžeme snadno vyloupnout i naučení, základní životní moudrost, jejíž vyslovení měl básník na mysli.

Nejúspěšnější z těchto veseloher, většinou narychlo napsaných, byly: *V sudě Diogenově* (1883), hra o lidském zmoudření vojevůdce Alexandra Velikého a oslavující klid, moudrost a nebojácnost Diogenovu; *Pomsta Catullova* (1887), zdůrazňující sílu mladé čisté lásky; *Midasovy uši* (1890), v nichž autor zdramatizoval a novými motivy obohatil známou pověst; z italské renesance si bere Vrchlický látku pro *Soud lásky* (1886), z rudolfínské Prahy pro *Rabínskou moudrost* (1886); z doby Karla IV. čerpá zdařile nejoblíbenější jeho hra *Noc na Karlštejně* (1884), v níž smavý, úsměvný rozmar, jednoduché a obratně provedené zápletky a několik lehce načrtnutých postav stačí vytvořit obraz milostného štěstí českého krále i vyjádřit jeho lásku k české zemi a k české krajině. Žádná z těchto her ovšem nevykreslila určitými obrysy nějaký historický typ ani nepostihla vážné současné otázky, ač i o to se Vrchlický pokoušel

i přímo ve hře *K životu* (1886). Avšak uměním snadno nahodit konflikt, rozvést živě několik scén a rozvinout dobrý konverzační dialog uspokojovaly přání obecnosti.

Veseloherní tvorba JULIA ZEYERA byla jiného typu než hry Stroupežnického i Vrchlického, neboť i v této oblasti byl Zeyer více básníkem než dramatikem. Chtěl i komiku spojit s lyrickými obrazy, tak aby zachytil odlesk svých citů, nálad a snů a vystihl zvláštní, bizarní a exotický kolorit cizích a vzdálených světů: prostředí italské v *Staré historii* (1883) v duchu komedií dell'arte, čínský svět v *Bratrech* (1882), japonský ve veršované hříčce *Lásky div* (1888). Zeyerovi nezáleželo na původnosti, přejímal a kombinoval tradiční motivy. Poezie jeho her, soustřeďující se do lyrických obrazů, do-kresby citů a náladových odstínů, byla však nedramatická a často jenom dekorativní.

Veselohry L. Stroupežnického a Jar. Vrchlického z osmdesátých let se dlouho udržovaly na repertoáru českých divadel, neboť do značné míry splňovaly, co se od veselohry žádalo. Přesto byla pocítována jednostrannost historických námětů a jejich žánrového zpracování. Už v šedesátých letech upozorňoval Jan Neruda na to, že veselohry mají poskytovat i obraz současného života. V osmdesátých letech se ozývaly hlasy po současnosti na jevišti stále důrazněji. Například JOSEF KUFFNER (1855—1928), který psal pravidelné divadelní listy do *Květů* a zamýšlel se v nich nad dramaturgickými otázkami, vytýkal výlučnou orientaci na historické látky jako nedostatek a poukazoval k tomu, že se nadále bez obrazu přítomnosti nemůže české divadlo obejít.

V té době se již připravoval postupně obrat, k němuž pak došlo s nástupem realistické dramatiky. Bylo třeba dostat na jeviště současnost v pravdivém, nezkrášeném obraze, neboť jen tak mohla dramatická tvorba překonat stagnaci, vyrovnat krok s prózou, nabýt nového kontaktu se soudobým divákem a skutečně společensky aktivně působit.

Společenská, ideová a politická problematika těchto let je vyložena především v monografii Zd. Nejedlého T. G. Masaryk (1930—7); naposledy se jí zabýval K. Kosík (Nová mysl, č. 1, 1951).

Ovzduší, z něhož tehdy literatura vyrůstala, je zachyceno v mnoha vzpomínkách a pamětech; z nich materiálův nejbohatší jsou *Vzpomínky* Ant. Klášterského (1934), Lad. Quise (1902), J. Golla (v *Lumíru* 1906), Serv. Hellera (*Z minulé doby* 1916—1923) a Ant. Staška (1925). Kriticky sledovali literaturu tohoto období zejména Jan Neruda, El. Krásnohorská (Výbor z díla, II. 1956). Kritikou osmdesátých let se zabýval A. Novák (SaS 1936).

Biografický a literární materiál k tomuto období shrnují práce Ferd. Strejčka (*Lumírovci a jejich boje* kolem roku 1880, 1915; *České školy básnické 19. věku*, 1921); monografie J. Máchala *Boje o nové směry v české literatuře* (1926); o výklad se pokouší práce A. Nováka o boji Ruchovců a Lumírovců proti křivdě a za právo (1938; srov. J. Fučíka *Stati o literatuře*, 1951) a Alb. Pražák v *sborníku Padesát let Uměl. besedy* (1913). Stručné dějiny Lumíru zpracoval Štěpán Jež (*Lumír* 1923).

Dělnickou literaturu těchto let, buržoazní literární historií opomíjenou, nově zveřejňují a objektivně hodnotí publikace J. Petrmichla (Poslední bitva vzplála, 1951; Bičem a rašplí, 1960) a VI. Karbusického a V. Pletky Dělnická píseň (1958). O divadle a dramatu píše J. Bartoš v Dějinách Nár. divadla (1933).

Marxisticky orientované jsou studie Z. Nejedlého a stati Jul. Fučíka (z nich zejména Paměti Světozoru v knize Pokolení před Petrem, 1958).