

Vladimír Štěpánek

Uvažujeme-li o historismu devatenáctého století, o vztahu devatenáctého století k dějinám, nabízí se uplatnit zřetel k dramatické tvorbě zcela samozřejmě. Historie byla často tématem dramatické tvorby, kvantitativní poměr mezi dramatem historickým a dramatem ze současnosti je asi vyrovnaný, spíše se snad kloní k tématu historickému, a jsme si vědomi, že v hierarchii hodnot platných v tomto období zaujímalo historické drama, historická tragédie vysoké místo. Tím by už bylo dostatečně zdůvodněno, proč hledáme v historickém dramatu významný pramen pro poznání "historismu" této etapy našich dějin. Lze dokonce říci, že tato zásada - zásada, že historické drama je závažným svědectvím o vztahu "doby" k dějinám, - platí značně obecně, mnohem šíře než jen právě pro devatenácté století našich dějin. Je jisté, že existuje těsné se- pětí mezi historismem a dramatickým žánrem, především ovšem tragé- dií, v celé rozloze evropských dějin. Vzniká dojem, jako by tragé- die přímo vyrůstala z jistého historismu. Mýtus /který byl svým způsobem "dějepisem" v rané fázi národního života/ a přímo i "his- torická" historie leží v základech prvního evropského dramatu, tj. dramatu antického. Ponecháme-li stranou specifické okolnosti dra- matu středověkého, musíme konstatovat, že historické drama bylo předním, přímo konstitutivním žánrem všech etap evropského drama- tického vývoje. Historická dramatika charakterizuje takto období renesance, je nejvlastnějším žánrem slavného dramatu klasicistic- kého, a v době, ke které se blížíme naším zájmem o devatenácté století a speciálně o národní obrození, v době německé klasiky, představovalo právě zase historické drama, historická tragédie, vrcholné dramatické umění novodobé. Ve světle těchto faktů bylo by možno považovat historickou dramatiku dokonce za jeden z nejzávaž- nějších reflexů a zároveň faktorů historismu, historického povědo- mí "doby".

Vztah mezi dramatikou a společenským vědomím, konkrétněji vzato mezi historickým dramatem a historickým povědím společnos- ti, je však třeba jistým způsobem zpřesnit, jistým způsobem ohra- ničit. Bylo by velmi mylné, kdybychom tento vztah považovali za jednoduchý, za jednoznačně determinovaný, kdybychom předpokládali,

že historické povědomí doby prostě nalézá svoje vyjádření v historické povědomí doby prostě nalézá svoje vyjádření v historickém dramatu, že je prostě vytváří, a naopak že historické drama je autentickým výrazem dobového historismu.

Vznik a vývoj historického dramatu souvisí s historismem doby, společnosti zcela nesporně, je svým způsobem jeho plodem, je bez něho nemyslitelný, avšak o slovo se tu hlásí ještě jiné, a to mocné faktory, které mohou působit pozitivně i negativně na to, aby historické drama vůbec vzniklo a aby obráželo a utvářelo vztah společnosti k dějinám. Stručně řečeno, jde o to, že drama má svou specifickou problematiku, která je dána specifikou umění, literatury a speciálně dramatiky a divadla jakožto společensky podmíněné, ale současně "nové", vlastní, svébytné a svézákonné reality. Vytvořit historické drama znamená nejen vyjádřit vztah k historii, ale také vytvořit právě drama, realizovat podmínky a zákonitosti specifického literárního útvaru. Konkrétní literární dílo, pro nás tedy konkrétní historické drama, leží v průsečíku těchto dvou motivačních řad, a je problémem, kde se tyto řady protínají, kde jejich průsečík leží. Leží v ideálním bodě shody? Je povaha historické inspirace v plném souladu s "povahou" dramatického žánru? To je vskutku otázka. Je možno, a je třeba se ptát: Není dané drama spíše historií, než dramatem? Nebo naopak: Není to spíše drama, než obraz historie, než vyjádření vztahu k dějinám? Je známo, že v praxi se taková otázka nejednou klade a z tohoto hlediska je právě třeba podrobit drama jakožto pramen svědectví, jako faktor "historismu" kritickému zkoumání, a nelze je bez dalšího brát jako autentický projev historického povědomí.

Vznik a vývoj obrozeneckého historického dramatu jasně souvisí s historismem doby, vyjadřuje, jak budeme mít v dalších výkladech příležitost ukázat, její vztah k minulosti velmi určitě. Současně má však řadu motivačních faktorů, které vyplývají z dramatu jako faktu literárního, dramatického, kulturního a které modifikují jeho charakter a význam ve velmi podstatné míře. Jedním, a to velmi závažným faktorem byl požadavek, aby konstituující se národní literatura vytvořila, měla "velké národní drama", jímž se rozumělo drama, které by za prvé naplňovalo specifické umělecké možnosti dramatického žánru a za druhé vyjadřovalo podstatné, velké otázky národního života. V praxi se tím rozumělo právě drama historické. Konkrétním podnětem a příkladem, velkou silou, která živila tento požadavek, byly rozvinuté národní literatury evropské, podle nichž se existence tohoto "velkého národního dramatu" jevila

neodmyslitelnou součástí vsutku rozvinuté, hodnotné národní literatury. Zcela konkrétně tu jako příklad a výzva působilo /skoro/ současné drama německé /především Schiller/, velmi naléhavým příkladem byl Shakespeare, velký renesanční dramatik, který, jak je známo z historie i jiných evropských národů /zejména z historie německé/, obsahoval specifické impulsy pro rozvoj novodobé dramatiky a literatury vůbec. /1/ Vznik historického dramatu v obrozen- ském období je neméně než historickým zájmem doby, životem, moti- vován potřebami konstituující se národní literatury. Tuto skuteč- nost je třeba mít na paměti, když budeme zjišťovat rozpory mezi povahou životní inspirace a potřebami dramatu v prvních pokusech o historickou tragédii.

Dalším směrodatným faktorem pro utváření historického dramatu byla zejména v obrozeném období specifická sociabilita dramatu, resp. divadelního představení. Jde o to, že divadelní představení /a s ním, či před ním jeho textový podklad, dramatický text/ vy- žaduje existenci chápavého publika, existenci pevnější, určitější, než jakou předpokládá poezie nebo próza, která si může publikum teprve postupně získávat. To byl v obrození faktor, který vznik a rozvoj velkého národního dramatu ovlivňoval velmi silně, a to ovšem negativně. Společenská a kulturní nevyspělost širšího publi- ka byla závažnou překážkou realizace dramatu, které by vyjadřovalo po svém to, co vyjádřila například báseň Slávy dcera nebo próza Záře nad pohanstvem, tj. historismus, vztah k historii, jak byl diktován podmínkami a perspektivami národního hnutí v dané době a byl dílem avantgardy národního hnutí, jeho průkopníků a vůdců, ná- rodních buditelů. Byly to ideje, u nichž nebylo možno očekávat, že budou hned pochopeny širšími vrstvami, jež jsou předpokladem pro existenci divadelního publika. Co fakticky žilo pod jménem histo- rického dramatu, bylo dlouho pseudohistorické sentimentální a ry- tířské drama, které mělo málo společného s průbojnou ideologií ná- rodního hnutí, s jeho pojetím národní minulosti.

Tento negativní faktor tvorbu historického dramatu nepochybně silně brzdil, avšak závažným tvůrčím pokusům nezabránil. Pozitivní faktor, úsilí o vytvoření žánru, který se jevil bezpodmínečnou součástí vyspělé národní literatury, vítězil nad negativními pod- mínkami. V čisté teorii bylo národní drama postihující ideový a umělecký patos doby požadováno s plným důrazem. Známý programový spis Palackého a Šafaříkův, Počátkové českého básnictví, obzvláště prozódie z roku 1818, vznesl tento požadavek s jednoznačnou nalé- havostí: "Ukaž mi jen jedné vlastenské chlouby a závisti cizozem-

ců, jen jedné nesmrtedlnosti hodné tragédie národní ..." /2/ Vůdce generace Josef Jungmann formuloval pak ve své Slovesnosti z roku 1820, která byla revizí dosažených výsledků a programem do budoucnosti, představu národního dramatu podle norem, které vytvořila vrcholná evropská dramatika a jimiž se řídilo nejnáročnější evropské drama současné.

Praktické pokusy o historické drama tohoto rázu vznikly brzy na to. Ponechme stranou první a závažný pokus, Turinského Angelínu, poněvadž zde jde sice o látku minulou, ne však o historii v pregnantním smyslu, tj. o dramatický výklad závažné historické látky, a věnujme pozornost dílům vyhraněně historickým, tj. Lindovu Jaroslavu Šternbergovi v boji proti Tatarům /1823/ a Klicperovu Soběslavovi /1825/.

V genetické historii Lindova dramatu nalézáme v plné míře onu motivaci velkého historického dramatu národního, jak ji zformovalo obrozené období. Lindovi šlo zcela zřejmě o to, vytvořit, mít v české literatuře historické drama schillerovského, resp. shakespearovského typu: "*Fiesko a potom 2 Šeks., o těch vždy mluví a těmi se řídil,*" dosvědčuje Čelakovský. /3/ Lindovi, nadšenému ctiteli národní minulosti, spoluautoru Rukopisů, autoru prvního historického románu, šlo i při dramatu ovšem také o vyjádření typického historismu jeho doby. Látka, kterou vybral pro svůj pokus, je látka z Rukopisu královédvorského, tedy z díla, které přímo ztělesňuje dobové pojetí národních dějin, ono iluzivní, idealizující pojetí dávné minulosti, které vyrostlo z objektivních podmínek národního hnutí. V Lindově Jaroslavu lze sledovat sepětí s idejemi doby, společnosti velmi určitě, krok za krokem. Literárního historika Miloslava Hýska vedla tato těsná relace dokonce ke konstataci, že "*Linda myslil politicky a uvažoval o metodách politického boje ... stavěl na českých poměrech*". /4/ Lze bez rozpaků tvrdit, že Lindovo drama je "národní" hra, že vyjadřuje vztah k dějinám, jak je dán skutečnými, objektivními podmínkami a okolnostmi, že tedy je autentickým reflexem historismu své doby, paralelním k ostatním žánrům s historickou tematikou.

To je nesporné. Bohužel však jen v jednom směru, z jednoho hlediska, totiž z hlediska "obsahu", přesněji řečeno z hlediska toho, co je v díle o minulosti tvrzeno. Jinak však věc vypadá, když se na dílo díváme nikoli jen jako na jakékoli sdělení, nýbrž jako na drama, v němž "obsah" má ožít a působit silou dramatického umění. Jaký je Jaroslav jakožto drama? Počáteční konflikt mezi se-

bevědomým, mocným Jaroslavem a vášnivě ctižádostivým Vneslavem obsahuje možnosti vskutku dramatického konfliktu, vpravdě dramatického jednání. Avšak rozvedení tohoto slibného konfliktu záleží v pouhém vyjednávání, stýkání se a potýkání. Co se tu předvádí, jsou kompromisní lidé a kompromisní činy. Pojetí lidí a jejich vztahů, jejich "jednání" je toho druhu, že tu nevzniklo dílo odpovídající normám náročného dramatu. Není tu tzv. dramatické jednání, tj. činnost, která vytváří mocný tlak na lidi a události. Hru tvoří fakticky dohady, debaty, bezvýznamné či málo významné počiny, četné události zevního rázu, jako shluknutí, potyčky, častým stylovým útvarem je vyprávění. Z hlediska poetiky má tedy dílo ráz epický, a vzhledem k častému vyjadřování myšlenek a citů /srov. například citové výlevy Jaroslavny/ také lyrický. Je tedy jasné: Lindova koncepce historie mohla být realizována úspěšně formou epickou a lyrickou /jak se dělo v poezii a próze období, například právě v RKZ/, nebyla však vhodná pro dramatickou formu. Drama se nemohlo na tomto ideovém podkladě, z tohoto typu historismu stát účinnou, přesvědčivou formou pro vyjádření, pro realizaci dobového vztahu k dějinám. Čelakovský poznamenal, že *"tu hru kdyby někdy dali v Praze - všecko by usnulo"*. /5/ Nejde zde tedy o nějaké formalistické úvahy o dramatu, jde o odpověď na otázku, zda či jak drama vyjadřovalo a formovalo obrozený historismus. Odpověď musí být velmi zdrženlivá. Lindovo drama vyslovilo sice naléhavě pojetí historie, ale vyslovilo je způsobem, který tento "obsah" zbavoval účinnosti, zájmu /"všecko by usnulo"/, pochopení. Není oprávněné obviňovat Lindu z nedostatku smyslu pro dramatičnost, jak činí Hýsek, /6/ - snaha vytvořit historické drama s národním obsahem a nedramatická povaha tohoto národního obsahu dostatečně vysvětlují nedramatický výsledek.

Váhu těchto objektivních činitelů potvrzuje i další pokus o "národní" historické drama, pocházející dokonce z pera nepochybně dramaticky nadané osobnosti, z pera Klicperova. Jeho Soběslava je možno charakterizovat prakticky stejně jako Lindova Jaroslava. I jeho ideou je politická pasivita, jeho tematická a kompoziční výstavba je podobně jako v případě hry Lindovy nedramatická. /7/

Do jisté míry trvá tento stav ještě v letech třicátých a čtyřicátých. Máme zde aspoň dvě náročně pojaté historické tragédie podobného rázu, Turinského Virgíni z roku 1841 a Macháčkova Záviše z roku 1846 /vznik ukazuje do druhé poloviny třicátých let/. I když drobnohledná analýza by ukázala jistý posun i v dramatickém

směru, dominantou zde zůstává bezmocnost, bolestně prožívaná neschopnost utkat se cele s protivníkem, a tím jsou určeny i dramatické možnosti těchto her.

Jak je patrné, typ historismu z první třetiny 19. století, působivě vyjádřený především poezií /Rukopisy, Slávy dcera/, nenašel a nemohl najít vhodnou formu v žánru historického dramatu. Nové pozitivní možnosti nesporně obsahovala tzv. romantická idea, vyjádřená již v polovině třicátých let především Máchou. Její podstatné znaky, jako důsledná konfliktnost, tragická odvaha k deziluzi, vášnivě nekompromisní vzepětí po ideálu, vytvářely náležité předpoklady k realizaci "pravé" dramatické poetiky. Velmi přesvědčivým dokladem je Tylova historická tragédie Čestmír, skoro současná s vrcholnou tvůrčí dobou Máchovou /1835/. Hlavní postava hry se tu staví proti společnosti, proti "starému světu" s rozhodností, která znamená existenční "buď, anebo", s důsledností a vytrvalostí, která je pravým opakem kompromisnictví Lindova Vestoně či Klicperova Soběslava. Vývoj Čestmírova charakteru a osudu je vybudován na principu ryzí dramatičnosti, podobně jako to naznačují zlomky dramát Máchových. Ve všech těchto případech je zde zcela nesporně napovězena velká, ideově a citově patetická historická tragédie, patřící do sféry dramatiky Shakespearovy a Schillerovy. Pravíme však opatrně jen "napovězena", poněvadž faktický výsledek je velmi omezený, inspirace či záměry jsou ve všech případech nakonec opuštěny. Je pravda, že Čestmír je doveden na linii pravé tragédie velmi daleko, avšak v rozhodné, konečné, vrcholné chvíli je násilně zlomen psychologicky až nepochopitelnou kapitulací před svým vlastním charakterem, před úkolem a cílem, který si vytkl s pravou romantickou odvahou a vášnivostí. Pokorně se podrobuje příkazu "povinnosti", tedy dosavadní společnosti a skutečnosti, drama se hroutí nejen jako idea, ale i jako tvar, jako drama. /8/ Není to ovšem dramatické selhání romantické ideje, je to ideové selhání Tylovo, jeho nedostatek odvahy k důslednému romantickému protestu, ústup na ideovou pozici, kterou rozvíjel celou svou osobností a tvorbou. Tím nechceme však říci, že toto selhání romantického dramatu má výlučně individuální motivaci, osobní příčinu. Je otázkou, zda romantické drama bylo schopno pravého, tj. divadelního života v době a společnosti, která ani ve své vzdělané vrstvě nebyla schopna pochopit a přijmout romantickou ideu ve skvělé básnické formulaci Máchova Máje. Z tohoto hlediska se torzovitost Máchových dramatických záměrů také nejeví jen jako zále-

žitost čistě osobní, nýbrž jako důsledek toho, s jakými možnostmi se v polovině třicátých let setkávalo v české společnosti romantické drama, text odkázaný, měl-li být "realizován", tj. hrán, na porozumění širší vrstvy národní společnosti. Romantické drama zůstalo slibnou ideou, kterou třicátá léta neproměnila v tvůrčí čin. Ona specifická sociabilita dramatu, kterou jsme v úvodní teoretické úvaze ocenili jako významný faktor v genezi historické tragédie, podstatně, a to v negativním smyslu, zasáhla do formování historické romantické tragédie. O této objektivní podmíněnosti svědčí i další fakta, především ten velmi výmluvný fakt, že pokusy o romantickou tragédii byly přes svou "slibnost" tak ojedinělé, nemluvě už o jejich nedůslednosti, popř. pouhé náznakovosti. Další Tylova hra, vycházející ze základního schématu Čestmíra /romantický buřič se střetá se společností/, drama Slepý mládenec, rezignovala už od počátku na vážné, tragické, a tedy kladně hodnotící pojetí romantické vzpoury /hrdina je od počátku viděn spíše jako zločinec/ a ústí tím dříve a snáze do bezmocné ideje pokorné lásky a pokání.

Jak je vidno, ani romantický postoj let třicátých nepřinesl dramatické vyjádření českého historismu v tomto úseku 19. století. Přelom v tomto vývoji přináší teprve období roku 1848. Signály se objevují již v předvečer revoluční doby - v roce 1846 byla provozována Kolárova Monika, z roku 1847 je Fričův Kochan Ratiborský. Zásadní význam má ovšem Mikovcova historická tragédie z roku 1848 Záhuba rodu Přemyslovského.

Už ve hrách vzniklých v předvečer revolučního roku, v Monice a Kochanovi, je romantická idea rozvinuta a dovedena do konce vcelku ve své dramatické platnosti. Ne nejasná představa o velikosti, nýbrž velmi rozhodná akce, velký čin, jímž je - za cenu úplné sebeoběti - odčiněna křivda či vina, je obsahem a dramatickou formou těchto her. Monika pronásleduje a ničí člověka, který zneuctil a zničil její rodiče, zneuctil, zahubil její slavný rod. Velmi podobně Kochan Ratiborský trestá zhoubce práv a štěstí svých rodičů. V Záhubě hrdina obětuje štěstí své milované dcery, aby splnil "*přívraňu pomaty, kterou složil na posvátnou hlavu otce svého*". Ideovým základem těchto dramát je revoluční odvaha, odvaha za každou cenu, za cenu tragické oběti utvářet svět, dějiny - odvaha, kterou nakonec ztratili "romantičtí" hrdinové Tylovi z let třicátých a na jejíž vyjádření v dramatické formě Mácha rezignoval.

Historická tragédie z období roku 1848 se stala reflexem a formantem historismu národní společnosti své doby. Jaký to byl historismus podle svědectví této dramatiky? V historické tragédii tohoto období nejde především o verne historický, historickou individualnost respektující výklad, nýbrž o příkladnost dějin, o vyvolání idejí a emocí příznačných pro soudobý společenský proces. Není to tedy historismus v klasickém smyslu slova, jak jej vytvářela historická škola od počátku 19. století, nýbrž, lze říci, historismus "aktualizovaný", tak jako jím byl ještě ve vyšší a nápadnější míře historismus z prvních období národního obrození. Tento volný historismus, znamenající navazování kontaktu s idejemi a emocemi současné doby a usměrňování dramatického díla k aktuální působivosti, může do značné míry vysvětlit některé znaky této dramatiky, které je třeba hodnotit jako efekty, jež nevyplývají ze zákonů dramatického principu, nýbrž jsou zevními prostředky účinnosti. Máme na mysli motivy děsu a hrůzy, přepjaté, popř. psychologicky nepřiměřené vášně apod. Zcela zřejmě je tomu tak v Monice a Kochanovi, ale i v Mikovcově hře lze vášně rodové pomsty a vášně lásky označit za přepjatou, ovšem její efektní působení má protiváhu v tom, že je rozvíjena důsledněji dramaticky, než je tomu v Monice a Kochanovi, tj. projevuje se ve vzájemném zápole, jako dramatické jednání.

V období roku 1848 se uplatnila dramaticky také sociální složka novodobé společenské situace, raně se rýsující protiklad kapitálu a práce, v Tylově dramatu Kutnohorští havíři /psáno 1847, provozováno 1848/. To je ovšem případ ještě důrazněji aktualizujícího historismu, zde je historická látka zcela ve službách moderního, soudobého třídního a národnostního antagonismu. Odhlédneme-li od závěru hry, poměrně volně připojeného, máme před sebou dílo, které své pojetí historie vyjádřilo velmi přesvědčivou dramatickou formou, takže je můžeme bez váhání postavit na přední místo dramatické tvorby, která po svém, svými specifickými prostředky realizovala, reflektovala a formovala historismus doby.

Nebylo by na místě příliš generalizovat výsledky studia historické tragédie při určování historismu obrozeneckého období. Nejsme k tomu, jak jsme již naznačili, oprávněni již proto, že drama, a speciálně historická tragédie, je příliš složitý, strukturně i geneticky literárně velmi podmíněný útvar, než abychom jej mohli považovat za "přirozenou", více méně všem možnostem otevřenou formu pro vyjádření společenského vědomí, ideologie, vztahu společnosti ke světu. Nicméně vysoké postavení historické tragédie v ná-

rodní kultuře znamená, že je významným činitelem utváření společenského vědomí, že jeho hlas nelze přeslechnout, tážeme-li se, jak myslila a cítila jistá "doba", jistá společnost. Skutečnost, že aktualizující historismus výrazně určoval drama i nadále, po roce 1848, především v těsně následující historické dramatice Tylově a v novém úsilí o velké národní drama generace májové /v dramatice Hálkově/, naznačuje, že tu jde o historismus, o postoj k dějinám, který měl hluboké kořeny v rozvíjející se národní společnosti a byl aspoň význačnou součástí národní ideologie devatenáctého století.

* * *

- /1/ O Shakespearově významu pro obrozenskou literaturu jsem pojednal ve studii The Importance of Shakespeare for the Formation of Modern Czech Literature, in: Charles University on Shakespeare, Praha 1966
- /2/ Citováno z vydání v Palackého Spisech drobných III, str. 58
- /3/ František Bílý, Korespondence a zápisky Fr. L. Čelakovského, sv. I, str. 211
- /4/ Josef Linda a Fiesko, Národní listy 9. 11. 1928 - Příloha str. 9
- /5/ V dopise cit. sub. 3/
- /6/ V článku uvedeném sub 4/
- /7/ Podrobný rozbor Jaroslava a Soběslava jsem podal v knize Počátky velkého národního dramatu v obrozenské literatuře, Praha 1959, str. 77 - 91, 91 - 103
- /8/ Rozbor v knize cit. sub 7/, str. 109 - 120

* * *