

## DRAMA

Období, v němž došlo k společenskému a kulturnímu vzestupu širokých vrstev, umožnilo a podnítilo významný vzestup také v oboru dramatické tvorby, která byla v dřívější době spoutána malou rozvinutostí české společnosti. Od let třicátých již ne pouze některá, nečetná dramata, nýbrž česká dramatika jako celek tlumočila ideje novodobého národního a společenského rozvoje a jako celek mířila i k tomu, aby byla vybudována na prostředcích specificky dramatických.

V nové situaci pozbývala své ostrosti ona hranice, která v předcházejícím období oddělovala dvojí koncepci dramatické tvorby, dramatiky vycházející z ideových a uměleckých zájmů úzké vrstvy vzdělců a dramatiky určenou skutečnému divadelnímu publiku. Dvojí směr dramatické tvorby, naznačený dvojí koncepcí předchozí doby, existoval však nadále.

Dramatikové přenesli do nového období zápas o „velké národní drama“, o velkou, patetickou tragédii, který v dvacátých letech vedli průkopně TURINSKÝ, LINDA a svým Soběslavem i KLICPERA. Tento dramatický typ, který měl tak živé a přitažlivé příklady v Shakespearovi a Schillerovi, nebyl jen exkluzivní touhou izolovaných vzdělců, nýbrž trvalým úkolem národa usilujícího o plnost národního života; za nového národního růstu v letech třicátých a čtyřicátých stal se všem národním pracovníkům, ať pojímali konkrétní úkoly jakkoli, potřebou ještě naléhavější a cílem ještě přitažlivějším. Dosažení cíle naráželo ovšem stále na velké potíže. Komerční divadelní politika byla jednou ze závažných překážek (srov. str. 332), ale neméně překážkou byla nepřipravenost českého publika, jeho nevyhraněný ráz, který podobně bránil rozvinutí vyspělé prózy (srov. str. 369) a nutil k postupu jen pomalému. O divadelním obecnstvu napsal sice jeho znalec TYL roku 1833, že „dítko jest, které se lehounce k poznání dobrého voditi dá; muž to, s kterýmž i slovo vážné promluvíti můžeš“, ale jako nejlepší příklad „vážného slova“, jež mělo naději na vyslyšení, mohl uvést leda Müllnerovu osudovou tragédii Vina.

Charakteristické v tom směru byly potíže, s nimiž musily zápasit snahy

o zdomácnění Shakespeara a Schillera v české literatuře a na českém jevišti. K inscenacím jejich her docházelo až do sklonku období jen výjimečně, řada překladů, za těchto okolností ovšem nevelká, nebyla ani hrána. Průkopníkem nového úsilí o českého Shakespeara a Schillera byl TYL. Roku 1835 uplatnil na jevišti Stavovského divadla svůj překlad Shakespeareova *Krále Leara*. Byl to však jediný případ, kdy se jeho cílevědomá snaha naplnila takto úspěšně, uvedením celé hry na hlavní scéně. Z druhého Tylova překladu, z *Krále Jindřicha IV.*, se dostala na jeviště pouze jediná scéna a další překlad, *Romeo a Julie*, již na veřejnost nepronikl. Druhým celistvým shakespearovským představením v tomto období byl teprve roku 1839 *Macbeth* v překladu JOSEFA JIŘÍHO KOLÁRA, třetím téhož roku *Kupec benátský*, rovněž přeložený Kolárem. Roku 1843 vyšel překlad *Othella* od JAKUBA MALÉHO, hraný roku 1842, a roku 1847 překlad *Romea a Julie* od FRANTIŠKA DOUCHY. V roce 1847 se hrála z Kolárova rukopisu komedie *Žkrocentí zlé ženy*. Léta třicátá a čtyřicátá byla pouhou předehrou k pozoruhodně soustavnému a úspěšnému shakespearismu následujících období. Ze Schillera překládal TYL v polovině třicátých let *Valdštýna*, ale hrál se z něho (roku 1836) jenom zlomek. Několik celistvých překladů a inscenací schillerovských vzniklo až kolem roku 1840: nejprve, roku 1838, byla vydána a hrána *Panna orleánská* v překladu SIMEONA KARLA MACHÁČKA, roku 1840 i v dalších letech byli hráni *Loupežníci* v překladu KOLÁROVĚ (z rukopisu) a roku 1840 *Valdštýnova smrt*, pocházející z Kolárova rukopisného překladu celé trilogie.

Pokud jde o původní dramata velkého stylu, leccos zůstalo jen napověděno v nedokončených zlomcích; i dotvořené hry jsou vlastně také torzem — torzem velkého plánu, velkých záměrů české dramatiky v přípravném ještě období novodobého národního života.

Druhou hlavní koncepcí české dramatiky let třicátých a čtyřicátých bylo drama výchovné, dramatický typ, jehož koncepce má protějšek v soudobé výchovné próze.

Drama pojaté ve smyslu estetiky shakespearovské a schillerovské nemohlo plnit společenský úkol dramatu v celé šíři soudobých potřeb. Zvláštní společenský dosah a zvláštní výchovné možnosti dramatu vedly k tomu, že na dramatickou tvorbu byl vznesen tíž požadavek jako na prózu: aby se v nejširší míře podílela na pozitivním budování národní společnosti. Jestliže podle Tylových slov básnictví se této době jevilo „srdcem“ národa a próza jeho „krevními žilami“, prostředkem, jímž „v národě se rozdyčuje život“, pak dramatu připadla úloha obojí. Bylo schopno vyjádřit patos ideového a citového zážitku a zároveň mohlo maximálně využívat své společenské působnosti k výchovné propagaci buditelských úkolů doby. Vzhledem k jejich naléhavosti bylo toto pozitivně budovatelské a výchovné poslání pocítováno dokonce jako přední a takřka nedílné. „I jinde požadují sice,“ napsal vůdce divadelních a dramatických snah doby, J. K. TYL, „aby bylo divadlo výkvětem a výlevem národní

bytosti, aby se z domácí krve rodilo a do krve domácí přecházelo, ale divadlo *naše* má vedle těchto stránek povolání svého ještě tu, že musí *budit*, že musí *zahřívát a pěstovat*, co jinde již probuzeno, zahřáto a vypěstováno a v uměleckých výtvorech jenom jako v čarovném zrcadle se zjevuje. Jinde ... chtějí spíše na divadle vidět, co v nich už je, — u nás musíme si přát raději vidět, co v nás být má. ... Z divadla *našeho* měly by častěji a dojmavěji než kde jinde k srdcím hlasy mluvit, při nichž by dávnoletná kůra lhostejnosti okolo prsou propukla a led její v ourodnou vláhu se rozhrál. Na divadle našem měli bychme sami sebe ve svých křehkostech, předsudcích a pokleskách vidět, abychme v živém obraze poznali, kde nám co schází, abychme se lítostně v prsa udeřili, trochu také zasmáli, třeba i zapřýli a pak z říše krásných ideálů s dobrým, platným předsevzetím do prozaické skutečnosti se vrátili.“

Jestliže úsilí o „velké“ drama bylo pokračováním v koncepci i konkrétních postupech dramatu „preromantického“, byla dramatika výchovného poslání spjata těsně se záměry a způsoby zábavné a výchovné dramatiky předchozího období. Snaha, aby drama pojaté výchovně bezpečně zakotvilo, vedla podobně jako v próze k tomu, že byly respektovány dobové možnosti, běžný vkus publika, že se hledělo k zajímavosti a zábavnosti; užívalo se přitom osvědčených a propracovaných prostředků dotavadní populární dramatiky, příkladů Štěpánkových, vzorů Klicperových a také vzorů německých, zejména autorů rutinovanějších, Bäuerla, Kotzebua aj. Jen výjimečně se však zůstávalo na úrovni této starší dramatiky nebo v jejím typologickém rámci. Okolnost, že divadlo a drama let třicátých a čtyřicátých chtělo urychlit zrání národní společnosti, dávala této dramatice nový, závažnější obsah, než jaký měla dramatika počítající se společností feudálně nebo polofeudálně zaostalou. Odtud také vyplývaly i vyšší možnosti a nároky umělecké. Tyl výslovně spojoval požadavek divadla a dramatu výchovného, účelového s požadavkem divadelní a dramatické uměleckosti: „Při tomto (naoko stranném požadování) nevyklučujeme arci z oboru divadla českého nic, co v okres pravého umění náleží; proto může herectví přece veškerou zásobu svých půvabných kouzel — jenom vždy v důstojné způsobě — před našima očima prostírat.“

Dvojí koncepce dramatické tvorby, pokusy o velké národní drama, které by vyjádřilo patos historického prožitku, a drama uvědoměle usměřující cesty těžce se rozvíjející a tápající národní společnosti, kryje se zhruba s dvojitým tematickým okruhem dramatiky tohoto období. Patos prožitého vztahu ke skutečnosti, jímž byla velká touha a drtivá tíseň, a patos velkého uměleckého gesta nejvhodněji vyjadřovalo téma historické: umožňovalo právě zobrazit sen, touhu, boj, utrpení ve velkých rozměrech, pro něž malá skutečnost nedávala konkrétní příklady, a prodchnout drama atmosférou slavnostnosti, jež chyběla malichernému ovzduší šosácké současnosti. Shakespeare a Schiller vybízeli k této tematické orientaci, která měla ostatně tradici již v dramatech preromantickém.

Naproti tomu drama pojaté zábavně a výchovně, drama mířící k tomu, „abychme v živém obraze poznali, kde nám co schází“, drama dovolávající se denní zkušenosti soudobého diváka a chtějící působit na jeho denní praxi, těžilo tematicky z přítomného života; mělo v tom předchůdce a podnětný příklad ve veselohrách a fraškách předchozího období a osvědčený protějšek v soudobé zábavné a výchovné próze.

### Historické drama

Řada historických dramát z let třicátých a čtyřicátých byla plynulým pokračováním prvních pokusů o velké drama, dramát preromantických. Jako dramata preromantická ukazují i tyto nové hry na existenci rozporů ve společenském životě a demonstrují nemožnost či nevhodnost řešit je odhodlaným, rozhodným, aktivním bojem; jsou a chtějí být výrazem trpnosti a niterného utrpení. Mají i obdobný charakter dramatický, jsou také vybudována tak, že naznačují, ale nerozvádějí velký konflikt, že dramatické „jednání“ existuje v nich jen jako náběh, který ústí do lyriky a epiky, do dialogického a monologického líčení citů, do vyprávění, do předvádění méně závažných dějů a událostí. Přes nespornou typologickou shodnost s preromantickou dramatikou nejsou však její netvůrčí obměnou. Jsou dramatickým ztvárněním sentimentalismu let třicátých a čtyřicátých, který současně tak výrazně ztvárňovala poezie; proti preromantickému dramatu představují obdobný posun, jaký uskutečnila sentimentální poezie proti poezii preromantického období. „Sentimentální“ dramata let třicátých a čtyřicátých vyjádřila ono zživotnění, zrealnění, zkonkrétnění, aktualizaci, kterou procházelo hodnocení reality v důsledku rozvoje národní společnosti. Velké drama pojaté takto „sentimentálně“ snažilo se zobecnit to, co v životě širšího již celku, rozvíjející se buržoazie, bylo pocítováno jako silné, velké, úchvatné nebo aspoň rozechvívající. V souvislosti s zrealněním a upevněním svého ideového základu dosahovala tato dramata i jistého vzestupu uměleckého, jistého zpevnění dramatického.

První pokus tohoto druhu z let třicátých, dílo básníka ještě ze školy Puchmajerovy, *Jaromír* (1835) od ŠEBESTIÁNA HNĚVKOVSKÉHO, není ještě dramatem nového typu. V Jaromírovi jako v Klicperově Soběslavovi jsou tématem boje o knížecí trůn; vývoj hry spočívá v postupném ubíjení hrdiny, který čelí útokům nepřátel jenom nerozhodnou trpělivostí.

Po Jaromírovi přišla však dramata, v nichž obsah i forma jsou již významně odstíněny.

V TURINSKÉHO *Virginii* (1841) je zobrazen boj uvědomělých občanů o základní práva, o občanskou svobodu. To je téma, které již blíže určuje podstatu historického zápasu, jež rozvíjející se národní společnost vedla, který však v pre-

romantických dramatech byl zamlžen soustředěním pozornosti k vzdálenějším okolnostem, k abstraktním představám politické, životní a obecně lidské tísně. Ve Virginii došlo k vzestupu i po stránce umělecké. Konflikt je motivován psychologicky pevně, přesvědčivě, účinně: otec a milenec bojují o dívku, kterou jim tyranova zvlůe odnímá. Tato motivace se svou životností zřetelně odlišuje od motivace v starších dramatech preromantických, v nichž předpokladem konfliktu je psychologická zvláštnost hrdinů.

V *Závišovi* (1846; vznik ukazuje do druhé poloviny let třicátých) od SIMÉONA KARLA MACHÁČKA jde o boj proti cizímu, německému tlaku a útlačku. Oč aktuálnější, konkrétnější, a tedy životnější je proti preromantické dramatice dvacátých let obsah *Záviše*, je dobře patrné právě ze srovnání. V Lindově Jaroslavovi je shodný motiv boje s nepřátelským národem přenesen do báje o bitvě s Tatary, ačkoli životní skutečností, která inspirovala i Lindu, byl zápas s vládnoucím a utiskujícím němečtvím; v Klicperově Soběslavovi (podobně v Hněvkovského Jaromírovi) zůstala otázka boje o vládu a moc v zemi omezena na dynastickou záležitost. Motivem boje s němečtvím se dotkl Macháček jevu, který byl pro konkrétní problematiku národního rozvoje právě tak příznačný jako základní motiv Virginie, motiv boje za občanskou svobodu. Pokud jde o stránku uměleckou, dramatickou, v *Závišovi* je třeba hodnotit jako vzestup pevně vybudovanou expozici.

Rozvedení *Záviše*, stejně jako Virginie, je ovšem po ideové a umělecké stránce typicky „preromantické“. Hrdiny hry Turinského charakterizuje bezmocnost, bolestně procitovaná nemožnost utkat se s protivníkem cele, s tragickou rozhodností, a jejich údělem je prohra, která není tragickým pádem, důsledkem rozhodujícího střetnutí, nýbrž prostě ústupem a potlačením slabšího silnějším: otec ohroženou dceru nakonec zabíjí, aby se nedostala tyranovi do rukou. Toto pojetí se pak projevuje zase charakteru málo vypjatými, ději a činy málo závažnými, hojnými úvahami a citovými vyznáními, celými pasážemi rázu lyrického. Také drama Macháčkovo vyjadřuje nemohoucnost ve vztahu k velkému společenskému úkolu. *Záviš* nestojí za myšlenkou cele a opravdově, nejedná — podobně jako Klicperův Soběslav — z vlastní iniciativy, nýbrž z cizích podnětů, vedlejší okolnosti určují a rozleptávají jeho odhodlání, ostatně vůbec nepevné a jen občasné. Ideovým závěrem hry je dokonce poznání, že podniknout velký osvoboditelský zápas je hříchem proti vlasti a ohrožením její existence.

Virginie a *Záviš* jsou nejvýznamnější sentimentální dramata. Sentimentální pojetí se v nich uplatnilo důsledně, výrazně, se zvláštní konkrétností a aktuálností i s nespornými výsledky uměleckými. Jiné hry, tak *Vilém Rožmberk* (1840) od VÁCLAVA JAROMÍRA PICKA, *Ludmila* (1843) od VÁCLAVA VOJÁČKA (1821 až 1898), *Jan Slepý* (1847) od KARLA VINAŘICKÉHO, rozvíjejí nadhozené konflikty jen formálně, nahodilými, ideově nepříznačnými událostmi. Jsou jen

obecně, svou látkou a některými motivy, a nikoli jako celek výrazem sentimentální ideje, působí jen jako mdlý odraz života, myšlení a cítění své doby. Bez významu je i ojedinělá historická „směšňohra“ *Karel Skreta, malíř* (1841) od VÁCLAVA ALOISE SVOBODY.

Úsilí o vytvoření velkého dramatu dávala v novém období nejlepší vyhlídka idea rozhodného vzdoru a nejvášnivějšího vzepětí po ideálu, idea „romantická“.

Na tuto cestu zamířil sám tvůrce a největší básník českého romantismu MÁCHA. Jeho *Bratři* (1832–34), *Král Fridrich* (asi 1833), *Bratrovrah* (1833) a *Boleslav* (asi 1831–1833) zobrazují tragicky marný boj vášnivých jedinců s osudem o štěstí, o velký, slavný život, a směřují tak při vši lyričnosti zřetelně k ději dramaticky vyostřenému, k charakterům dramaticky vypjatým. Pozoruhodné Máchovy dramatické pokusy uvázly však ve zlomcích a náčrtcích.

Ideovou a s ní i dramatickou koncepci, která je naznačena ve zlomcích Máchových, dotvořil v celé dílo JOSEF KAJETÁN TYL svým *Čestmírem* (1835). Obrozenská literatura v něm dospěla k dramatu, které nejen zobecňovalo patos ideového života národního, ale bylo zároveň umělecky tak vyspělé, že se mohlo odvážit soutěžit s náročnou dramatikou jiných národů, se Shakespearem a Schillerem. Přesto však bylo postavení této hry v domácí literární situaci nepevné. Vyrůstala z poznání izolované avantgardy národní společnosti a nemohla si proto činit naděje na obecné pochopení. Pro drama, které žije plně teprve divadelní realizací, byl to ovšem nedostatek, který mohl vést k otázce o účelnosti a oprávněnosti takového díla. V letech třicátých, kdy národní divadlo bylo naléhavým společenským požadavkem, bylo málo podmínek pro dramatickou tvorbu, která by ve skutečnosti zůstala omezena na formu knižní. Snad tato okolnost způsobila, že Máchovy pokusy zůstaly ve zlomcích a náčrtech. Tyl pak se pokusil své ucelené dílo aspoň dodatečně sepnout s širšími zájmy národními tím, že v neústrojném předavku ke hře vyložil smělou touhu osamělcovu jako sobectví a vůbec tu rozvinul myšlenky, které byly tehdejší stísněné společnosti pochopitelné. Tím ovšem porušil nejen ideovou, ale i dramatickou linii hry, zničil v posledním jednání dramatické vypětí charakterů a situací.

Následující, rovněž Tylovy pokusy o romantické drama, které zřejmě lákalo svou dramatickou nosností, obřezávají problematičnost tohoto útvaru ještě zřetelněji než *Čestmír*. *Slepý mládenec* (1836) ústí ještě výrazněji do dramaticky bezmocné pokory a pokání, do nevýbojné ideje lásky; nadto však v této hře je romantický buřič pojat hned od počátku jako sobec a surovec a jeho osud je v důsledku toho rozvíjen nikoli jako proces významných ideových a psychologických konfliktů, nýbrž jako řetěz násilnických kousků, které sice mají svou divadelní účinnost, avšak jen zevní, takže hra ztrácí podstatně na své vnitřní dramatické přesvědčivosti. *Brunsvik* (1843), ideově koncipovaný obdobně jako *Slepý mládenec*, opřel se již zcela otevřeně o kompozici běžné rytířské hry.

Nové a rozhodnější pokusy vytěžit z dramatickosti romantické ideje velké historické drama vznikly v druhé polovině let čtyřicátých. Romantismus těchto nových pokusů má již pečeť oné konkrétnosti a aktivity, která jej v době revolučního zrání národní společnosti vůbec charakterizovala a zřetelně odlišovala od pojetí a nálad romantismu let třicátých. Obsahem vášnivě touhy a vášnivého odhodlání není v těchto dramatech Čestmírova neurčitá a osamělá, jen výjimečným jedincem prožívaná představa o jakési velikosti, nýbrž velmi určitá a rozhodná akce, velký a krvavý čin, jímž bude ztrestána a odčiněna velká křivda. Při všem individualismu, který je vlastní těmto idejím činu a psychologii jejich nositelů, vystupují zde zřetelně kolektivní kořeny a kolektivní smysl celého úsilí, jde vždy o činy, které jsou na prvním místě motivovány zájmem jistého celku; hrdinové také takto jednoznačně chápou svou vášeň a své odhodlání. Titulní hrdinka tragédie *Monika* (1847, provoz. 1846) od JOSEFA JIŘÍHO KOLÁRA pronásleduje a vraždí muže, který zneuctil a zničil její matku, ožebračil a zlomil jejího otce, zhanobil jméno jejich slavného rodu; *Kochan Rati-borský* (1847) od JOSEFA VÁCLAVA FRIČE (1829—1890) trestá, výslovně věren příkazu, zhoubec práv a štěstí svých rodičů, aniž přitom dbá na své vlastní štěstí; v *Žáhubě rodu přemyslovského* (1848, vyd. 1851) od FERDINANDA BŘETISLAVA MIKOVCE (1826—1862) zosnovali vraždu Václava III. zastánci vysoké šlechty spolu s posledním potomkem vyhubených Vršovců, který svým činem plní „přísahu pomsty, kterou ... složil na posvátnou hlavu otce svého“, a zároveň ničí milostný sen své milované dcery.

Všechna tato dramata mají však poměrně formální ráz. Více nežli prožitou skutečností národního života jsou inspirována cizími příklady, formální snahou realizovat v české literatuře typ velké dějinné tragédie.

Kolárova *Monika* je velmi těsným ohlasem Byronova Wernera a svým až groteskně zkresleným a přepjatým pojetím romantické vášně je přímo nebezpečně vzdálena realitě a zájmům národního života. Nositelkou vášně pomsty, vášně tak nemilosrdné, že se jí děsí i otrlí mužové, je zde útlá dívčí bytost, která jinak jímá svým něžným půvabem a vroucností čistého citu; pitvorná grotesknost tohoto pojetí je stupňována ještě tím, že podle osvědčených příkladů hrůzné romantiky celá děsivá historie Moničina se dotýká nejužších vztahů rodinných a milostných. Kolárovu dramatu nelze však přiznat vítězství ani po stránce dramatické. Kolár pracoval více efektně než umělecky. *Monika* je jediným proudem vášnivého rozehvění, jež vlastně od počátku do konce nenaráží na překážky, na protivné volní úsilí, nýbrž je jen hledáním a nalezením stíhané oběti. Co je v této hře „nejdramatičtější“, je dojemné a hrůzné setkání a vzájemné poznání jednotlivých podílníků celé historie po vykonaném činu a stejně jímavé a hrůzné, ale naprosto nedramatické, neboť dobrovolné, únikové ukončení životů beztoho již marných.

Mnoho obsahových i formálních období nalezneme ve Fričově *Kochanu Rati-*

*borském*. Je to v podstatě totéž téma pomsty, totéž pojetí a táž motivace vášní a až nápadně obdobná fabule. Celkový výsledek je však ještě značně slabší než v případě Kolárovo, neboť Frič nedisponuje Kolárovým uměním nastrojít aspoň efektní scény, nedovede působit ani lyrismem vášně a motivuje naivně, nepřesvědčivě.

Ideově a umělecky podstatně vyspělejší dílem je Mikovcova *Záhuba rodu přemyslovskeho*. Je pojata mnohem reálněji, životněji, aktuálněji i strážlivěji než drama Kolárovo a Fričovo a je také historičtější. Vystupují v ní historické osobnosti, je osnována kolem skutečné a velmi významné historické události a nadto je zde uplatněna snaha (podobně jako o něco již dříve v historické povídce Markovč a Chocholouškovč) vidět historii jako proces a výsledek jistých společenských zájmů. Mikovcovo drama má silné protifeudální ostří, konstatuje se v něm, že „napnutí lidu a šlechty je příliš veliké“, hodnotí se v něm lid jako jádro národa, jako opora politické moci a síly země („Tento lid jest ... nejpevnější obranou mé koruny, ze všech stran obklíčené ... kdyby tento dobrý lid nebyl s celou duší na mé straně, špatně by to se mnou a s celou zemí stálo; neboť na panské pyšné hrady nemohu spoolehnoti“), především se však zdůrazňují typické zájmy buržoazie. „Demokratický“ Václav III. se zastane správce, kterého šlechtic zmrzačil a ožebračil, a v náhradu ho dořazuje do panského majetku; židovským peněžníkům povoluje exekuci proti liknavým a zpupným feudálům. Liberálně buržoazní ideologie těsně předrevolučního období se zde jasně manifestuje také ideou nacionalistickou, snahou o evropskou kulturní vyspělost na národním podkladě (Václav odmítá „cizí malíře od vzdáleného Rýna“, chce, „aby slavně prapor Uměny nad námi zavál a susedů závist i obdivení vzbudil“), národnostními konflikty, ale i projevem společného protifeudálního postoje obou národností.

Všechny tyto ideje jsou i hybnou silou dramatického dění, po způsobu romantického zůstala však motivací také vášně rodové pomsty a vášně lásky. Mikovcova hra má takto obdobný ráz jako hra Kolárova a Fričova, má obdobnou přepjatost a hrůznost a je rozvíjena týmiž tradičními motivy. *Záhuba rodu přemyslovskeho* má přitom ve srovnání s *Monikou* a *Kochanem* jisté dramatické přednosti. Protikladné síly zde existují nejen tematicky, nýbrž i dramaticky, střetají se, vyvíjejí se ve vzájemném zápolení a hra je prosycena dramaticky napjatou náladovostí, při níž nelze nezpomínat ovzduší historických tragédií Shakespearových. Ani tu však — podobně jako v *Monice* — nedochází k řešení konfliktu v otevřeném střetnutí sil, nýbrž zákeřnou vraždou nič netušícího, spícího protivníka. A tak ani *Záhuba rodu přemyslovskeho* nedosáhla dramatickosti Tylova *Čestmíra*, kde hrdina padá v rozhodném utkání, ve sporu, v němž jde o vše.

Životně, aktuálně, jako drama především společensky účelné byla těsně před revolucí pojata historická hra TYLOVA *Krvavý soud aneb Kutnohorští havíři* (na-



psána 1847, provozována v dubnu 1848). Vyrostla z národního života, z rozvíjejícího se třídního a národnostního antagonismu v nové společnosti a pronikla dokonce až k podstatě věci, neboť rozpor zobrazila jako konflikt ekonomických zájmů, jako konflikt dělníka a podnikatele. Historické téma umožnilo pojmut problém, inspirovaný dělnickými bouřemi roku 1844, pateticky a umocnit jeho tragickou podstatu. Spor ústí v popravu odbojných horníků a ve smrt jejich vykořisťovatele. Tyl ovšem (jako vůbec v době před revolucí 1848) nevycházel ani zde ze skutečně revolučního pojetí — šlo mu o restituci staršího, lidštějšího poměru k pracujícímu lidu —, a nepojal proto konflikt ani dramaticky důsledně. Řada nevýznamných motivů (např. sociálně soucitný syn utiskovatele horníků) oslabilo jinak výraznou dramatickostí postav a děje hry.

### Dramatické obrazy ze současného života

Na samém prahu nového období vznikl pokus vyjádřit pateticky zážitek velké, ale marné touhy formou dramatu ze současného života a vytvořit tak bez tradice — vlastně proti vši dosavadní tradici — ideově a umělecky náročné drama z doby přítomné. Tím se stal tento pokus, *Márinka Záleská* od JOSEFA JAROSLAVA LANGRA, ohlášená k vydání roku 1831, ale nedokončená po prvních dvou jednáních, historicky významným faktem. Po stránce ideové i dramatické se tento průkopný pokus jeví útvarem přechodným, neboť stanul na rozcestí mezi ideou a dramatickostí sentimentální a romantickou. V poměrně obsáhlém zlomku vystupují dvě postavy nejvášnivějšího charakteru, lidé, pro něž jejich milostná touha je otázkou života a smrti, silou, která nezná ohledu k vztahům tak závazným, jako je například vztah matky k dceři: „Láska je slepá... neustoupíš-li ty od něho a vyrveš ho z náručí matce, probodneš smrtelně toto moje srdce... jenom jedno slovo jest, na které čeká v studeném potu: Smrt nebo život!“ Jde tu o vzepětí skoro máchovsky neústupné touhy, o postoj, který by mohl být podkladem nejrozhodnější srážky a působivé dramatickosti. Dramatické dění však přechází do niterného prožívání a stává se lyrickým vyznáním. Langer obnovuje tak typ dramatickosti preromantické. Pozoruhodným rysem tohoto dramatu je smělá subjektivace, daná již tím, že příběh je — jako ve vrcholných dílech Máchových — podán jako přítomná zkušenost a že budí dojem zcela konkrétního zážitku.

Na rozdíl od Langrovy *Márinky Záleské* všechna další dramata čerpající látku z přítomnosti sledovala cíle zábavné a výchovné.

Zábavná a výchovná dramatika dotavadního typu ustoupila v novém období do pozadí, ačkoliv na divadle měla stále své oprávnění jako prostředek výchovy (hlavně jazykové) i zábavy nejširších vrstev. Ochoťně ji připouštěl tak náročný soudce soudobého českého dramatu, jakým byl CHMELENSKÝ (srov.

str. 336), hry tohoto typu nejen schvaloval, ale i doporučoval, překlady a úpravami rozmnožoval a ve své dramaturgické praxi uváděl na jeviště TYL; například o lokální frašce napsal (roku 1835), že „mírkou svojí — a snad neskrovnou — k národnímu vzdělání a zvelebení jazyka přispěti může“. Ani veselohra a fraška tak vyspělá jako Klicperova nestačila však již novým nárokům. Oba vůdčí dramatikové předchozího období, Štěpánek i Klicpera, od let třicátých ustupovali se svou tvorbou do pozadí. KLICPEROVA nová veseloherní aktovka *Ptáčník*, v níž si vzal na mušku vášnivou zálibu, kterou je třeba usměrnit tak, aby nepřekážela rozumným životním vztahům, byla sice provozována v roce 1835 v Hradci Králové, ale nebyla tehdy vytištěna. Starší i mladší spisovatelé vážných záměrů literárních a skutečného literárního nadání psali takovéto hry jen výjimečně, jako něco, co vznikalo mimo jejich vlastní tvůrčí cestu a co mělo namnoze i podle jejich představ jen vedlejší poslání. To platí v plné míře o dosti zdařilé frašce *Námluvy v Koloději* (1839) od ŠEBESTIÁNA HNĚVKOVSKÉHO, který v předmluvě určil tuto hru venkovskému divadlu. Také autor Ženichů S. K. MACHÁČEK napsal v tomto období jen jednu takovouto veselohru, *Půjčka za oplátku* (1846). Bezvýznamnou odbočkou v činnosti ERBENOVĚ byla fraška *Sládci* (1837), napsaná příležitostně pro venkovské ochotníky. V dramatické tvorbě TYLOVĚ byl jediným samostatnějším výtvozem tohoto druhu „lehký výrůstek několika hodin“, aktovka *Jeden za všechny* (1836). Jmenované frašky a veselohry jsou přitom asi nejlepšími pracemi z těch, jež tehdy vznikly. Jiné víceméně samostatné výtvoření jsou bez invence, bez vtípu a opravdovější divadelní účinnosti a pocházejí od spisovatelů bez větších schopností literárních. Ostatek pak tvoří překlady a úpravy.

Průkopným pokusem o vytvoření hry ze současného života, která by výchovně usměrnila národní život podle nových podmínek a úkolů let třicátých, byla TYLOVA *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* z roku 1834. Touto hrou chtěl Tyl působit na národnostně a morálně kolísající členy soudobé společnosti. Zachytil konflikty mravně nepevné a odrozzující se zámožnější buržoazie a jejich příživníků s nepokaženými, instinktivně česky cítícími vrstvami drobné buržoazie, spjaté se zdravými lidovými silami. Výsledkem dění byl zesměšňující odsudek i nabádavý přerod. Toto dění se však rozvíjí na podkladě nahodilých událostí a k řešení ve smyslu výchovném dochází spíše náhlou změnou smýšlení než dramatickou gradací a dramatickým vyústěním sporu. Hra takto budovaná byla by zůstala i bez divadelní účinnosti, kdyby ji autor nebyl opřel o prostředky lokální frašky. Ukázal tak, jak je možno tvůrčím způsobem využít dědictví frašky let předcházejících. Výrazové prostředky frašky ovšem omezovaly autorovy možnosti v kompozici, ve vytváření charakterů, v mluvě postav i ve výstavbě děje, jenž měl nést vážnou ideu hry, ale zato svou burleskností propůjčily dílu značnou zábavnost a opatřily je působivostí místního koloritu, který byl touto hrou vůbec po prvé v míře tak výrazné v české

dramatice realizován. Drama, mířící svou ideou vysoko nad běžnou frašku, zůstalo takto na rozcestí, neuspokojilo ani autora, ani kritiku. Vlastní idea dramatu nedošla touto formou k plnému uplatnění. Je příznačné, že z tohoto dramatu nejsilněji zaujaly a společensky byly nejpůsobivější ty jeho složky, v nichž byl ideový obsah hry vyjádřen formou nedramatickou, lyricky, totiž písně, především *Kde domov můj* (srov. str. 366).

Fidlovačka je jakožto výchovný obraz národního rozvoje výrazem skutečnosti, z níž vycházela, tj. úsilí o probuzení národní a morální uvědomělosti příslušníků české společnosti. Toto úsilí nemělo ani v životě dramaticky vyostřený charakter, nýbrž projevovalo se — jako ve hře samé — potyčkami, přesvědčováním, buditelským „působením“, jak to zejména dokumentují současné a obdobně zaměřené Tylovy povídky, kterým ovšem „nedramatičnost“ zobrazené situace nebyla na závadu.

Hry, jejichž posláním bylo ukazovat, „co v nás býti má“, a varovně zobrazit soudobou společnost v jejích „křehkostech a pokleskách“, dospěly k dramaticky pevnější a také zdařilejší podobě až v druhé polovině let čtyřicátých, to jest v době, kdy síly a tím i problémy novodobé národní společnosti nabyly na určitosti. V této době výchovná dramatika, psaná skoro výlučně Tylem, uměla reagovat na jeden z nejzávažnějších problémů doby, totiž na třídní rozpory a sociální otázky nové společnosti, které se projevíly tak výrazným způsobem v dělnických bouřích roku 1844.

TYLOVÝCH her s touto tematikou je celá řada; jsou žánrově rozmanité a jsou mezi nimi rozdíly, pokud jde o pronikavost vidění nových společenských problémů a pokud jde o schopnost typicky je předvádět.

Vcelku dosti jednotná skupina tak zvaných „obrazů ze života“ (*Pražský flamendr*, 1846, *Palíčova dcera*, 1847, *Bankrotář*, 1848, *Chudý kejklíč*, 1848; řadí se k nim i málo původní a umělecky slabší *Paní Marjánka, matka pluku*, již z roku 1845), představuje poznání a vidění nejbezprostřednější, ale také zpravidla nej povrchnější. Jednotlivé, skoro výjimečné příběhy postav odcizivších se lidu a zdravým morálním zásadám jsou pozorovány jen ve své bezprostřední podobě, jako projevy morálních poklesků a poruch, necitelnosti, zatvrzelosti, hýřilství, lakoty, chamtivosti, tj. bez jiných hlubších, objektivních příčin. Bezprostřednost vidění způsobila a vlastně i umožnila, že byly vytvořeny autentické obrazy postav, života a prostředí v soudobé Praze a ve venkovských městečkách.

Umělecký vzestup těchto her na rozdíl od prvního pokusu o nové drama ze současnosti je zřejmý. Kdežto ve Fidlovačce, založené na nepodstatných potyčkách, vlastní konfliktnost byla jen minimální, v těchto dramatech je zobrazen úporný a souvislý zápas, konflikty jsou velmi vyostřené, postavy se vyznačují pevností a rozhodností, děj má vnitřní souvislost a zřetelnou gradaci; proti burleskně zkrasleným figurám Fidlovačky stojí zde plasticky a životně modelované postavy, proti slovní komice a jazykovému naturalismu promluví výrazně typi-

zující dramatický dialog opřený o prostředky lidové mluvy. Jako v Kutnohorských havířích, tak ovšem i v těchto hrách chápal Tyl pronikavě viděný třídní rozpor nerevolučně, jako projev porušování dřívějšího laskavějšího, „patriarchálního“ vztahu mezi zaměstnavatelem a zaměstnancem. V důsledku toho konflikty obsahují vždy jisté momenty, které brání tomu, abychom střetnutí cítili jako zcela zásadní a nezbytné; dramatické charaktery se v nejnapjatějších situacích vyznačují i rozvahou, zdrženlivostí, snadnou schopností přerodu a děj je přes svou vnitřní souvislost a gradaci lámán náhodami, vnějšími zásahy a vnějšími okolnostmi, logika dění je rozrušována nahodilými osobními vztahy apod. Těmito svými vlastnostmi, především nahodilou motivací, utajováním a odhalováním osobních vztahů atd., navazují i tyto Tylovy hry na některé prvky her Štěpánkových a Klicperových. Tyl jich však užíval více, než bylo nutné z důvodů ideových. Jejich prostřednictvím dodával svým hrám efektnost, překvapivost, dojemnost, slovem zábavnost, která zpřístupňovala vážnou ideovou inspiraci tradičnímu vkusu a nárokům soudobého lidového diváka. Šlo v nich o drama (a divadlo) „národní“, což v Tylových předstávách znamenalo výraznou orientaci na lidovou složku národní společnosti.

Vůči těmto „dramatickým obrazům ze života“ byla ideovým a uměleckým vzestupem TYLOVA dramatická báchorka, „národní pohádka“ *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* z roku 1847.

I v tomto dramate o ziskuchtivosti, pro kterou se hrdina rozchází se svým lidovým prostředím a odcizuje se domovu, poctivému mravu a přirozeným lidským vztahům, uplatnil Tyl především morální hledisko v diagnóze rozporů nové společnosti. Avšak konflikt je pojat již jako případ typický, jako jev skoro zákonitý a jako dobový problém. V dosavadních dramatech předváděl Tyl rozpory jako izolované případy, k jejichž převýchově stačila morální síla lidí. V Strakonickém dudákovi, hře již typizující, užil k zobrazení a nápravě i prvků démonologických, do nichž si lid promítal svou víru v konečnou moc a platnost dobra. Ačkoliv užil prvků pohádkových, ideové i tematické těžiště zůstalo na půdě reality současného venkovského života. Umělecká typizace reálného života dala této hře, vynikající v charakteristice postav a v dramatickém osnování děje, ráz realistického dramatu ze současnosti. Umělecká hodnota hry a zároveň její prostota, obecná přístupnost i fakt, že Tyl zhodnotil lid jako jádro národní společnosti a zdroj jejího rozvoje, vytvořily drama v pravém smyslu slova národní.

O dějinách dramatu let třicátých a čtyřicátých vedle prací o dějinách českého divadla (viz str. 341) pojednávají díla autorů, kteří se zabývali dramatem v předchozím období (J. Kamper v *Literatuře české 19. století II*, 1903, J. Máchal v *Dějninách českého dramata*, 2. vyd., 1929, V. Štěpánek v *Počátcích velkého národního dramatu v obrozenské literatuře*, 1959). O Shakespearovi v Čechách O. Vočadlo v doslovu k I. sv. *Komedii* (přel. J. V. Sládek, 1959). O Schillerovi u nás A. Hofman v brožuře *Friedrich Schiller* (1955).