

Dušan Jeřábek

"Výchovný román" Vítězslava Háalka a Goethův Vilém Meister

Literární generace Jana Nerudy usilovala o takovou uměleckou tvorbu, která by přispěla nejen k aktivizaci národního cítění, ale současně k vědomí sounáležitosti českého národního vývoje s progresivními proudy v evropském společenském myšlení. Tito autoři jsou si vědomi toho, že česká literatura musí reagovat na novou situaci, která vznikla v padesátých letech obnovením absolutismu v Rakousku: chtějí kriticky zobrazit její podstatné rysy a současně přispět k její proměně, k jejímu zvratu, tedy k demokratizaci společenských poměrů. Tuto společensky aktivní úlohu mohl plnit podle přesvědčení májovců nejlépe ze všech literárních žánrů román; nikoli však román historický, ba ani ne román venkovský. Zájem o život venkovského lidu v době po roce 1848 trvá, ale do popředí zřetelně vystupuje od přelomu padesátých a šedesátých let zájem o náměty z prostředí městského, zvláště pražského. Praha je právem pokládána za centrum národního dění, kde se začíná zápas o příští podobu národní společnosti. Na pražské náměty se soustřeďuje od počátku své literární činnosti Neruda. Ale i Hálek, později známý svými vesnickými prózami, do začátku šedesátých let zachycuje ve svých povídkách osobní zkušenosti, jichž nabyl v pražském prostředí. Jsou to povídky kritizující sobecký vztah konzervativní části české buržoazie k společnému národnímu zápasu. Nejzávažnější z pražských povídek Hálkových



je delší próza První láska /1859/. Bystrý realistický postřeh mladého autora se zde projevuje zejména v líčení pražské pozdně biedermeierovské společnosti, zcela odcizené programu národního hnutí a zaměřené jen k zachování svých pozic a své prestiže. Fabulačním postupem, myšlenkovým záměrem i svým rozsahem byla První láska náběhem k Hálkovu jedinému pokusu o útvar románový; tento pokus uskutečnil Hálek vzápětí po otištění První lásky a navázal jím - ovšem s většími tvůrčími ambicemi - na svoje předchozí prózy z pražského prostředí. Ve sbírce Slovanské besedy, kterou sám založil a řídil, vydal r. 1861 román Komediant; bylo to první číslo této sbírky, vycházející v nakladatelství Kober a Markgraf. Středem vyprávění je mladý muž odhodlaný vzdorovat společenským konvencím své doby a hledat si vlastní životní dráhu a cíl. Tím cílem je pro hrdinu románu Jaromíra Sušila divadlo. Sušil chce vyvrátit mínění nemalé části veřejnosti, že herec není více než potulný komediant; současně si klade za úkol pozvednout úroveň českého divadla. Tento svůj úkol plní nejprve u podřadné kočující společnosti; průměrné a podprůměrné herce vychovává k umění, venkovské a maloměstské obecnstvo pak k tomu, aby přestalo herci opovrhovat. Sušil, který je nepochybně tlumočnickem vlastních názorů autorových, vychází jako učitel herců a vychovatel obecnstva ze dvou zdrojů, určujících jeho ideová a umělecká stanoviska. První z těchto zdrojů nachází v mentalitě a morálce lidových vrstev. Při vší programové snaze o pozvednutí naší divadelní kultury na evropskou úroveň se Hálek totiž nikdy nepřestal hlásit k tylovské koncepci českého divadla.



S touto koncepcí není pro Hála v rozporu druhý zdroj inspirace jeho románového hrdiny; je to dílo Shakespearovo. Jestliže lidové vrstvy měly být společenskou a ideovou základnou nového českého divadla, Shakespeare se měl stát jeho vzorem a podněcovatelem jeho tvůrčího úsilí. Impulsy vlastního hereckého růstu nachází Sušil především v Hamletovi; už za svého působení u venkovské společnosti se zabývá jeho studiem a zanedlouho se v roli Hamleta představuje v Praze. Přesvědčuje o svém talentu nejen obecnost, ale i kritiku, nedůvěřivou k venkovskému herci. Ale více než to: působí svým uměním na proměnu lidských charakterů. Hálkova demonstrace mravně očistné moci dramatického umění vůbec a Shakespearovy tvorby zvláště působí dnes ovšem z hlediska psychologické pravděpodobnosti poněkud prostoduše; je však zajímavým dokladem a symptomem kultovně obdivného vztahu Hálkovy generace a především Hála samého k dílu Shakespearovu. Shakespearovský motiv působí také k rozuzlení příběhu Hálkova románu. Prostřednictvím inscenace Hamleta se dramatické umění projeví jako rozhodující síla ovlivňující charakter, vztahy i myšlení lidí. Mravní očista je dokonána, aspoň v dosahu působnosti hlavního hrdiny.

Ponechejme nyní stranou skutečnost, že románová fabule i výstavba postav nesou stopy začátečnického stadia Hálkovy prózy, zčásti ještě poplatného pozdně romantickým konvencím. Kdyby nebylo jiných kvalit Hálkova románu, sotva bychom oživovali zájem o něj. Jestliže dnes může něčím upoutat pozornost, jsou to některé jeho znaky, které jej odlišují od kontextu dobové české prózy a vtiskují mu tak



do jisté míry specifický ráz. Tyto příznačné znaky lze shledat, jak se domnívám, především v jeho významové vrstvě. Smyslem Hálkova příběhu je společenská kritika, směřující k dosažení mravní obrody soudobého člověka, k zušlechtění lidského charakteru a pozvednutí zejména té složky národa, která byla odpovědná za jeho další vývoj - tedy měšťanstva. Tento záměr sledoval Hálek od let svých prvních kroků v literatuře. Cest k naplnění tohoto záměru však nebylo mnoho. Hálek se rozhodl pro tu, která nejvíce odpovídala dobovým možnostem a současně jeho vlastnímu přesvědčení: pro cestu, kterou nabízelo působení uměleckého zážitku na široké vrstvy vnimatelů. A tento umělecký zážitek zprostředkovalo v době Hálkova mládí bezpochyby nejúčinněji divadlo. Hrdinu svého prvního myšlenkově programového a umělecky závažného prozaického díla staví Hálek proto do služeb české divadelní kultury, dává mu za úkol promlouvat k české veřejnosti prostřednictvím jevištních postav a současně ovšem působit na ni svým osobním příkladem, svými názorovými postoji a především snahou o vytvoření nových etických norem v životě české národní společnosti.

Svým ideovým záměrem i svou celkovou koncepcí směřuje tedy Hálkův román k zvláštnímu žánrovému typu, který byl u nás znám z německé literatury: je to typ tzv. románu výchovného, jehož nejvýraznějším příkladem bylo a je podnes dílo J.W.Goetha Viléma Meistersa léta učednická. I když je jistě obtížné a riskantní srovnávat začátečnickou práci Hálkovu se zralým dílem německého klasika, přece se ne-



ubráníme zamyšlení nad analogiemi, které se zde objevují a které stěží mohou být náhodné. O Hálkově znalosti Goethova díla nemůže být pochyb, i když právě o Vilému Meisterovi - na rozdíl od jiných Goethových prací - Hálek výslovně nepsal.

První verzi románu o Vilému Meisterovi, nazvanou Divadelní posláním Viléma Meistersa, vytvořil Goethe /v nedokončené podobě/ v letech 1777 - 1785. K myšlence díla se pak vrátil až v letech devadesátých. Tehdy vznikl román Viléma Meistersa léta učednická, do něhož Goethe přejal v nové podobě i v nové funkci značné části původní verze.

Goethe i Hálek psali tedy své romány na počátku nové historické epochy, kdy se o slovo hlásila třída měšťanská. Goethe tvořil Léta učednická v letech 1794 - 1796 pod čerstvým dojmem a vlivem Velké francouzské revoluce, Hálek psal Komedianta v době právě skončeného Bachova absolutismu a na prahu konstituční éry, v níž se měly rozvinout možnosti a schopnosti mladé české buržoazie. Oba vycházeli tedy z předpokladu vedoucí společenské úlohy měšťanstva v nastávající fázi evropských dějin; ale o to více byli přesvědčeni, že měšťanskou společnost je třeba postavit na nové základy a tak ji připravit na nové úkoly. To má být posláním Meisterovým i Sušilovým; oba chápou ovšem toto posláním ve vyšším smyslu humánně etickém a tedy nadnárodním. Znamenalo to překročit meze dobových národně uvědomovacích a osvobozovacích programů, což bylo zvláště v Čechách krajně nepopulární. Nicméně, jak známo, právě Hálek to proklamativně učinil v době, kdy



se pravděpodobně už zabýval plánem svého románu; máme na mysli Hálkovu stať Básnictví české v poměru k básnictví vůbec /z r. 1859/, polemicky vyhocenou proti zastáncům přísně střeženého národního rázu české literatury. - Háлка tedy zřejmě sbližuje s Goethem snaha po dosažení a naplnění ideálu všestranně rozvinuté osobnosti, schopné aktivně působit na vývoj lidstva. V jakých podmínkách bylo však možné dosáhnout tohoto rozvoje tvořivých sil člověka a tedy cíle, který si stanovil německý a po něm i český básník?

Když v Goethovi vznikala první představa jeho hrdiny - tedy v letech sedmdesátých - shledával, že soudobé poměry v německém prostředí nedávají předpoklady pro dosažení podstatně důležitých cílů společenských a že jediné oblast umění poskytuje aspoň v nejnútnejší míře prostor pro tvůrčí osobnost. Nadto byl Goethe stále více zaujat snahou o reformu a rozvoj soudobého divadla, a za důležitý prostředek k tomu pokládal shakespearovský repertoár. Doklady toho najdeme už v Divadelním poslání, zejména však v Letech učednických.

/Vilém Meister - stejně jako po něm Hálkův Sušil - se zevrubně zabývá studiem Hamleta. Na rozdíl od Háлка, bezmezného Shakespearova obdivovatele, odvažuje se však Goethe prostřednictvím Meisterovým v Letech učednických dalekosáhlých úvah o možnostech dramaturgických úprav, ba přímo přetvoření Shakespearovy hry./ Hálek - jak jsme už vyložili - volí uměleckou, divadelní oblast pro působení svého hrdiny z důvodů, jež jsou blízké důvodům Goethovým; v dobových českých podmínkách přistupuje k tomu nadto okolnost, že divadlo má nejvíce možností napomáhat demokratizačnímu procesu v české společnosti šedesátých let.



Herecké prostředí, v němž Vilém Meister plní svoje "divadelní poslání", dává mu impulsy k sebevýchově i k působení na svoje okolí. Umění stává se Meisterovi prostředkem k utváření vnitřní podoby člověka. Hlavní oporou i v tomto směru zůstává Shakespeare, jehož úloha v "učednickém" období Meisterově je prvořadá. Při studiu Hamleta proniká Meister do problematiky hereckého umění i do otázek umělecké tvorby vůbec. Vede ho to k zamyšlení nad vztahem jednotlivce a kolektivu, nad vztahem umění a reality. Hromadí se v něm umělecké i životní zkušenosti; ty jej pozvolna vedou k vyššímu nazírání na poslání, které je mu v životě určeno a které, jak poznává, přesahuje oblast poslání divadelního.

Román o Vilému Meisterovi je nepochybně kusem Goethovy vnitřní autobiografie. Je výrazem básníkova dlouholetého úsilí o nalezení vlastního poslání ve společnosti, která Goetha současně odpuzovala i poutala mnoha dobrovolnými i nedobrovolnými svazky. Tento protikladný vztah k dobové společnosti se pravděpodobně promítl do myšlenkové podoby a jisté ideové rozeklanosti Let učednických. V první, větší části románu - zahrnující pět knih z osmi - proniká původní, byť přepracovaná koncepce meisterovského tématu /tedy koncepce Divadelního poslání/: prostředkem rozvoje osobnosti je Meisterovi divadlo, na jeho půdě řeší problém vztahu umělce k měšťanskému světu. Druhá část románu nese stopy názorové změny, k níž u Goetha došlo v druhé polovině osmdesátých let. Než dokončil první verzi meisterovského románu, odhodlal se k tomu, nač už dávno pomýšlel: roku



1786 odcestoval do Itálie, a setrval tam skoro dvě léta. V Goethově životě i názorovém vývoji znamenal italský pobyt nejdůležitější mezník; v Itálii si ujasnil svoje umělecké i společenské poslání, funkci básníka v soudobém světě. K tomu přistoupily vzápětí zkušenosti z politického a vůbec veřejného evropského dění následujících let, poznamenaných revolučními událostmi ve Francii. Všechny tyto nové zkušenosti a poznatky vedly Goetha k mínění, že možnosti působení divadla na veřejný život a společenský vývoj jsou příliš omezené a že tedy je třeba využívat prostředků a cest mimouměleckých. Divadlo přestává být Goethovi posláním, stává se jen "průchozím bodem" - použijeme-li termínu Georgy Lukácse. Proto i svému Meisterovi vytyčuje v nové verzi románu, v Letech učednických, nový cíl: je jím ne už dosažení zralosti umělecké, ale zralosti občanské. Od výchovy divadelní přechází Meister k výchově lidského charakteru.

Tento Vilémův přerod je v románu motivován okolnostmi rázu společenského, ale i osobního. První, jak naznačeno, vyplývají z Goethova, a tedy i Vilémova poznání nových funkcí umělce a občana ve změněných podmínkách veřejného života. Druhá, osobní motivace a příčina vlastně jen dodatečně působí na Vilémovo rozhodnutí vzdát se divadla. Tou příčinou je ztráta Vilémovy důvěry ve vlastní talent a schopnosti.

Odůvodnění této ztráty je poněkud vágní; kontrastuje s předchozí charakteristikou Vilémova hlubokého vztahu k divadlu, podloženého nejen intelektuální a praktickou přípravou, ale i zřejmým talentem, o kterém čtenář nemá důvod pochybovat. O tomto talentu se příznivě vyjadřuje divadelní ředitel Melina,



a potvrzuje to i Meisterův úspěch v roli Hamleta. Leč major Jarno, charakterizovaný při svém vstupu do děje jako typ ob- skurní a šarlatán, "kterému je nejlépe se vyhnout" /zřejmě tedy krajně pochybný arbiter ve věcech umění/, dává v závěru románu poněkud neočekávaně Vilémovi autoritativní radu, aby zanechal divadla, "pro něž přece vůbec nemá nadání". Viléma to utvrzuje v jeho rozhodnutí změnit životní dráhu a defi- nitivně opustit svět divadla.

Motivace tohoto Meisterova rozhodnutí je tedy do jisté míry uměle aranžovaná, její smysl je však zřejmý. Meisterova proměna měla posloužit výchovnému záměru Goethova románu a měla demonstrovat názor, který v Goethovi uzrál během doby, v níž dílo vznikalo.

V procesu Meisterova "zmoudření" i v motivaci této pro- měny se ovšem se vši pravděpodobností odrážejí i některé další konkrétní okolnosti, které mezi dobou vzniku první a druhé verze románu působily na změnu Goethova vztahu k divadlu. Zhoršily se patrně poměry německého divadelnictví; Goethe se o něm vyjadřoval se značnými pochybnostmi, neboť v něm ne- viděl dostatek tvořivých sil a schopností. Co však bylo ještě významnější: nové životní zkušenosti vedly k proměně Goethova uměleckého názoru. Stále zřejměji se odklání od romantických východisek svého myšlenkového a uměleckého vývoje a jako člověk i básník hledá cesty ke skutečnosti své doby. Proto i Meister, zřeknuvší se svého "divadelního poslání", směřuje nadále přede- vším k tomu, aby dostal povinností, jimiž je vázán vůči spo- lečnosti, vůči těm, kdo vytvářejí podobu současného světa;



stává se čínorodým typem, symbolem životní aktivity a pozitivního vztahu k realitě. Svět této reality a aktivity je alegoricky znázorněn ve "společnosti věže"; v té alegorii je nepochybně rys poněkud paradoxní - "věžní" společnost, zobrazená podle modelu zednářské lóže, má k životní realitě zajisté vztah dosti odtažitý. Ale myšlenkový obsah té alegorie sotva může být jiný. A znakovými prostředky je vyjádřen i Goethův postupující dobový odklon od romantismu. V tomto smyslu je funkční zejména motiv mysteriózního dítěte Mignony; motiv a příběh, jehož závažnost v románu Goethe sám zdůrazňoval, aniž však napomohl budoucím vykladačům díla k jeho objasnění. Mignon - v původní verzi románu bytost dvojpohlavní - upoutává svou významovou mnohoznačností dlouhodobý zájem badatelů a podněcuje řadu explikací a hypotéz. Při vší rozmanitosti interpretačních možností zůstává však přece jen nepochybné, že Mignon je a má být symbolem toho, čeho se Vilém na konci svých let učednických zříká: symbolem romantického postoje životního, symbolem solipsismu a citové hypertrofie, ztělesněním světa nadreálna a fikce - tedy všeho, s čím se Meister trvale rozchází, když opouští svoji divadelní dráhu. "Chci myšlenky své dovršit, chci činy!" Snad tato slova Faustova mohla by doprovázet tento rozchod a vyjadřovat nový životní postoj vnitřně obrozeného Viléma Meistera. Současně napovídají, že Léta učednická jsou vývojovou etapou nejen na cestě k definitivní vnitřní podobě Goethovy nejslavnější postavy dramatické, ale i na cestě ke konečnému názorovému stadiu básníka samého.



11

Román Viléma Meistersa léta učednická dal nepochybně přímé nebo nepřímé podněty ke vzniku dalších děl příbuzného typu a zaměření. Žánr a funkce výchovného, respektive vývojového románu byly některými význačnými autory zřejmě pociťovány jako aktuální v době, kdy ve střední Evropě dochází k stabilizaci sociální pozice měšťanstva a kdy znovu vyvstává potřeba působit prostřednictvím literatury na podporu etických a humánních hodnot, jež jsou ohrožovány třídním egoismem nové společnosti. Výchovný román nestal se sice nikdy žánrem příliš frekventovaným, z hlediska uměleckého byl však v evropské literatuře zastoupen způsobem velmi významným. Tak v desítiletí, na jehož konci píše Hálek svého Komedianta, vznikají v německé jazykové oblasti dvě díla, která znamenají vývojové dovršení výchovného románu devatenáctého století. Roku 1854 dokončuje Gottfried Keller první verzi Zeleného Jindřicha, autobiografického příběhu o citovém i názorovém vyžívání hochy a muže, hledajícího svoje životní poslání nejprve v umělecké tvorbě, pak v plnění občanských, společenských úkolů. Avšak ideový plán knihy i svůj umělecký záměr realizoval Keller v definitivní podobě až v druhé, přepracované verzi díla z let 1879 - 1880. Pro časově genetické souvislosti zajímá nás proto z hlediska našeho tématu především druhý z románů, jež máme na mysli: je to dílo rakouského autora Adalberta Stiftera Pozdní léto, vydané roku 1857.

Jako Goethe v letech učednických a jako Keller v Zeleném Jindřichovi i Stifter v Pozdním létě vyslovil a umělecky



ztvárnil mnoho ze svých životních snah. Patřilo k nim jeho úsilí uplatnit se jako přírodovědec a zároveň malíř; k obojímu měl talent sice jen prostřední, avšak podložený hlubokým vztahem k přírodě a ke všem formám jejího života; tento vztah se pak s úspěchem daleko výraznějším projevil ve Stifterově tvorbě literární. Ale současně se v Pozdním létě odráží také leccos z vlastních zkušeností, zážitků a vnitřních rysů básnickových. Stifter, narozený roku 1805, vyrůstal v éře metternichovského Rakouska. Politický tlak, neuspokojivý život rodinný a vlastní povahové dispozice vedly jej jako spisovatele převážně k úniku do vysněného světa mravní ušlechtilosti, vyššího lidství a kultivovaného smyslu pro ~~pro~~ umělecké hodnoty. Tím vším žijí postavy Pozdního léta. Ústřední místo mezi nimi má jednak mladý kupecký synek Jindřich Drendorf - vypravěč příběhu -, jednak "svobodný pán" von Risach, osamělý starý muž, kterému v románu patří role Jindřichova vychovatele. Jindřichovy i Risachovy zájmy směřují především ke zkoumání přírody a k výtvarnému umění; Jindřich sám /podobně jako Zelený Jindřich Kellerův/ se věnuje malbě. S laskavou pedagogickou důkladností zasvěcuje Risach svého svěřence do tajů botaniky, ornitologie i do otázek výtvarného umění. Po dlouhé cestě výchovy k vědě a umění dochází však mladý hrdina románu - vlivem citových zkušeností i vlivem svého vychovatele - k poznání, že pravý cíl života je třeba hledat mimo oblast naukovou i uměleckou, a to v zušlechtnění, humanizaci člověka a ve spojení a vzájemné podpoře lidí sobě blízkých. Napohled tedy jde o ideové



vyústění obdobné jako ve Vilému Meisterovi. Ale analogie je jen zdánlivá. Kdežto Meister - jako Goethe sám - byl typ aktivní a činorodý, usilující o nejširší sociální prospěšnost svých životních snah, základní výchovná tendence románu Stifterova je vlastně opačná. Směřuje k ideálu společenství výlučných jedinců, izolovaných od okolí, které by mohlo narušovat jejich vzorně harmonické vztahy. Modelem takového společenství je úzký kruh rodinný; Stifter zde patrně vyjadřoval a ztvárňoval touhy, jež se mu ve vlastním životě nepodařilo naplnit. Postavy Pozdního léta žijí jakoby mimo prostor a čas; jemný básnický opar, vznášející se nad Stifterovým vyprávěním, je ve své podstatě melancholickým výrazem rezignace před skutečností, před soudobým světem, s jehož stavem se Stifter jen pasívně smiřoval.

Goethe a Stifter vytvořili tedy dva typy výchovného románu, lišící se od sebe především vztahem k dobové realitě i mírou společenské aktivity jejich hrdinů. Sotva může být pochyb o tom, že podstatně progresivnější typ daného literárního žánru vytvořil Goethe. Třebaže ani on - stejně jako Stifter - nebyl nakloněn radikálním zásahům do sociálních vztahů, přece jeho postoj k problematice dobového života byl myšlenkově daleko průbojnější, než tomu bylo u Stiftera, uzavírajícího se po způsobu biedermeierovském do uměle ohraničeného světa intimního soukromí.

Tím už do značné míry naznačujeme odpověď na otázku, ke kterému z obou tvůrčích a myšlenkových typů měl Hálek jako autor Komedianta blíže. Byl to zřejmě typ vytvořený Goethem. S ním spojuje Hálek přesvědčení o povinnosti



17  
umělce zasahovat do společenského vědomí současníků a působit na toto vědomí ve smyslu mravně obrodném. Tíha absolutistické epochy, doléhající na Stiftera a v počátcích jejich literární dráhy i na generaci našich májovců, nedokázala utlumit energii, s níž Hálek jako beletrista i publicista se snažil ovlivňovat vývoj a podobu našeho tehdejšího národního života. Román Komediant, jehož goethovská inspirace sotva může být brána v pochybnost, je toho dokladem.

Ale přes analogické rysy s románem Goethovým je třeba připomenout, že Hálek není na ideovém pojetí Let učednických zcela závislý; odlišuje se od něho v jednom bodě způsobem dokonce dosti podstatným. Tím bodem je názor na funkci a význam umění při utváření lidského charakteru a při formování a vývoji společnosti. Hálek věří, že právě úloha umění má ve vývoji člověka přední a nezastupitelné místo. Goethe naopak tuto úlohu postupně odsouvá do pozadí, a za rozhodující pro mravní výchovu a zrání člověka pokládá plnění povinností vůči spolubližním. Tato odlišná stanoviska se pak projevují ve výsledné myšlenkové koncepci obou děl. Jak v Letech učednických, tak v románu Hálkově má umění podstatný význam v procesu výchovy obou hrdinů. Oba - Meister i Sušil - mají svoje "divadelní poslání"; ale kdežto Meister toto poslání opouští pro cíle vyšší a obecnější, Hálkův mladý hrdina u něho věrně vytrvává a nepodléhá skepsi, pokud jde o možnosti společensky výchovného působení divadelního umění. Neboť Hálek byl na rozdíl od Goetha



15

vyznavačem kultu umělce a umění; bylo to pochopitelné v době, kdy umění stále ještě plnilo v našich zemích funkce národně záchovné. Kulturně budovatelské zaujetí pak stěžejně přispouštělo pochybnosti o smyslu a poslání tak důležité instituce, jakou bylo v Hálkově době právě divadlo. A nelze ovšem pomíjet ani důležitý moment subjektivní. Hálek sám nebyl typ skeptický. Důvěřoval ve smysl svého tvůrčího úsilí i ve smysl dobových českých kulturních snah vůbec. Tak to také vyjádřil ve svém Komediantu, a to způsobem sobě vlastním, tedy přímočarým a významově jednoznačným.

Je jistě možné namítnout, že právě v této jednoznačnosti se projevuje dosti simplifikovaná myšlenková podstata Hálkova románu, že právě jí se český autor odlišuje od Goetha jako žák od mistra. Taková námitka je ovšem zcela oprávněná. Mladý Hálek nazíral s optimistickou, neproblematizovanou přímočarostí na realitu denního života i na sféru dobového umění, a tak jí také zobrazoval. Ale jeho pohled nepostrádal proto ostrosti ani kritické pronikavosti. Směřoval k tomu, aby ozřejmil českému čtenáři význam divadla nejen jako jedné z kulturních institucí, ale jako zásadně důležitého prostředku národní výchovy. S temperamentní a přesvědčivou naléhavostí ukazoval na poslání českého divadla v době, kdy nové politické poměry umožňovaly navázat na demokratiizační proces, započatý rokem 1848.

Hálekův román obohacuje tedy naši prozaickou produkci šedesátých let 19. století ideově, tematicky i žánrově,



140

a posiluje její tendenci ke kritickému a současně už i realistickému pohledu na dobovou společnost. Tím vším se samozřejmě nic nemění na skutečnosti, že Hálkovu knihu je možné hodnotit z hlediska uměleckého jen jako dílo dobového významu, sloužící především potřebám dané chvíle; v tom se ovšem principiálně liší od díla Goethova. Ale současně je Hálkův román dokladem vývojového úsilí české prózy májovského období, která svou tvůrčí energií dospívala k osobitému uměleckému výrazu, aniž přitom odmítala podněty, doléhající k ní z oblasti velkých literatur světových.