

DRAMA

Pokud jde o počet dochovaných knih a textů, má soudobá dramatická literatura česká postavení nesrovnatelně skrovnější než poezie nebo próza. Měříme-li však význam určité produkce podle toho, jaký měla ohlas, jaký měla společenský dosah, pak nelze nepřiznat české dramatické tvorbě místo vedoucí. Je ovšem třeba dodat, že tento její význam není dán jen její kvalitou, ale především existencí českého divadla, které jako fakt českého kulturního života soustřeďovalo kolem sebe česky mluvící společnost (o divadle v sledovaném období viz str. 52). PROKOP ŠEDIVÝ v citovaném pojednání o výchovném užítku divadla (viz str. 52) konstatoval, že „kdybychom se toho dočekali, že bychom ustavičně české divadlo měli, tenkrát bychom také jeden národ byli“. Tato společensky formující úloha, připisovaná českému divadlu a mnohonásobně dotvrzená i příležitostnými tisky oslavujícími jednotlivé úspěchy českého divadla, byla o to významnější, že byla spjata s organizací lidových složek národa. Neboť obecnost navštěvující česká představení bylo převážně obyvatelstvo z městských vrstev lidových. To dávalo sociální zabarvení většině představení, která se hrála s úmyslem působit i repertoárem právě na toto lidové obecnost. A mělo to ovšem vliv i na tvorbu dramat.

Repertoár představení hraných tehdy v pražských divadlech byl přirozeně z převážné části založen na překladech. Tak *Kníže Honzik*, hraný v roce 1771 v divadle v Kotcích (ojedinělé, ne příliš úspěšné představení na této scéně), byl překladem Krügerovy německé hry, který pořídil ve verších a knižně vydal JAN ZEBERER. Rovněž česká představení v Nostickém divadle v letech 1785 a 1786 žila většinou z překladů. Hry, které byly uváděny v českém znění na scénu tohoto divadla, byly ve své většině spjaty se živými dobovými problémy, jež se dotýkaly životní situace lidu, především venkovského. Tak z německého originálu Gottlieba Stephanie přeložená a tiskem vydaná hra *Odběhlec z lásky synovské* (tou se začínala česká představení v Nostickém divadle v lednu 1785) předváděla bídu poddaného lidu, který nalézal v císaři svého ochránce proti vrchnosti; byla tedy jasným projevem josefínské ideovosti opírající se

o sympatie venkovského lidu. Jiná hra, Paula Waidmanna *Štěpán Fedynger neb Selská vojna*, přeložená V. THÁMEM (1785), byla sice hrou historickou (Štěpán Fedynger byl vůdcem selského povstání v Rakousku v r. 1626), přitom však obrazy současnou situaci v boji sedláků za osvobození. Hra pojednávající s porozuměním a se sympatiemi o motivech selského povstání stavěla však příznačně proti subjektivnímu právu sedláků na revoluci objektivní moc císaře, schopného zajistit v mezích možností spravedlivější řád bez revolučních otřesů. I ta je tedy nesena idejemi osvícenského absolutismu.

V stejném duchu se nesl i repertoár Vlastenského divadla v Novém Městě na Koňském trhu, tzv. Boudy, kde se hrálo v letech 1786—1789. Tak například nedochovaná hra MATĚJE STUNY *Selské buřičství v Čechách* (1786), provozovaná s velkým ohlasem u diváků, vycházela z živých vzpomínek na selské povstání v roce 1775 a stavěla se zcela zřejmě za práva sedláků. Na repertoáru Boudy měli veliký podíl čeští dramatikové, především VÁCLAV THÁM, ANTONÍN J. ZÍMA, MAXMILIÁN ŠTVÁN, MATĚJ STUNA, JOSEF JAKUB TANDLER. Většinu svých původních her čerpali z české historie. Z této tradice těžilo ve svých počátcích i divadlo U hybernů, ale postupující reakce odváděla od svobodomyšlných myšlenek doby Josefovy a nutila hledat jiný repertoár, ideově méně průbojný. Nejvýznamnějším českým dramatikem tohoto údobí byl vedle V. THÁMA a FILIPA HEIMBACHERA PROKOP ŠEDIVÝ, hledající uplatnění v lokální frašce. Česká představení v divadle Stavovském i v Raymannově domě na počátku 19. století zaměřovala se ještě výrazněji k nenáročné zábavnosti, popřípadě k repertoáru hudebnímu a baletnímu.

Ačkoliv těžiště repertoáru českých představení leželo v hrách, jež měly na mysl nižší úroveň vzdělání lidového publika, přece jen byl v tomto období navázán kontakt i s tím repertoárem, který představoval v soudobém pojetí nejvyšší stupeň dramatické dokonalosti. Tak byl přeložen KARLEM IG. THÁMEM *Macbeth* (1786), jinými byly přeloženy i jiné hry Shakespearovy (Hamlet, Romeo a Julie, Král Lear), Molièrovy (Lakomec), Lessingovy (Emilia Galotti), nevyšly však tiskem. Karel Ig. Thám přeložil a vydal i Schillerovy *Loupežníky* (1786), kteří byli s úspěchem předváděni na divadle v Boudě i později. Tyto překlady měly svůj význam pro další rozvoj českého dramatu, kdy jeho kvalita nebyla měřena jen obecnstvím a stavem jeho vzdělání, ale nejvyššími možnostmi dramatické dokonalosti a úrovně.

Dramatická literatura česká rozvíjela se však v těch útvarech, které měly nejlepší podmínky pro živé pochopení a přijetí u obecnstva, které však nadto měly možnost působit výchovně, popřípadě tlumočit ideje osvícenské nebo vlastenecké. V daném rozmezí to byly především dva útvary: historické drama rytířské, charakteristické především pro období Boudy, a lokální fraška se zpěvy, příznačná především pro období divadla U hybernů.

Vznik první původní obrozené české hry byl spjat s domácí látkou historickou. Jde o hru VÁCLAVA THÁMA *Břetislav a Jitka aneb Únos z kláštera*. Byla poprvé hrána v roce 1786 v divadle Nostickém a byla přijímána jako velké vítězství českého divadla. Z oslavného veršování Zímova plyne, že předmětem pýchy je existence česky psané původní tvorby s českou látkou. Hra se nám nedochovala. Tolik je však jisté, že se zařazovala do okruhu rytířských her, které byly tehdy oblíbeny. Karel Ignác Thám v předmluvě k překladu *Macbetha* přímo určoval smysl podobných her. Soudobí skladatelé her prý „zvláště k tomu směřují, aby skrze živé vyobrazení rozmanitých povah, mravů, náruživostí, činů a příběhů lidských lid k ctnosti a mravopočestnosti probudili, od nepravosti však a výstupků všemožně jej odvrátili. Pročež ctnost vždy zvelebiti a nepravost v posměch a mrzkost uvéstí se vynasnažují, obojí s následky svými v celé své způsobě živými barvami nám malující a co přítomné před oči představující“. Rytířské hry poskytovaly příležitost právě k takovému vyličení povah, měly tedy působit výchovně na diváka. V českém prostředí přistupovala k nim i domácí determinace, fakt, že šlo o příběhy z českých dějin. Stačí si připomenout některé tituly těchto nedochovaných her THÁMOVÝCH (*Vlasta a Šárka aneb Děvčí boj*, *Kutnohorský horníci nebo Kdo se vynasnaží, netrpí nouzí*), TANDLEROVÝCH (*Vůdce táboritů*), ŠTVÁNOVÝCH (*Drahomíra, ovdovělá kněžna česká, aneb Krvavé boleslavské hody*, *Jiří z Poděbrad*), aby nám bylo zjevné, že proces zdomácnění rytířského tématu šel v dramate hlouběji než v soudobé próze. Předmětem zobrazení byly dramatické výjevy z českých dějin, jež byly, jak se zdá, schopny působit na vlastenecké citění posluchačů. Ovšem sám pojem „vlastenectví“ a „vlasti“ byl úzce spínán s autoritou krále, popřípadě císaře. Po této stránce byl zcela příznačný nápis pod obrazem říšského orla na oponě divadla v Boudě: *Sub umbra alarum tuarum vincit leo* (V stínu tvých křídel vítězí lev). Byl to osvícenský absolutismus, který přiváděl české dramatiky k oslavě významných postav z dějin českých dynastií. Josefínské vlastenectví bylo ovšem nadto v duchu rodícího se národního hnutí zužováno na českou vlast, na území Čech a Moravy, popřípadě se tu projevila zárodečná tendence vidět jeho nejvýznamnější projev v českém jazyku. To ovšem ještě nezabraňovalo hrát v témže „vlasteneckém“ divadle i německy.

Osvícenský absolutismus nevyklučoval i jistý demokratismus, snahu ukázat, že podpora dynastické myšlenky znamená i podporu zájmů lidu proti jejich vrchnosti. Tato teze měla relativní oprávnění za vlády Josefa II. V letech následujících přestává mít dynastické vlastenectví demokratické rysy, stávající se nástrojem k uchování věrnosti lidu v boji proti revoluci, popřípadě při obraně dynastie a země proti Napoleonovi. Svědčí o tom tituly THÁMOVA zpracování Ifflandovy hry *Fridrich Rakouský aneb Věrnost českého národu* (1792) nebo původní

Thámovy hry *Švédská vojna v Čechách aneb Udatnost pražských měšťanů a studentů* (1792) a HEIMBACHEROVY slavnostní činohry *Češi jsou opravdoví vlastenci aneb Krev a život za Františka, Karla a vlast* (1796).

Dochované tituly, popřípadě zprávy dávají tušit, jaká byla celková náplň historických her Tháma a jeho druhů. Pro posouzení jejich historického významu je však třeba znát i povahu a úroveň jejich dramatickosti. Dovedlo toto drama najít takový konflikt, který vyrůstal z podstaty soudobé společenské situace, z jejích rozporů, dovedlo popřípadě pojetím a vyústěním konfliktů naznačovat vývojové možnosti progresivnímu řešení těchto rozporů?

Chceme-li odpovědět na tyto otázky, poskytuje nám k tomu materiál jediné „vlastenecká činohra“ ANTONÍNA J. ZÍMY *Oldřich a Božena* (1789), jedna z posledních původních her uvedených na scénu Boudy, jediná historická původní hra, která byla vytištěna. I tato hra vyrůstá ideově z josefinismu, tj. spatřuje v absolutním vladaři pramen osvětlené vlády, uskutečňující rozumné společenské vztahy a prospívající vlasti jako celku. Takové pojetí bylo pocítováno jako „vlastenecké“. Rozpory, které v tomto „vlastenectví“ byly uloženy v soudobé situaci, kdy mocnářství rakouského domu bylo celkem nadnárodním, byly eliminovány vnějšně tím, že v historickém obraze z 11. století takový rozpor neexistoval, tj. český stát (teritoriálně, a jak se předpokládalo, i národnostně) se kryl s rozsahem panovnickovy moci. Těžiště konfliktu bylo soustředěno kolem otázky vztahu jednotlivých složek obyvatelstva k osvětsky pojatému vladaři, ke knížeti. Celým dramatickým dějem je prováděn důkaz, že vladař má pro zajištění zájmů moudré vlády větší oporu v prostém lidu (především venkovském) než ve stavech privilegovaných, především ve šlechtě; jde o to, ukázat, že „v sprostáku také věrný lid, nejen mezi pány, kteří svou věrnost za jmění a hodnosti prodávají, se nalézá“. Boženin otec Damarod, prostý sedlák, má zásadní nedůvěru k panstvu, které neplní své povinnosti k vladaři: „Jen vy vaše panské, jako já selské, povinnosti plňte!“ Páni (rytíři) zdůrazňují stále své „vlastenectví“, ani oni nechtějí připustit, aby si kníže vzal cizinku za manželku, ale „vlastenectví“ chápou především z hlediska svých stavovských zájmů, z hlediska své rodové urozenosti. Když vzbouřivší se Kochan nemůže uplatnit zájem svého rodu, zapomíná na své vlastenectví a je rozhodnut spojit se s německým císařem proti knížeti, který sňatkem s Boženou zapomněl na zájmy stavů a tak „zahanbil národ i knížectví“. Oldřich je naproti tomu mluvčím osvětských idejí; spatřuje sice v rytířích stále sloupy své moci, ale má na mysli občanskou rovnost („jako by sedlák nebyl dílo rukou božských jako kníže, vладыka a zeman“) a prohlašuje své právo na svobodnou volbu nevěsty. Proto neváhá vzít si prosté selské děvče za manželku.

Zíma se tedy jasně staví proti těm tendencím domácího vlastenectví, které měly stavovsky reakční charakter, důsledně vychází od lidu a jeho potřeb, a je proto schopen uvědomovat si a dramaticky zobrazovat rozpory v soudobém

vlastenectví, pokud se opíralo o zájmy stavů. Jinak se to má s jeho pozitivním řešením konfliktu. Vyslovuje v roce Francouzské revoluce důvěru osvícenskému absolutismu. Je si však vědom, že tato důvěra má ten nedostatek, že kníže je sám příslušníkem panstva, že se tedy i na něj vztahují pochybnosti, které vyjadřuje Damarod větou: „Velcí páni mnoho mluví, ale vskutku málo plní.“ Je si vědom, že osud Boženy (a tím obrazně vztah knížete k sedlákům) je závislý jen na slibu a přísaze, tedy na těch mravních kategoriích, které byly příznačné pro rytíře a které tito rytíři sami zrazovali. Tento poznatek, který má ve hře jen dílčí význam a nebyl osvětlen dramatickým konfliktem, představuje však kvalitativně nový přínos v procesu soudobého uvědomování, neboť ilustruje (nechtěně) krizi názorů spínajících osvobozený boj lidu s osvícenským absolutismem. Stačil první nápor vyvolaný revolucí, aby se stalo jasným, že instinktivní, přitom však třídně podmíněné pochyby lidu, v Zimově dramatu vyvrácené a oslabované, měly plné oprávnění.

Lze tedy konstatovat, že dramatická forma umožnila Zimovi odhalovat konflikty v soudobé společnosti viděné z hlediska zájmů osvobozeného boje lépe, než to dovedy jiné druhy literárního zobrazování. Jeho ideové řešení objevilo se však rovněž neplodným a přímo škodlivým ve chvíli, kdy na trůn nastupuje panovník, který nechce být ničím jiným než mluvčím reakce. To omezovalo význam Zimovy hry pro další budoucnost. Přistupovala k tomu i forma rytířské hry, která byla vybudována na oslavě rytíře, tj. na feudálním hrdinovi, který se proměnil v literární schéma, vzdalující se stále víc od skutečnosti. Obdobně jako rytířská povídka měla i soudobá rytířská hra ustálené formy v pojetí postav (vyhraněnost vášní, protiklad světla a stínu, vznešeného a vulgárního, věrnosti a zrad, slibů a lsti) i ve výstavbě dramatického děje. I tu se kladla otázka, do jaké míry a za jakých podmínek bude útvar tohoto druhu schopen nést ideje rodící se národní společnosti a vyjadřovat dramaticky účinným i pravdivým způsobem její potřeby.

Pražská lokální fraška

Představovala-li rytířská hra jádro české dramatické literatury v období Boudy, neznamená to, že byla jedinou formou dramatické produkce. Divadelní repertoár byl v starší době zaplněn burleskami, hansvurstiádami a extemporovanými fraškami, později četnými hrami se zpěvy (v nichž se stále častěji objevuje Kašpárek), popřípadě hrami kouzelnými a pohádkovými, hrami tendenčně mravoučnými, z nichž některé si libovaly v hromadění hrůzy (tak v roce 1805 vyšla tiskem hra IGNÁCE SCHIESLERA *Bohuslav aneb Jak kdo činí, takovou odplatu vezme*, psaná v duchu Spiešovských her a povídek). Je pochopitelné, že na vytváření repertoáru měli účast i čeští dramatikové, i když se zpravidla omezo-

vali na překlad nebo úpravu cizí předlohy. Zárodky samostatné tvorby se však projevovaly zásluhou PROKOPA ŠEDIVÉHO jedině v oblasti tzv. lokální frašky.

I tento dramatický útvar měl již své vzory, především vídeňské. K obvyklým znakům frašky, která směřovala ke karikатурní nadsázce, k burlesknímu, hrubému výrazu, uplatňovanému v netypickém ději, přistoupily prvky umožňující lokální zabarvení karikované skutečnosti. Proto znamenala lokální fraška jisté zrealnění dramatické obraznosti, neznamenal však vždy též objevení reálných konfliktů. Zpravidla zatlačila dramatickou výstavbu děje do pozadí, takže těžiště její divadelnosti tkvělo v karikатурně podaných scénách a v četných kupletech vybízejících k digresím. Známe dvě původní frašky Prokopa Šedivého.

Masné krámy aneb Sázení do loterie (1796), odehrávající se na trhu před masnými krámy a v soudobé kavárně, předvádějí figury a žánrové scény ze života pražských řemeslníků a obchodníků. Dramatický vzruch se soustřeďuje kolem loterie, která se zmocňuje lidí jako horečka. Hlučné výjevy se zpěvy při sázení do loterie (čísla se vybírají podle snářů) i při očekávání a ohlašování výsledků tahu umožňují shovívavě zesměšňovat zvyky, slabosti i zlozvyky pražských měšťanů a navazovat kontakt s publikem, které touží stejně jako postavy na jevišti po výhře v loterii.

K obdobnému publiku řemeslníků („sládků, mlynářů, řezníků a pekařů“) obrací se i druhá Šedivého „veselá hra se zpěvy“ *Pražští sládcí anebo Kubiček dostane za vyučenou*, která vyšla knižně sice až v roce 1819, která však „již před dávnými lety v divadle veřejně s pochvalou a při plném divadle provozována byla“; pochází z poloviny let devadesátých 18. století. Funkci „loterie“ z Masných krámů převzalo v této hře „pivo“, kolem něhož se všechno točí v životě příslušníků „stavu sladovnického“, ono také tvoří pouto navazující kontakt s posluchači. Fraška těžila z dokonalé znalosti sladovnického prostředí a směřovala k vtipnému, leckdy ovšem burlesknímu dialogu (proto jsou některé dialogy veršovány); obrážela navíc i aktuální situaci v českém měšťanstvu. Nákladník Chmel, majitel sladovny, snaží se pozvednout své společenské postavení, vymaňuje se z patriarchálních vztahů k chasě, svou dceru chce provdat za „pána od charakteru“ (vrchnostenského úředníka) a svého syna Kubička za dceru bohatého nákladníka. Naproti tomu chasa (a s ní i autor) trvá na starých cechovních rádech a na patriarchálním pojetí vztahů v řemeslnickém stavu a nedá za vyučenou Kubičkovi, pokud Chmel nepovolí sňatkům svých dětí s podstarším a šenkýřkou, s dětmi obchodníka s obilím, původem sedláka Valáka. Takový sňatek je pokládán za přirozený, odpovídající lépe zájmům i sebevědomí měšťanského stavu než vztahy k vrchnostenské byrokracii, která má jen urozenost, ale nemá majetek.

Zásluhou Šedivého a jeho lokální frašky byl do naší literatury uveden a v ní

zobrazován i život soudobého českého měšťanstva. Byly zachyceny však jen některé životní jevy a procesy (potvrzující většinou feudální zaostalost drobné české buržoazie), nebyly však dosud spjaty s problematikou osvobození boje sociálního i národního, který v dané historické situaci bez účasti buržoazie a bez jejího ideového uvědomění nebyl uskutečnitelný.

O dramatu vedle prací citovaných k dějinám divadla (viz str. 61) pojednává i J. Máchal v kapitole Počátky novočeské literatury dramatické v Literatuře české 19. století I (2. vyd. 1911) a v knížce Dějiny českého dramata (2. vyd. 1929).