

DRAMA

Po znovuotevření Národního divadla, vůdčí scény, kde se mohlo uplatnit úsilí českých spisovatelů, razí českému dramatu nové cesty řada starších autorů společně s mladými. Pod tlakem společenské situace začíná na jeviště pronikat soudobý život se svými konflikty a problémy a s ním i umělecký realismus. Podstatný podíl na tomto nástupu připadl i působení ruského realistického dramatu, zejména dílům Gogolovým a Ostrovského.

Realismus však nezvítězil najednou. Stalo se tak teprve po prudkých bojích, v nichž aktuální látky vytlačily historickou tvorbu, převažující v údobí Prozatímního divadla i v počátcích Národního divadla. Stálou složkou repertoáru zůstávaly ovšem i nadále cizí hry, převážně konverzační dramata, povrchní veselohry a frašky, kterými Národní divadlo vyhovovalo požadavkům měšťáckého publika, jež tvořilo převážnou část návštěvníků. Přesto se vedle nich uplatňovalo původní drama ve zvýšené míře, a to natolik, že se toto období stalo po Tylově nejvýznamnějším v dosavadních dějinách českého dramatu.

Národní divadlo dosáhlo rovněž pozoruhodného mezinárodního úspěchu. Především zásluhou Smetanových oper bylo kladně přijato roku 1892 ve Vídni na tamější první mezinárodní hudební a divadelní výstavě. Činohra tam tehdy uvedla Vrchlického Námluvy Pelopovy, Jeřábkovo sociální drama Služebník svého pána a Šubertovu hru Jan Vůrava.

S pronikáním nových tendencí se mění i herecký projev. Patetický, deklamační styl je postupně nahrazován realistickým projevem, který vychází ze studia života a jeho věrné interpretace na jevišti a který vede k psychologickému prokreslení postav a k zcivilnění hereckého výkonu. Nový způsob si osvojují i herci starší generace (Jindřich Mošna, Josef Šmaha) a zároveň s nimi se začínají uplatňovat mladé síly — především Hana Kvapilová a Eduard Vojan, kteří nejplněji uskutečnili proměnu dosavadního hereckého stylu.

Historická a novoromantická dramatika

Hlavním představitelem historické dramatiky zůstává i v těchto letech JAROSLAV VRCHLICKÝ. V duchu dosavadních tendencí divadelní tvorby, která tematicky využívá zejména historie jako nejvhodnějšího pole k rozvinutí fantazie a bohatství zápletek, jež jsou hlavním cílem a před nimiž úsilí o věrnou interpretaci historie ustupuje do pozadí, píše Vrchlický řadu tragédií i veseloher s historickým pozadím, nejčastěji z antiky nebo renesance. A opět jako v poezii stávají se tyto hry častým předmětem útoků kritiky, neboť ve Vrchlického rozsáhlé divadelní tvorbě byla právem spatřována hlavní překážka rozvoje realistického dramatu se soudobou tematikou. Tato kritika měla své oprávnění, pokud souvisela s bojem za umělecký realismus. Nemohla však znamenat popření veškeré Vrchlického tvorby v této době; neboť vedle her, jež skutečně byly anachronismem, vytvořil díla, která se významně včleňovala do vývoje českého dramatu. Vedle řady dalších tragédií a veseloher napsal i dílo, které reprezentovalo autora i dobové úsilí, melodram pro ZDEŇKA FIBICHA, antickou trilogii *Hippodamie (Námluvy Pelopovy, 1890; Smír Tantalův, 1891; Smrt Hippodamie, 1891)*. Volba antického tématu, při jehož zpracování Vrchlický využil zlomků řeckých autorů Sofokla a Euripida, byla podřízena záměrům skladatele vytvořit scénické, hudebně dramatické dílo. Vrchlický Hippodamii zasáhl do bojů o směr vývoje českého dramatu: ač jeho trilogie nemohla v době, kdy na české jeviště si razí cestu soudobé látky, znamenat objevení nových cest, představuje nejen tematické obohacení, ale i úspěšné dovršení úsilí dramatiků o vytvoření české obdoby antického dramatu založeného na mytologii a osudovém pojetí dění.

Historické drama rozvíjel i JULIUS ZEYER, avšak ani on nesměřoval k historicky věrné evokaci prostředí a charakterů. V jeho hrách je nejvýznamnějším rysem lyričnost, vytvářená poetickou fantazií. Proto většinou Zeyerovy historické hry, ačkoliv byly inscenovány, mají charakter knižních básnických dramát, jimž schází plnokrevná dramatická stránka. Významným básnickovým zdrojem témat zůstává mýtus nebo pohádka, přetvářené a aktualizované básnickovou fantazií, ztrácející většinou svůj historický kolorit, ale nabývající zato poetické kouzlo. Je tomu tak i v hrách s cizími látkami i s náměty domácími.

Volným zpracováním starořímské báje a jejím spojením s motivem rodové msty vzniká drama *Legenda z Erimu* (1886). Tato osudově zapředená krvavá historie vášní slouží zároveň autorovi k vyslovení představy, že jednou přijde doba, kdy prvním zákonem lidských vztahů bude láska. Jiný charakter mají Zeyerovy dramatické evokace českých pověstí — hry *Libušin hněv* (1887), *Šárka* (1887) a *Neklan* (1896). I když každá z her je druhově odlišná — Libušin hněv je bohatýrská komedie, Šárka hudební drama a Neklan tragédie po-

jata v shakespeareovském duchu —, spojuje je úsilí o poetickou aktualizaci národního mýtu, který by se stal symbolem národní tradice a plnil obdobnou funkci jako u německého národa hudební drama Wagnerovo. Zeyer vycházel z Hájkovy kroniky, ale její podněty podstatně přetvářel. Zvláště patrné je to v Neklanovi, kde vnáší do tradiční látky ze starých pověstí o boji mezi Neklanem a Vlastislavem řadu nových zápletek, zejména problematiku nástupu křesťanství v Čechách. Avšak i Zeyer podstatně zasáhl do vývoje českého dramatu, a to v údobí, kdy ve své tvorbě zobrazoval život prostých trpících lidí a kdy věnoval zvýšený zájem osudu slovenského lidu. Na podkladě slovenské pohádky ještě z pohanské doby vytvořil své nejznámější drama, lyrickou pohádku *Radúz a Mahulena* (1898), k níž scénickou hudbu zkomponoval J. SUK. Hra, zobrazující vítěznou sílu lásky, je prostoupena lidovou přírodní mytologií a v dobovém kontextu se stává i lyrickou oslavou slovenského lidu. Svou lidovostí, pramenící z využití pohádkových motivů, a zároveň apoteózou lásky a vírou v síly slovenského lidu znamená *Radúz a Mahulena* básnický protest proti soudobým poměrům a tvoří důstojný protějšek a doplněk tehdejších kritických realistických obrazů ze života vesnice.

Pohádkové motivy zároveň Zeyera sblížují s novoromantickými tendencemi, které pohádkových prvků využívají k náznakovému, symbolistickému vyznění dramatických děl. Takto pojatých lidových prvků využil u nás JAROSLAV KVAPIL (1868—1950) ve hře *Princezna Pampeliška* (1897) stejně jako v pozdějším libretu k opeře A. Dvořáka *Rusalka* (1901). Na rozdíl od mytologického pojetí Zeyerova Kvapil v *Princezně Pampelišce* využívá pohádkových prvků alegoricky. Tradiční pohádkové postavy (Honza) přizpůsobuje svému tvůrčímu záměru natolik, že narušuje a mění jejich ustálené, obvyklé rysy a vlastnosti.

Nástup realistických tendencí

Od osmdesátých let se podstatně měnil charakter české dramatické tvorby. Končila dosavadní naprostá převaha historického dramatu. Páteř nového období tvoří drama realistické, které od skromných začátků v polovině osmdesátých let dosahuje v průběhu následujícího desetiletí vrcholných úspěchů. Je založeno na studiu života a na jeho typickém zobrazení a je většinou kriticky zaměřeno proti soudobé společnosti. Zasazuje jedince do reálně kresleného prostředí a k jeho vystižení bohatě využívá odpozorovaných detailů. Směřuje k objektivnímu vyličení dějů a omezuje projevy autorova subjektivního stanoviska. Jeho výrazným znakem je konečně i prozaizace výrazu, což se projevuje jednak opuštěním verše, jednak pronikáním hovorového jazyka a často i dialektu.

Tento realistický proud zasahuje a ovlivňuje i autory, jejichž dřívější

tvorba měla značně odlišný charakter. Důležitý podíl na uvedení nových proudů na jeviště Národního divadla měl i tehdejší dramaturg LADISLAV STROUPEŽNICKÝ i ředitel divadla FRANTIŠEK ADOLF ŠUBERT. Díla obou těchto předních činitelů Národního divadla a zároveň dramatiků znamenala také přechod k novodobému realistickému dramatu ze současnosti.

První náповědí nových směrů na Národním divadle bylo uvedení ŠUBERTOVY hry *Jan Výrava* (1886). Šubert v ní zobrazuje postavu bohatého sedláka blízkého pánům, jenž se v rozhodné chvíli přiklání k sedlákům povstávším proti zatajování patentu o zrušení roboty. V Janu Výravovi sice ještě přežívá konvence v kresbě jednotlivých postav, zvláště panských; silně stylizovaný charakter má i vedlejší konflikt mezi Výravou, vůdcem povstání, a jeho synem, panským myslivcem. Význam tohoto dramatu pro vývoj realismu je však v tom, že se v něm ústředním konfliktem stalo střetnutí sedláků s pány, které není zastíráno ani zmírňováno nepřírozenými scénami a zápletkami a je logicky rozvíjeno až k závěrečnému potlačení vzbouřenců vojskem a k smrti starého Výravy.

Společenský zápas se stává obsahem i další Šubertovy hry *Drama čtyř chudých stěn* (napsané 1892, cenzurou na Národním divadle zakázané, uváděné pak na českém venkově, dále v Krakově a v Brně, v Praze povoleno až roku 1903). Hra podává obraz proletářské solidarity českých i německých horníků v stávkovém boji, brutálně potlačeném vojskem. Šubert zde ukazuje proletariát už jako bojovou sílu jdoucí do zápasu s kapitálem: spojují se v něm sociální i národnostní požadavky horníků a po bok proletariátu se staví i drobná inteligence — učitel, lékař i svobodomyšlný kaplan. Avšak místo bojovného vyznění hra vyúsťuje v sentimentální závěr, na němž podstatný podíl mají i konvenční zápletky. Přesto jejich vliv ve srovnání se sociálním dramatem Jeřábkovým je značně omezen a *Drama čtyř chudých stěn* tak představuje nástup aktuální soudobé společenské problematiky do českého dramatu.

Dělnická tematika se objevuje i v dramatu M. A. ŠIMÁČKA *Svět malých lidí* (1890). Šimáček v něm zpracoval svou povídku Manželé Strouhalovi z knihy *Z opuštěných míst*. Drama zobrazuje těžkou a nebezpečnou práci cukrovarnických dělníků i jejich svízelný život v dělnických kasárnách, kde žije několik rodin společně. Příčiny tohoto života i příčiny neštěstí, které dělníky potkává, hledá však Šimáček jen v životě jednotlivců, v jejich soukromí a v jejich mravních hodnotách. Ač tedy dělnická tematika byla dosud převážně traktována z maloměšťáckého stanoviska, stačilo již samotné téma, aby vyvolalo odpor v měšťáckých kruzích. Průbojnější Šubertovo drama bylo na Národním divadle zakázáno — uvedení Šimáčkovy kusu vyvolalo rozsáhlou polemickou diskusi. Proti rozhořčené měšťácké kritice vystoupil i dělnický časopis *Heslo* s obhajobou Šimáčkovy díla a s výzvou ke spisovatelům, aby častěji kriticky odhalovali život lidu.

Také LADISLAV STROUPEŽNICKÝ se v těchto letech odvrací od historických látek i od velkých výpravných her, v nichž se snažil vyhovět touze měšťáckého obecnstva po oslňující nádheře, a přiklání se k soudobé tematice. Napsal několik her, v nichž často kriticky postřehl některé protiklady soudobé společnosti. Tak ve *Václavu Hrobčickém z Hrobčic* (1888) zobrazil konflikt hrdého sedláka s jeho bývalým pánem z doby roboty. V dramatu *Na valdštejnské šachtě* (1892) postihl rozpor mezi sny idealistického podnikatele a tvrdou skutečností kapitalistického podnikání. Většina Stroupežnického her ze soudobého života však zůstává v podstatě v oblasti násilného kombinování děje do stylizovaných zápletek nebo se v nich projevuje naturalistická tendence.

Zásadní význam pro vývoj českého dramatu má však Stroupežnického hra *Naši furianti* (1887), přinášející obraz z vesnice, lokalizovaný do jižních Čech, na Písecko — spor dvou obecních radních o vhodného kandidáta na místo ponocného, spor, který ohrožuje i sňatek jejich dětí. Význam hry nespočívá v jednoduchém ději ani v humorných scénách, které Stroupežnický nakupil kolem ústředního děje, ale v tom, že tu dokázal vytvořit výrazné, životné charaktery, na nichž postihl některé rysy českého selství — malichernou tvrdohlavost a pýchu i vtíp a životní zkušenost nemajetného světa vesnických řemeslníků a vysloužilých vojáků. *Naši furianti* po sociálních konfliktech Šubertova Jana Výravu přinášejí do soudobého dramatu výrazné soudobé typy a znamenají další krok k vítězství realismu na českém jevišti.

Postup realismu stále pokračoval. Roku 1889 je na Národním divadle provedena nová hra, *Gazdina roba* GABRIELY PREISSOVÉ, tragédie o otřesných důsledcích majetkových rozdílů, které brání lidskému štěstí a vedou až k sebevraždě chudé dívky. O rok později pak vzniká další dílo Preissové, *Její pastorkyňa* (1890), drama, v němž se obětuje stará kostelníčka, aby zajistila štěstí své již jednou zklamané chudé schovanky.

Obě hry, drsné příběhy ze života slovácké vesnice, z nichž zvláště *Její pastorkyňa* vyvolala rozhořčení měšťácké kritiky, dokončují proces přerodu soudobého dramatu. K realistickému konfliktu, k typickým charakterům přinášejí i pravdivý, ucelený, ze života vzatý příběh. Nyní byla již otevřena cesta velkým realistickým dramatem, v nichž se s kritickým ostrím a nevšedním účinem odhaluje zhoubná úloha peněz v morálním životě soudobé vesnice. Vedle JIRÁSKOVY *Vojnarky* (1890), hry, v níž touha po majetku vede k tragickým koncům, a *Otce* (1894), obrazu zništěného sedláka obětujícího mamonu i své vlastní děti, vyvrcholuje toto vesnické drama v tragédii *Maryša* (1894) ALOISE (1861 — 1925) a VILÉMA MRŠTÍKA. Bratří Mrštíkové v ní s neobyčejnou hutností a smyslem pro prostotu a logičnost dramatické skladby odhalují nejen úlohu peněz na vesnici, ale i sílu předsudků, jež spoutávají celý tehdejší život a dělají ho ještě těžší, než je. Tím je určen ústřední konflikt dramatu, tím je formována i většina postav, zejména *Maryša*. Ta, spoutána předsudky

i náboženskými představami, nenachází v sobě sílu opustit nemilovaného muže, kterého si vzala z poslušnosti k rodičům, a jít za svou láskou. Ale zároveň přirozená touha po milostném vyžití jí nedovoluje rezignovaně žít a Maryša s rozvahou uskutečňuje řešení, které v ní dlouho zrálo — vraždu svého muže. Drama, vynikající i výraznými charaktery, které důsledně jednájí podle svých povahových a sociálních předpokladů, představuje dovršení snahy o obraz dobových společenských konfliktů na českém jevišti a patří ke klasickým dílům českého dramatického umění.

Žánrová drobnokresba v dramatu

Podobně jako v próze, i v dramatu rozvoj realismu postupoval zejména v hrách s vesnickou tematikou. Příčiny toho jsou jednak subjektivní, spočívají v důvěrném poznání venkovského života, jednak záleží v tom, že společenské konflikty na soudobé vesnici měly již výraznější a zřetelnější podobu. Neznamená to však, že se vliv realismu ostatní tematiky nedotkl. Vedle námětů z dělnického prostředí objevují se stále hustěji dramata ze soudobého života městské buržoazie a zejména maloměšťáctva. Konflikty se v nich odehrávají nejčastěji v oblasti citových vztahů, uvnitř rodiny. Tyto hry nedosáhly úrovně realistických dramát z vesnického života, a to proto, že se v nich problematika redukovala většinou na otázky morálních vztahů, i když ani zde nechybějí sociální motivy, například v podobě protestu proti postavení ženy v soudobé společnosti. Tento charakter mají intimní dramata V. MRŠTÍKA (*Paní Urbanová*, 1889) a F. X. SVOBODY (*Márinka Válková*, 1889); mají jej i Svoobodovy veselohry (*Dědečku, dědečku*, 1897; později *Na boušinské samotě*), které si brzy získaly široký okruh diváků hlavně na venkovských ochotnických jevištích, stejně jako řada nových veseloher a frašek JOSEFA ŠTOLBY, například *Vodní družstvo* (1886), *All right* (1887) nebo *Maloměšťští diplomati* (1888), i VÁCLAVA ŠTECHA (1859—1947) *Třetí zvonění* (1900), v nichž rutinovaně vytvořené humorné situace provází shovívavý pohled na soudobé maloměšťáctví.

Výše směřovaly snahy autorů, kteří na základě determinismu usilovali vytvořit drama, které by mělo velkou myšlenkovou koncepci, které by sledovalo, jak je lidský charakter ovlivňován a přetvářen prostředím. Toto úsilí však nevyznělo tak, jak bylo jeho záměrem. Programově naplňoval tuto tendenci především F. X. SVOBODA v dramatech *Směry života* (1892), obrazu maloměšťácké vypočítavosti, a hlavně ve hře s vesnickou tematikou *Rozklad* (1893), dále pak M. A. ŠIMÁČEK v *Finém vzduchu* (1894), dramatu pokoušejícím se o obraz přerodu povrchní dívky. I tu přerod zůstal málo zdůvodněn a hra utkvěla nakonec v moralistní tendenci. Šťastnější byl JAROSLAV KVAPIL ve hře z prostředí umělců *Bludička* (1896), i když ani on nevytvořil dílo, které by odpovídalo

vytyčenému programu. To konečně platí i o dramatech BOŽENY VIKOVÉ-KUNĚTICKÉ (1862—1934), tematicky soustředěných k otázce ženské emancipace; jedině hra *V jářmu* (1896) přináší náznak hlubšího reálného konfliktu.

Pro vývoj českého dramatu znamenaly tyto práce přínos většinou jen svou tematikou, v jednotlivostech i v celku odpozorovanou v životě, která vnašela do dramatu soudobé životní příběhy, která však nepřekročila hranice žánrové drobnokresby. A tak střed nového dění v dramatu tohoto období pevně spočívá v realistických hrách ze života tehdejší vesnice.

S ideovou, společenskou a politickou problematikou devadesátých let seznamuje monografie Zd. Nejedlého T. G. Masaryk (1930—1937); s kulturním a uměleckým ovzduším těchto let další práce Nejedlého, zejména Zdeňka Fibicha milostný deník (1948). Otázky národně osvobozenického boje řeší studie K. Kosíka (Nová mysl 1954).

Pramenem k osvětlení literárního vývoje těchto let jsou Vzpomínky St. K. Neumanna (1948), publikace J. Herbena Deset let proti proudu (1898), studie F. V. Krejčího Deset let mladé literatury (Rozhledy 1902), V. Mrštíka Moje sny (1902—1903), vzpomínky Jar. Kvapila O čem vím (1932), vzpomínky na počátky Moderní revue otiskl v Rozpravách Aventina (1929—1930) J. Karásek. Materiálový charakter má práce J. Máchala Boje o nové směry v české literatuře (1926). Přehled o vývoji tehdejší kritiky podává sborník O českou literární kritiku (1940), studie P. Fraenkla (Rozpravy Aventina 1929—1930), sborník k sedmdesátinám J. Vodáka (1937). Z kritik jsou vydány referáty Šaldovy v jednotlivých svazcích Kritických projevů (od r. 1947) a spisy H. G. Schauera (1917). Z nového hlediska hodnotí kritiku devadesátých let práce Zd. Nejedlého (předmluva k Hostinského Estetice, 1921, v souboru O literatuře, 1953).

Materiál ke studiu dělnické literatury tohoto období a její hodnocení obsahují publikace J. Petrničla Poslední bitva vzplála (1951) a Bičem a rašplí (1959), kniha Vl. Karbusického Naše dělnická píseň, dvoudílný soubor Vl. Karbusického a V. Pletky Dělnické písně a studie M. Noska o počátcích kritiky v dělnickém tisku (Č. lit. 1959). — Vývojem českého divadla a dramatu se zabývají Dějiny Národního divadla v Praze F. A. Šuberta (1908 až 1912), Ot. Fischera Činohra Národního divadla do roku 1900 (1933), Fischerova publikace K dramatu (1919), monografie F. Černého o H. Kvapilové (1960); nové posouzení tohoto období v divadle i dramatu představují teze k Dějinám českého divadla (Č. lit. 1960). O dětské literatuře informuje příručka Ot. Pospíšila a V. F. Suka Dětská literatura česká (1924) a soustavně ji sledoval časopis Úhor.