

DRAMA*

Za jeden z neúčinnějších prostředků, jimiž by bylo možno působit na formování života národní společnosti, platilo divadlo. Bylo tomu tak proto, že spojovalo nejbezprostředněji umělce s publikem a umožňovalo přímo sdělovat důležité ideje, ukazovat příklady prospěšné činnosti nebo varovat před nedostatky. Proto se vyřešení české divadelní otázky pokládalo za jeden z prvních kulturních úkolů. Všichni se shodovali v tom, že české divadlo potřebuje vlastní budovu, protože ani rozvoji dramatické tvorby, ani potřebám publika nestačila možnost hrát jednou týdně na scéně německého divadla stavovského. Avšak nebyli zajedno v tom, jak úkol zvládnout; jednání Sboru pro zbudování Národního divadla se liknavě protahovala.

Zatímco probíhaly vleklé diskuse, bylo r. 1859 otevřeno *Novoměstské divadlo* (v místech dnešního divadla Smetanova) — tehdy největší a nejprostornější budova v Praze, ovšem dřevěná, a proto vhodná pouze pro letní provoz. Když pak proti návrhu vybudovat důstojnou a definitivní budovu zvítězil RIEGRŮV plán postavit nejprve menší „*prozatímní*“ divadlo, byla stavba budovy rychle provedena a 18. listopadu 1862 se tu konala slavnostní premiéra Hálkova Krále Vukašina. Leč brzy se dospívalo k poznání, že ani tato stavba nemůže odstranit všechny problémy; budova skromného vnějšího vzhledu byla uvnitř těsná a nevyhovující, takže ztěžovala divadelní provoz nepřekonatelnými obtížemi. Proto se muselo používat hlavně pro letní období ještě sálu na *Žofíně* a nekryté *Arény na hradbách* (přibližně v místech dnešního Národního muzea).

Ale přes všechny nedostatky poskytovaly divadelní scény v šedesátých letech poprvé možnost konsolidovat herecký soubor a vytvářet základy pro umělecký provoz v budoucím velkém divadle „národním“. Největších úspěchů na scéně Prozatímního divadla dosáhla česká opera, jež měla pod vedením Bedřicha Smetany vedoucí ideové i umělecké postavení. S rozmachem samostatné české opery souvisela také potřeba nových libret. Jejich látky byly většinou historické, podbarvené romantikou, postavy šablonovité. Nad prů-

* V kapitolách o dramatu datujeme hry podle první inscenace.

měr vynikla dvě libreta KARLA SABINY psaná pro Bedřicha Smetanu: *Braniboři v Čechách* (1866), uvádějící do historického příběhu lidové scény, a zvláště *Prodaná nevěsta* (1866), jež vznikla za přímé Smetanovy účasti a vyznačovala se živou pravdivostí vesnických typů a přirozeným humorem.

Také činoherní provoz umožňoval nový rozvoj. Repertoár českého divadla pokračoval v tendencích formulovaných v padesátých letech protikladně k Tylově divadelní koncepci. Stále se ještě sice hrála vídeňská lokální fraška a pseudohistorické hry, ale největší důraz se kladl na uvádění francouzských her z buržoazního prostředí a na klasické historické drama.

Avšak v popředí zájmu bylo pomoci rozvoji původní dramatické tvorby. Nejvyšší snahou bylo vytvořit drama velkého stylu, především tragédii, která by umožňovala zvýšit úroveň celé české divadelní tvorby, měla kontakt s nejdůležitější soudobou problematikou a ztělesňovala výrazný dramatický charakter, ztvárňující vnitřní život člověka v celé jeho složitosti a rozpornosti. Vedle tragédie postupovala tvorba v různých veseloherních druzích. Veselohry, často jen aktovky, vycházely vstříc vkusu publika a těšily se jeho velké oblibě; zároveň se však od nich požadovalo, aby nebyly jen nezávaznou podívanou a zábavou, nýbrž aby kreslily život a zesměšňovaly jeho stíny, aby neulpívaly na situační komice, nýbrž aby pronikaly hlouběji k postižení lidských charakterů. Avšak ani veselohry ani tragédie nezasahovaly ústřední soudobé problémy. Stále se ozývaly hlasy volající po realizaci vážných dramatických konfliktů tehdejšího života, ale v zvládnutí současné tematiky byly učiněny na scéně Prozatímního divadla jenom první kroky.

Příležitost účinkovat bezprostředně na publikum a dobový názor, oceňující nejvýše právě dramatickou tvorbu, přitahovaly všechny přední soudobé spisovatele k práci pro jeviště. A protože se uzavřelo dílo obou hlavních dramatiků staršího období (Tyl umírá 1856, Klicpera 1859), ovládli téměř celou novou původní dramatickou tvorbu mladí nastupující spisovatelé. Společenský význam divadla v této době potvrzuje i velký rozvoj mimopražského divadelnictví. Ochotnická dramaturgie čerpala ovšem z pražského repertoáru a nezasahovala proto přímo do vývoje dramatické tvorby. Problematikou ochotnického divadla se zabýval i první český divadelní časopis — *Česká Thalia* (1867—1871). V roce 1868 se stává orgánem Jednoty divadelní a jeho zájem se rozšiřuje i na pražské scény, jejichž představení sleduje v kritických referátech.

Historická tragédie

Nová dramatická tvorba sledovala především cíl ztělesnit dramatický charakter, který by v sobě obsahoval celý vnitřní svět člověka, svár jeho citů a myšlenek i napětí jeho odhodlání a činů. Odpovídalo to tendenci celé litera-

tury, snažící se pochopit celou složitost lidského nitra v souvislosti s ústředními problémy národního zápasu a postihnout tím nejvážnější otázky lidského poslání a osudu.

Avšak úkol napsat tragédii, jež by měla všechny znaky dramatu velkého stylu a jež by mluvila blízkou řečí k současnému publiku o jeho živých problémech, nebyl naprosto lehký. Nesnáze začínaly už tím, že hrdinu, který by splňoval dané požadavky, nebylo lze vybírat ze současnosti, takže jediným vhodným látkovým okruhem byla historie. Snaha po velkém dramatu se tedy ubírala cestami za historickou tragédií. Při koncipování tragédie s historickým námětem se nabízelo několik možností. Spisovatel mohl zpracovat historickou látku jen ve vnějších obrysech a mohl v podstatě pokračovat v tradici starých historických her, byť přizpůsobených novému, méně křiklavému vkusu. Nebo mohl užít historické látky jako prostředku k hlásání soudobých politických a společenských idejí. Tato druhá cesta, kdy se stával historický námět alegorickým prostředkem, dovolujícím nejplněji vyhovovat společensky aktuálním funkcím, byla v české dramatické tvorbě od padesátých let nejčastější. Existovala však ještě třetí možnost, obsáhnout totiž pomocí historických postav vnitřní problémy člověka poloviny 19. století a postihnout jeho nově se utvářející vztah a poměr k světu, ke společnosti a k národu.

Jako umělecký příklad působil na českou dramatickou literaturu hlavně FRIEDRICH SCHILLER; přitahoval ji svými ideálními postavami, jež hlásaly ohnivě a s velkou básnickou silou osvícenské a humanistické myšlenky (např. Don Carlos). A vedle Schillera to byl zejména WILLIAM SHAKESPEARE. Nové překlady jeho tragédií, slavná premiéra Koriolána (1857), postavy jeho králů a rozeklaných hrdinů, ztělesňované na jevišti mistrovsky J. J. Kolárem, to všechno způsobilo doslova shakespearovský kult, který vyvrcholil slavností uspořádanou k třistaletému jubileu jeho narození roku 1864. Shakespeare měl u nás v padesátých a šedesátých letech obrodný význam proto, že vytrhl českou dramatickou tvorbu z nebezpečí úzkých a poklidných maloměstských poloh a že jí ukázal příklady velkoryse pojatých postav, v jejichž nitru se střetávaly nejprudší konflikty ducha, myšlenek a vášní. Ale Shakespeare zároveň zaváděl české dramatiky na scestí, protože se většinou snažili napodobovat jen vnější formální rysy jeho díla: otřesné scény, výjimečnost citů a krvavé zápletky, slovní hříčky a filosofické rozhovory lidových postav.

Nejtypičtějším autorem historických tragédií, které vyrostly pod Shakespearovým vlivem, byl VÍTĚZSLAV HÁLEK svými šesti veršovanými hrami: *Carevič Alexej* (1860), *Žáviš z Falkenštejna* (1860), *Král Rudolf* (knižně vyšlo 1862, uvedení na divadle bylo zakázáno cenzurou), *Král Vukašin* (1862), *Sergius Catilina* (1863) a *Amnon a Tamar* (1866). Hálek tedy volil látky z různých dob a z různých národních prostředí. Ani dobu, ani prostředí nekreslil však se snahou po výstižnosti a historie tu tvořila pouze dobovou kulisu. Těžiště Háلكo-

vých her bylo v rozsáhlých monologiích, vyslovujících s nadšeným vzletem ideje společenské rovnosti a národní svobody, zdůrazňujících činnou spoluúčasť na národním dění, proklamujících osvobození jedince, řešících vztah k šlechtě a k lidu, — tedy v aktuálních soudobých myšlenkách. Zato dramatická akce v těchto hrách byla značně slabá a o ději se spíše jen vyprávělo, než aby byl předváděn. Nedostatek dramatického napětí měly nahrazovat efektní situace, intriky, deklamace nebo lyrické scény. Hrdiny Hálkových tragédií byli výjimeční, rozervaní jedinci, zmítaní vnitřními protiklady a ztělesňovaní se stále výraznějším ostnem proti romantické výlučnosti. Verš, převážně pětistopý jamb, byl značně strnulý a plný zbytečných slov. Hálkovy hry, třebaže už dnes na jevišti nežijí, vyjadřovaly ve své době plně společenskou aktuálnost a nejlépe ozřejmovaly tehdejší snahu účinkovat pomocí historických látek na formování národního charakteru.

Vedle Hálkových historických tragédií se hrály ještě četné jiné. Například dramata GUSTAVA PFLEGRA *Della Rosa* (pův. titul *Poslední Rožmberk*, 1862) nebo *Boleslav Ryšavý* (1862) měla ve srovnání s Hálkem více sentimentálnosti a efektních zápletek i scén osnovaných na motivech pomsty, ale méně určitého ideového zaměření; jejich chaotické postavy, trpně vláčené osudem a předivem intrik, byly bezvýrazné a jen povrchně charakterizovány. Z her JOSEFA VÁCLAVA FRIČE vynikala tragédie o pádu svobodné Ukrajiny *Ivan Mazepa* (vyšla tiskem 1865). Tato dějem přetížená hra, spíše dramatizovaná báseň než divadelní hra, reagovala na aktuální problémy taktiky českého národního zápasu. Proti Mazepovi, který se utápí v diplomatických pletích a je obojetný a váhavý, je se sympatiemi charakterizován kozácký plukovník, vyznačující se rázností a přímočarostí jednání. Konečně *Černá růže* (1867) od KARLA SABINY, psaná v duchu zastaralé konvenční romantiky, měla význam tím, že se v ní ozval, i když jenom epizodicky, náznak sociálního konfliktu, motiv „zápasu lidu s pány“.

Odlíšnou cestou od všech soudobých českých dramatiků postupoval ve svém jediném pokusu o vážné drama jenom JAN NERUDA. Roku 1860 se hrála jeho *Francesca di Rimini*, v níž vyjádřil pomocí motivu z Dantovy Božské komedie svůj osobitý záměr. Nesouhlasil s historicko-politickými hrami; jejich alegorizování mu bylo cizí. Také Neruda ovšem vyšel ve své hře z dramatu shakespearovského typu, avšak zcela jiným směrem než Hálek. Nerudovi, uchvácenému monumentální velikostí a složitou lidskou hloubkou shakespearovských renesančních hrdinů, šlo především o psychologicky pravdivou charakteristiku postavy. Toužil po tom, aby herec věrohodně vystihl, jak roste a zraje hrdinův charakter a jak vznikají pohnutky jeho činů. Proti dramatu soustřeďujícímu se jen na veršovanou deklamaci pokusil se v zhuštěném, myšlenkově bohatém a obsažném dialogu psaném prózou předvést a psychologicky motivovat počínání člověka roztrpčeného křivdou a zrazeného v důvěře v život, člověka,

v němž uzrává krvavá pomsta. I když zůstala Francesca di Rimini jen v obrysech, především proto, že se Neruda soustředil jednostranně na hlavního hrdinu a vytrhl jej ze souvislosti s ostatními dramatickými postavami, přece svědčí tento pokus o autorově osobitěm a plodněm záměru psychologicky prohloubit české drama a zživotnit jeho charaktery.

Pozdější historické tragédie, které vznikaly od konce šedesátých let, měly už jiný smysl než hry ovlivněné příkladem Shakespearovým. Sledovaly hlavně cíl ukazovat příklady ze slavné minulosti českého národa, připomínat jimi potřebu národní jednoty a svornosti a v protikladu k dramatům velkých romantických činů poukazovat na neměnnou a osudovou zákonitost dějin. To bylo smyslem například historických tragédií VÁCLAVA VLČKA (*Eliška Přemyslovna*, 1866, *Milada*, 1868), úzkostlivě zachovávajících schéma pětiaktové tragédie, ale bez výrazných postav, které byly pouhými abstraktními souhrny ctností a vášní; Vlčkovy hry, šedivé a bez vzletu, působily jenom mohutností historické látky a vděčily za svůj úspěch zejména představitelce hlavních ženských rolí Otýlii Sklenářové-Malé. Podobný ráz jako Vlčkovy hry měl i pokus FRANTIŠKA ZÁKREJSE, který chtěl v dramatu *Poděbradovna* (1872) ztělesnit titulní hrdinkou duch českých dějin a jeho odvěký spor s Římem a s církví.

Jisté oživení přinesla do vývoje české historické tragédie hra JOSEFA JIŘÍHO KOLÁRA *Pražský žid* (1871) s námětem z doby kolem bělohorské bitvy a pobělohorské perzekuce. Kolár tu spojil, poměrně volně, scény velkých dějinných událostí (např. staroměstské popravy) s líčením osudů pražského vlastenec-kého žida a zbavil svou hru patetické strnulosti; na druhé straně však, podléháje svým zálibám v divoké bizarnosti, užil zejména při charakteristice kata Mydláře nevěrojatných efektních prostředků.

Nejdále na cestě za oproštěním historického dramatu od dobových šablon dospěl EMANUEL BOZDĚCH (1841—1889), největší dramatický talent období Prozatímního divadla, ve hře ze švédských dějin *Baron Goertz* (1868). Bozděch v ní nesledoval cíl vyslovit jednoznačnou společensky mobilizující ideu ani nechtěl ztělesnit příkladného hrdinu, ale ukazoval složitosti tehdejší doby a v souhlasu se svou protiindividualistickou dějinnou koncepcí rozvíjel komplikovanou souhru velkých i malých příčin ovlivňujících historický vývoj; naznačoval, jak je vůle a ctizádost jednotlivců podřizována osudově se prosazující historické nutnosti i vlivu náhod zasahujících do dějin. Bozděchově hře byl přikládán také aktuálně politický smysl; postava ministra barona Goertze, pletichářského a bezcharakterního diplomata, byla totiž chápána jako obraz tehdejšího ministra Beusta, který krátce předtím uskutečnil rakousko-uherské vyrovnání. Bozděch se lišil od tradiční formy historické tragédie v několikerém směru: jeho hra nemá hrdinu, který by čněl nad ostatní postavy; její myšlenková problematika je málo výrazná a nejednoznačná; je v ní využito dobré autorovy znalosti francouzského dramatu — zápletky se plyně rozvíjejí

a dialog, spíše lehká konverzace, má vtip a není rozvleklý. Vyhovovala životnímu obzoru a vkusu buržoazního publika. Neměla ovšem už takovou aktivní ideovou působnost jako hry vznikající kolem roku 1860.

Patnáctileté úsilí o historickou tragédii, které vyjadřovaly dramatické práce Hálkovy, Kolárovy i Bozděchovy, úsilí, od něhož se očekávalo, že konečně přinese českému divadlu drama velkého slohu a že vytvoří výrazný dramatický charakter, nesplnilo očekávání.

Požadavek „zábavných“ divadelních forem

I když se v novém repertoáru nejvýše cenila historická dramata, tvořily jeho nezbytnou a důležitou součást také veselohry. Vyhovovaly touze lidového publika po zábavě, a proto se soudobí autoři snažili rovněž o tvorbu dobrých původních veseloher, aby jimi nahradili především vídeňskou frašku. Kromě běžné veselohry se hrály s oblibou aktovky nebo pouhé deklamační scénické výstupy a později zvláště frašky. Avšak zřetel k dobré původní zábavě představoval pouze jeden důvod, proč se zdůrazňovala potřeba veseloherních žánrů. Druhý, mnohem významnější, spočíval v tom, že se veselohry mohly stát zrcadlem nedostatků soudobé společnosti. Navazovaly na starší, klicperovskou linii, vystihovaly všední shon a drobné zájmy obyčejných lidí, ukazovaly stinné stránky maloměstské morálky a zesměšňovaly domyšlivost a bezcitnost, sobectví a pokrytectví. Prostřednictvím veseloher pronikala tak do české dramatické literatury současnost, třeba jenom úzkým a jednostranným pohledem.

Obratným autorem veseloher byl NERUDA, jehož dvě aktovky *Ženich z hladu* a *Prodaná láska* se hrály v r. 1859. Jejich postavy ani konflikty nebyly neobvyklé: milostné zápletky vyplývaly ze setkání studentů nebo mladých představitelů inteligence s rodinným prostředím bohatých venkovských nebo maloměstských vrstev. Také jejich situační a slovní komika, zaměřená k zesměšnění drobných lidských chyb, se nevymykala z obvyklého rámce her hraných na českém jevišti. Nerudovy veselohry byly však hrány s oblibou, protože měly spád, zajímavé scény a dobré dialogy. Vedle toho měly i časový dosah, spočívaly v tom, že ukazovaly planost sentimentality a falešné romantiky, odmítaly pasivní egocentrický vztah k světu a zesměšňovaly afektovanost a pokrytectví.

Podobný ráz jako Nerudovy aktovky měly i jiné veselohry z šedesátých let čerpající komické látky ze života a z povahokresby českého maloměsta, psané například Pflugem, Sabinou nebo Jeřábkem. GUSTAV PFLÉGER osnoval v aktovce *Telegram* (1866), vynikající situační zábavností a spádem scén, zápletku na omylu způsobeném záměnou hlavních osob. Oblíbená veselohra KARLA SABINY *Inzerát* (1866), pokoušející se už podrobněji a s větší rozrůzně-

ností charakterizovat hlavní postavy, rozvíjela děj a komické scény kolem inzerátu hledajícího nevěstu. Třetí z nejvíce hraných veseloher vzniklých v šedesátých letech byly *Cesty veřejného mínění* (1866) od FRANTIŠKA VĚNCESLAVA JEŘÁBKA (1836—1893), odhalující pozadí obecních voleb a ukazující předivo žurnalistických intrik a maloměstských klepů.

Na rozdíl od veselohry, jež zůstávala ponejvíce v poloze humorného a laskavého pohledu na malé lidské chyby a charakterové nedostatky, používalo se ve fraškách, jež se hrály hlavně od konce let šedesátých a v nichž vynikala trojice tehdy oblíbených komiků (Jindřich Mošna, F. F. Šamberk, Josef Frankovský), mnohem drastičtějších komických efektů. České frašky ponechávaly hercům značnou improvizaci volnost, byly hojně prokládány tancem a kuplety, převažoval v nich ráz maloměstské žoviálnosti, ale zároveň se zábavností stupňovaly ostrost a aktuálnost politických a lokálních narážek. Dosvědčují to například první frašky FERDINANDA FRANTIŠKA ŠAMBERKA (1839—1904), *Blázinec v prvním poschodí* (1867), v níž sám autor hrával populární postavu lokaje, *Svatojanská pouť* (1868), nebo frašky a veselohry JOSEFA ŠTOLBY (1846—1930), například *Krejčí a švec* (1870) a *Žapovězené ovoce* (1872), vysmívající se měšťáckému pokrytectví a ukazující s aktuálním ostnem na neblahý vliv jezuitů v rodinách.

Vedle veseloher a frašek, které přinášely na scénu přímo aktuality ze současnosti, vysmívaly se maloměšťáctví a předváděly komické scény a figurky z všedního života, vznikaly veselohry s látkami historickými. Nejznámější historické veselohry psal EMANUEL BOZDĚCH (1841—1889). Sleduje záměr odhalit vnější příkrov historie a ukázat soukromí slavných postav, vybral si Bozděch náměty z prostředí královských salónů 18. a 19. století: z doby markýzy de Pompadour (*Ž doby kotiliónův*, 1867), z doby Marie Terezie (*Žkouška státníková*, 1872) a ze života Napoleonova (*Světá pán v županu*, 1875). V těchto veselohrách, vtipně stavěných a vypočítaných, byly dějiny ožívovány tím, že se stavěl na odiv malicherný rub jejich patosu a slávy. Jejich morálka napovídala, že afektované city a prázdná galantnost, formální diplomacie a intriky nedocházejí úspěchu, ale že vítězí poctivý charakter, upřímný cit a láska. Jejich komický princip pak záležel v tom, že se ozřejmoval rozpor mezi skutečnými city a vztahy lidí a mezi uhlazenou a elegantní formou. Bozděchovy hry vynikaly obratnou konverzací a duchaplně jiskřivým dialogem, ale jejich postavy se stále více podobaly konvenčním rekům světových salónů, tradičně představovaným ve francouzských intrikových komediích, jež silně ovlivňovaly Bozděchovu tvorbu (zejména SCRIBE). Jejich ozvěna se ohlásila i v SABINOVĚ *Šaškovi krále Jiřího z Poděbrad* (1870), založeném na vtipných intrikách Pa-lečkových.

Veselohry a frašky psané v období Prozatímního divadla měly blízký vztah k publiku, nahrazovaly cizí hry dobrou, většinou původní zábavou, dávaly

vděčnou příležitost k uplatnění hereckého projevu v komických rolích a pro živelnost humoru a pro bezprostřednost komiky se ještě dlouho udržovaly, zejména na repertoáru ochotnických divadel.

Hledání dramatického konfliktu v soudobém životě

Ani historické tragédie, které měly na zřeteli hlavně zájmy vzdělanějších divadelních návštěvníků, ani veselohry, obracející se především k zálibám lidového publika, nepřispívaly podstatně k řešení vytčeného úkolu celé tehdejší literatury, to jest ukázat soudobý život a upozornit na jeho časové problémy. Obě hlavní cesty tehdejší dramatické tvorby vedly ke hře ze současnosti jenom nepřímo: historické tragédie tím, že vyslovovaly, byť v historickém a alegorickém rámci, obecné ideje státoprávního zápasu, veselohry pak, že prostřednictvím komických situací odkrývaly povrchnost a malichernost maloměstských postaviček. S přímým dramatickým zobrazením vážného společenského konfliktu se však na scéně Prozatímního divadla dlouho nesetkáváme. Ve splnění tohoto úkolu bránily především finanční zřetele. Nepříznivě se projevovalo také přerušování kontaktu s tradicí Tylových her ze současnosti, které v sobě skrývaly nepochybně možnosti vedoucí k zobrazení společenských konfliktů.

Ale přesto překvapuje, že drama ze současnosti nepřinesli májovci, ve své básnické i prozaické tvorbě tak těsně spjatí s časovými potřebami, a že autorem jediného vážného pokusu předvést na scéně něco aktuálního byl FRANTIŠEK VĚNČESLAV JEŘÁBEK, autor májovcům umělecky i myšlenkově vzdálený. Jeřábekova tragédie *Služebník svého pána* (1870), zachycující srážku mezi továrníkem a jeho zaměstnanci, se stala první českou hrou vytěženou z nejvážnější problematiky soudobého života. Geneticky souvisela především s veseloherním žánrem a s francouzskými komediemi; v jejich duchu kreslila komické maloměstské figurky i morální úpadek továrníkovy rodiny. Jeřábek sledoval úmysl vytvořit drama charakterů a konfliktem vynálezce a továrníka, střetnutím geniálního a praktického člověka chtěl postihnout „odvěčný zápas génia v chudobě zrozeného s vítěznou mocí peněz, nemající génia ani charakteru“ a osnovat jej jako konflikt ducha a hmoty. V souladu s vytčeným záměrem se mu podařilo charakterizovat a z hlediska svého konzervativního názoru a ve jménu minulých patriarchálních poměrů odsoudit typického kapitalistu továrníka Dornenkrona, bezohledného k zaměstnancům, zneužívajícího práce druhých, vypočítavého a přitom liberálně se tvářícího.

Avšak Jeřábekova tragédie nabyla ještě jiného významu, autorem nezamýšleného: nezachycovala totiž jenom konflikt povah, nýbrž i konflikt práce a kapitálu. I když se značnou dávkou sentimentality a se zbytečnými efekty, přece jenom odrazila citlivě tento základní společenský rozpor. Motiv dělnické

stávky a jejího krvavého potlačení vojskem (připomínající výmluvně nedávnou svárovskou stávku) i tragická smrt vynálezce, marně se snažícího zmírňovat napětí, dosvědčovaly, že živelná naléhavost konfliktu přesahuje síly jednotlivce, který by chtěl překlenout propast osobní obětí.

Soudobá buržoazní kritika se hned snažila interpretovat Jeřábekovo dílo v souladu s autorovým záměrem jenom jako „konflikt povah“ a oslabovat tím jeho objektivní společenský dosah. Avšak nejvlastnější smysl Služebníka svého pána pochopil Jan Neruda, který ve svém referátu napsal: „Jeřábek velmi šťastně zvolil již předmět hry své nové. Sáhlt Služebníkem svého pána do palčivé otázky sociální, do otázky to, při níž jsme teprv v počátcích i s myšlením o jejím rozluštění, zároveň ale do otázky, která žíravě vzrušuje život náš společenský, o níž víme, že rozluštěna být musí, snad pokojně, snad krvavě, a kvůli níž každá fráze jí se týkající, třeba již známá, vždy nanovo se nás tkne, obnovující se stále silou svou. Otázka, v jakém poměru má konečně být kapitál k duševní a hmotné síle pracovní, je posud otázkou bez odpovědi — začínající nyní emancipování se dělnictva (spolky) je teprv počátkem či pokusem odpovědi nějaké.“* Neruda správně vytušil, jak vážný krok znamenala Jeřábekova hra na cestě k uplatnění časové společenské problematiky na českém jevišti.

Společenskou, ideovou a politickou problematikou šedesátých a sedmdesátých let se zabýval Zd. Nejedlý (O literatuře, 1953). Sledují ji i práce K. Kosíka (Nová mysl, č. 1, 1951 a knižní monografie Česká radikální demokracie, 1958).

Ovzduší, z něhož literatura v těchto letech vyrůstala, je zachyceno v Pamětech J. V. Friče (1957, 1960; článek O katastrofě májové, *Ruch* 1881), v literárních vzpomínkách K. Světlé (Vybr. sp., sv. 7), ve vzpomínkách Jos. Baráka (1904), Serv. Hellera (Z minulé doby, 1916—23), El. Krásnohorské (Ze vzpomínek, 1950), Lad. Quise (Kniha vzpomínek, 1902) a A. Staška (1925). Důležitým pramenem ke studiu literatury tohoto období jsou soudobé kritiky, shrnuté dnes v různých souborech (K. Sabina, O literatuře, 1953; Radikální demokraté o literatuře, 1955; Nerudovy literární a divadelní kritiky; V. Hálek, O umění, 1954; J. Durdík, Kritika, 1874). Kritikou sedmdesátých let se zabýval A. Novák (SaS 1936).

První studie usilující o postižení vývoje literatury v těchto letech a shrnující fakta a data o autorech i dílech napsali Ferd. Schulz (Osvěta 1872), El. Krásnohorská (Výbor z díla, II, 1956), Lad. Quis (České manifestační almanachy . . . , Květy 1898), Ant. Hartl (Almanachy . . . , LF 1912). Materiál v nich obsažený doplňují sborníky Půl století Nár. listů (1910) a Padesát let Umělecké besedy (stať Alb. Pražáka, 1913). Poezie ruchovců si povšiml A. Novák ve studii Ruchovci a Lumírovci v bojích proti křivdě a za právo (1938).

Marxisticky orientovaných studií o tomto období je dosud málo; patří k nim především obsáhlá stať J. Fučíka Paměti Světozoru (knižně v Pokolení před Petrem, 1958). Tzv. kosmopolitismem májovců se nově zabýval M. Pohorský (Č. lit. 1955). O genezi almanachu Máj psal znovu V. Běhounek v čas. Nový život 1958.

O vývoji divadla a dramatu píše J. Bartoš (Prozatímní divadlo a jeho činohra, 1937).

* NL 23. listopadu 1870.