

Alexandr Stich, Zdenka Benešová-Tomanová

Blížící se oslavy stého výročí definitivního otevření pražského Národního divadla mají mít, jak se už teď ukazuje, monumentální rozsah i dosah. Zatím se však zdá, že rozsáhlému programu celé této obrovské kulturně politické akce unikla jedna podstatná položka, bez níž by oslavy nutně zůstaly kusými a bez níž by se nepodařilo postihnout význam velké vzpomínané události v úplnosti a ve všech relevantních aspektech, s nimiž byla spojována ve své době. Touto zatím opominutou a podle našeho soudu závažnou položkou je podíl české činohry na otevření budovy Národního divadla a významová analýza tohoto podílu z hlediska uměleckého i společenského.

Pro zahajovací představení v budově obnovené po požáru měla být připravena premiéra jednak operní, jednak činoherní novinky umožňující estetickými i ideovými kvalitami mimořádnost a slavnostnost celé události a ztělesňující vyspělost českého umění. V operní tvorbě bylo takové dílo připraveno už dlouho předtím a bylo rezervováno právě pro tuto příležitost - byla to Smetanova Libuše -, horší však byla situace v činohře. Proto byla vypsaná soutěž, která měla vznik vhodného textu podnítit. Do soutěže bylo anonymně přihlášeno celkem 35 činoherních textů; pětičlenná porota, ustavená k jejich posouzení, měla tedy - aspoň kvantitativně - z čeho vybírat. Mezi členy poroty byli známí a zkušení dramatictí autoři, J. Vrchlický a L. Stroupežnický a výborný i oblíbený herec F. Kolár. Dne 13. srpna 1883 za nejlepší prohlásila porota hru s názvem Salomena, zadanou do soutěže pod heslem *Vox mea - vox vitae*. Jako heslo tu posloužil nápis na zvonech pražského zvonaře Tomáše Jaroše, žijícího v 1. polovině 16. století, autora svatovítského zvonu Zikmund, zvonu Mirčanský v Týnském chrámu. Zpívající kašny v zahradě letohrádku královny Anny aj.: nápis na jeho zvonech zní v úplnosti: *Vox mea - vox vitae, vos voco, ad sacra venite*. Užití zvonového nápi-

su jako soutěžního hesla bylo motivováno v přímé významové rovině tím, že Jaroš ve hře vystupuje jako účinkující postava /avšak jen epizodní/. Vedle toho však mělo mít zřejmě i význam přenesený: námětem hry je první prohrané povstání českých stavů proti habsburskému panovníkovi v roce 1547, heslo mohlo proto sekundárně vyjádřit i výzvu k boji o prosazení českých státoprávních požadavků /jakožto životně nezbytného cíle české národní společnosti/.

Jak se ukázalo po otevření obálky se soutěžním heslem, autorem hry byl hlinecký spisovatel B. Adámek /1848-1915/. /1/ Názory na hodnotu hry zřejmě nebyly zcela jednotné. Už samo rozhodnutí poroty, že toto dílo "je jedině ku provozování na jevišti Národního divadla kvůli dosažení ceny doporučila" /2/, je, snad záměrně, ve formulaci mlhavé. Lze ho chápat tak, že porota dílo pokládá nejen za relativně nejlepší z úhrnu textů do soutěže zadaných, ale i za dílo v absolutní dimenzi vynikající; zároveň ho však lze chápat i tak, že jako textový podklad pro vznik účinného jevištního ztvárnění se drama porotě nejevilo nejnadějněji. Na toto druhé vysvětlení verdiktu poroty ukazuje, zdá se, i hodnocení dramatu, které podal v heslu B. Adámek J. Vrchlický v Ottově Slovníku naučném /díl I, Praha 1888, s. 169/, když usoudil, že "v ohledu básnického slova, jakož i propracováním postav vyniká Salomena nad Heralta" /druhé hlavní dramatické dílo Adámkovo/, že však Heralt naopak je účinnější "v ohledu divadelním". U obou dramát pak Vrchlický ocenil, že vynikají "přesnou stavbou, bohatstvím děje dobře rozčlánkovaného a stupňovaného, jakož i moudrým užitím romantického aparátu, vysoce poetickou dikcí" atd.

Rýmovaný verš Salomeny zařadil Vrchlický "k nejvzácnějším skvostům české poezie, neboť verš a rým Adámkův jdou namnoze cestami nešlapanými a novostí svou překvapují". /3/

Spojení premiéry Adámkovy tragédie s otevřením Národního divadla pro ni vytvořilo zcela neobvykle příznivé recepční podmínky. Především ji vůbec vzaly na vědomí mimořádně široké kruhy veřejnosti /večer před představením i během něho se v okolí divadelní budovy konaly radostné manifestace velkých zástupů/, aspoň obrys její fabule pronikl do vědomí lidí po celých Čechách a Moravě

/např. Divadelní listy seznámily čtenáře v den premiéry s jejím obsahem/; před hrou samou se konala premiéra Dvořákovy předehry Husitská - tím se podtrhl význam historického obsahu tragédie, atd.

S významem, který Adámkovu dramatu připisovaly slavnostní okolnosti jeho uvedení i soud Vrchlického, zčásti kontrastuje postoj, který vůči němu zaujal divadelní kritik takového formátu a vlivu, jakým byl Jan Neruda. Přestože jeho dílo je snad nejpodrobnější kronikou českého divadelnictví v 2. polovině 19. století, nejen o Salomeně samé, ale ani o Adámkovi v něm není téměř zmínky /zatímco jeho bratru Karlovi věnoval dokonce jednu ze svých "podobizen" v Humoristických listech/. Toto mlčení není náhodné - je to soud víc než výmluvný /v jeho psychologickém pozadí je snad i trochu zklamání z toho, že B. Adámek zaujal při otevření Národního divadla tu pozici, na niž si po boku Smetanově činil nárok Neruda sám/.

Přitom je prokazatelné, že Neruda si nejen byl vědom významu a funkce, kterou první činoherní představení v nově otevřeném Národním divadle nabývalo už vnějšími okolnostmi s ním spojenými, ale dokonce se i postaral o to, aby se toto představení tak chápalo a oceňovalo i ve veřejnosti už o necelé tři roky dříve, v lednu 1881, kdy se schylovalo k prvnímu datu otevření divadelní budovy. Upozornil tehdy, že jméno autora první české činohry na této scéně bude "zapsáno v historii české osvěty, ano i v politické historii naší vůbec"; tenkrát však šlo o někoho jiného, totiž o známého a renomovaného literáta Václava Vlčka. /4/ O Adámkovi, jehož jméno se pak takto do dějin reálně "zapsalo", však mlčel.

Pouze ve fejetonu otištěném 25.11. 1883 a datovaném o den dříve /ale psaném zřejmě už od 18.11./, ve kterém dal melancholický výraz svému zklamání z toho, že se nemohl sám otevření Národního divadla zúčastnit, věnoval Salomeně jednu jedinou, zdánlivě dobromyslně ironickou větu: "A zítra přijde poprvé Saloména s výborným naučením pro pány manžely, že je v tom nerozum, chtít býti žárliv." /5/ Neruda, sám autor "renesanční" tragédie o Francesce da Rimini, touto zdánlivě jen na okraj a mimochodem proho-

zenou poznámkou vyjádřil otázku, kolem níž se úvahy o Salomeně točily pak celá desetiletí. Šlo o to, zda Salomena je drama žárlivosti a v jakém je poměru k Shakespearovu Othellovi. Většinou se exegeze nesly právě tímto směrem, vytčeným už Nerudou. E. Bozděch, který dílo přijal velmi kriticky a nepříznivě, shledal v Adámkově dramatu "truchlohru travičky", v níž vše, co předchází, je "dramatem žárlivosti jako Othello a prvé výstupy Zimní pohádky". Adámek sám mnohem později proti této koncepci protestoval. Postavu žárlivce Zoana da Ponte prohlásil za druhořadou, Salomenu vyložil jako "tragédii ženského srdce" na pozadí srážky českého živlu s živlem cizím, českému nepřátelským. Naznačil, že byl spoután "panujícími poměry . . . s uměním bezprostředně nesouvisejícími". Podle něho je tragédie "skrz naskrz prosycena duchem historickým"; dějinný podklad fabule, průběh rebélie z roku 1547 až po její potlačení a následující popravy, předurčil osud titulní hrdinky, postavené mezi manžela cizince, služebníka Habsburka, a milence rebela. Náznaky tohoto pojetí se projevíly však už i v některých kritikách a soudech z doby premiéry hry /např. výrok F. Schulze o Salomeně jako o "pumě" mezi dosavadní dramatickou tvorbou, nebo soud P. Nebeského o "kontrastu mezi živlem cizozemským a českým" a jeho zdůraznění závažnosti "politického pozadí" kusu, atd. /6/

Přes rozpornost hodnocení dobovou kritikou mělo však Adámkovo drama velký úspěch /podílel se na tom jistě i vynikající výkon O. Sklenářové-Malé v titulní roli, stejně jako výkon F. Šmahy v úloze Zoana da Ponte - zvláště Šmahův podíl na jevištní podobě dramatu byl svorně vysoko ceněn a prohlašován za vrchol jeho dosavadního hereckého působení/; Národní divadlo se ke hře pak v období následujícího půlstoletí vracelo, hrála ji i jiná česká divadla a měla naději proniknout v překladu i do jinonárodního prostředí. /7/ Šlo tedy o dramatický text, který ve své době měl poměrně značný diapason i hloubku působení, i když se později z živého literárního povědomí ztratil /což je škoda, protože kvality knižního dramatu Adámkově Salomeně zůstaly zachovány dodnes/.

Adámek tímto dramatem rázně protrhl tematickou bariéru, kterou začínalo být české historické drama pevně svíráno. Zvolil námět

působící už sám o sobě jako aktualizační novinka, totiž české stavovské povstání z doby šmalkaldské války, tj. z roku 1547. V českém historickém povědomí 19. století bylo toto období a událost sama zcela překryta vzpomínkou na stavovské povstání roku 1618-1620 a jeho následky; události kolem let 1546-7 však v sobě jako námět skrývaly umělecké i ideové potence značné; a navíc se jimi mohly vyjádřit mnohem snadněji a před zásahem státní moci bezpečněji úvahy o současném vztahu české politiky a habsburské dynastie.

O celé této historické epizodě existovalo významné humanistické dílo, totiž Akta aneb Knihy památné Sixta z Ottersdorfu; protože však zůstalo v rukopisu, jeho inspirační vyzařování v době obrozenecké a bezprostředně následující bylo téměř nulové. Situaci radikálně změnilo až vydání 2. dílu Erbenova Výboru z roku 1868 /8/.

Nechcem tu řešit otázku Adámkových pramenů úhrnně, je však jasné, že Ottersdorfův spis měl mezi nimi úlohu nejen materiálově podstatnou, ale i inspirativní. Ukazuje to zvláště obraz Anny Jagiellonské, manželky Ferdinanda I. Ta sloužila u Ottersdorfa, stejně jako u Adámka, jako obraz příslušníka "domácí" dynastie pečující o blaho země a stojící v protikladu k dynastii cizího původu, která národ a zemi utlačovala a ničila. Erbenův úryvek obsahoval pasus o předsmrtné Annině prosbě k manželovi, aby "k národu českému svou vřelostí ráčil náchylen býti, připomínajíc JMsti Kské služby věrné, kteréž sou Čechové . . . králi Vladislavovi, panu otci Její Mti a pánu svému činívali a které až posavád JMsti Kské činiti nepřestávají. . . . A protož, Čechové, vezte /pokračuje Ottersdorfův výklad/, že ste ne paní, ale pravú matku svú ztratili: neb po smrti Její Mti v Království českém jako naopak všecko se působilo a dílo." V Adámkově dramatu je tento motiv ztvárněn takto:

I ještě vzdechy lože smrtelného
se přimlouvala k choti královskému,
by lidu tomu nebyl otčímem,
vždy znova ždajíc jeho slyšet slib,
že přejímá díl její lásky k němu,

jak bála by se, jejím úmrtím

že ztratit máš svou ztrácí národ vše. /9/

Podle Ottersdorfa její smrtí ztratili Čechové "paní a matku . . . milostivou. . . pravú Království českého dědičku", která byla "pravá matka všech chudých a potřebných lidí, kterýmžto almužnami svatými pomoci činívala, a ty, ježto jim o statky a o hrdla mnohdykráte běželo, milostivou svou přímluvu při JMti králi a manželu svém ochránila". /10/

Fabuli svého dramatu založil Adámek na vztazích mezi třemi protikladnými skupinami postav. Jsou to jednak čeští vlastenci, reprezentovaní zvonařem Tomanem Jarošem, jeho dcerou Salome-nou a účastníkem stavovského povstání Hroznatou Prostiborským z Vrtby. /11/ Druhou skupinu tvoří stoupenci Ferdinandovi a vykonavatelé jeho vůle, zemští úředníci Zdislav Berka z Dubé a Volf z Vřesovic /historické postavy zachycené též u Ottersdorfa/ a domácí i cizí vojáci, jako je Bohuslav Felix Hasištejnský a Ledron. Třetí skupinu představují cizí renesanční umělci, jako Salomenin manžel sochař Zoan Maria da Ponte, stavitelé letohrádku královny Anny Ferrabosco di Lagno a Paolo della Stella, německý řezbář Hans Trost, také Němec Hans Peisser a jeho intrikářsky kuplířská manželka atd.

V postavě grecisty Matouše Collina z Chotěřiny, který slouží svým sterilním básnickým uměním kruhu cizích umělců i mladému císařskému lancknechtovi Lobkovicovi, a v postavě Lobkovic samotného /člena rodu českého latinského humanisty; mladý Lobkovic ve hře na slavného strýce dokonce vzpomíná - v divadelním ztvárnění však tento motiv při premiéře zmizel, protože mladý Lobkovic musel být přejmenován na "Ludanice", zřejmě z ohledu na vztahy české politiky v 80. letech 19. století k vysoké české šlechtě/ provedl Adámek kritiku nenárodního umění jakožto projevu úpadku životaschopné domácí kultury i politiky. Zaujal tím tedy aspoň v jistém ohledu pozici shodnou s "národní" školou, potírající Lumírovce. /12/

Protikladné vztahy mezi jednotlivými skupinami Adámek ahistoricky vůbec nezaložil na motivu konfesním /jen Salomenin manžel Zoan, odhaliv její účast na "rebelii", připomíná si, že o jejím

otci, zvonaři Jarošovi, kolují zprávy, že je tajný "pikart"/. Celá dějová dramatická konstrukce je nesena a rozvíjena na protikladných motivech boje za právo a svobodu a na motivech pomsty.

Zápas za svobodu žene k činnosti skupinu českých povstalců. Jejich aktivita nemá přitom žádné pomstychtivé aspekty /třebaže historický podklad díla takovou motivaci nabízel; sám Ottersdorf má ve svém díle epizodu o zrádci Pražanů, rytíři Krupém, jehož oklamání Pražané nakonec "z koně srazili a na drobné kusy rozsekali"; a doprovází tento referát emocionálně vypjatou úvahou: "Ten za svú zradu nad národem a jazykem českým vykonanou hodnou vzal odplatu, a kdyby se bylo mohlo jednostejně všichněm tak zrádcům zaplatiti" /prol. zde/. /13/ Naopak, čeští povstalci v dramatu nezamýšlejí ani vyvolat občanskou válku v zemi, ani popřít Habsburkova práva na český trůn; vojenskou demonstrací síly chtějí donutit panovníka respektovat stará práva a ústavu a počítají s rozhodující spoluúčastí stavů /tj. legálních reprezentantů státní moci/ při své povstalecké akci:

"my po své straně právo majíce
i řád i stavů valnou posilu,
tak zároveň v lid branný opřeni,
co smluv a svobod toho království
jest nutno stvrdit, na sněm vložíme.
Král nucen našim přáním vyhová
a vzejde jásos z míru obnovy" -

tak formuluje program povstalců Hroznata v době zasedání krvavého sněmu, kdy "již na Hradčanech stojí popraviště, /a nikdo netuší, kdo má být příště/ to věšen, čtvrcen, v kolo vpleten snad. /Jak s požitekem by krutosti rost hlad,/ již nelze dopatřit se konce béd," jak říká sám týž Hroznata jen chvíli předtím. Je tu umělecky zobrazena legální a loajální podstata české opozice v 2. polovině 19. století. V Hroznatově poslední replice je zároveň naznačen jeden z hlavních motivů ženoucích skupinu Ferdinandovu. Je to - vedle snahy změnit poměr sil v zemi ve prospěch panovnického absolutismu - touha pomstít se těm silám, které vůli monarchově vzdorují; to je onen právě citovaný "požitek krutosti". /14/

V rovině věcí veřejných je tedy pomsta Habsburků jako jeden z hlavních motivů dramatu jen naznačena, nikoli přímo pojmenována. To bylo podmíněno i ohledem na společenské poměry a určením hry pro tak významnou kulturně politickou událost, jakou bylo otevření Národního divadla. I v této náznakové podobě byl však Salomenou - právě tak jako Smetanovou Libuší - český politický program a vztah k perfidní dynastii a jejímu současnému představiteli, který už několikrát nesplnil naděje Čechy do něho vkládané, vyjádřen zcela jednoznačně.

Plně a nepokrytě rozvinul Adámek motiv pomsty v rovině vztahů soukromých. Napojil ji na motiv hypertrofované, chorobné, téměř absolutní žárlivosti, charakteristické pro Salomenina manžela Zoana da Ponte. Jeho žárlivost je živena řadou nedorozumění a omylů /krajně nápadné využití těchto zastaralých divadelních konstrukčních postupů způsobilo patrně - vedle někdy bombastické nebo příliš květnaté dikce a referativních postupů, kdy postava sděluje, často velmi obsírně a rozvláčně, svému partnerovi věci jemu známé a určené tedy nikoli pro něho, ale pro publikum -, že se toto jinak pozoruhodné drama Adámkovo stalo pro další generace jen neživou literárně historickou položkou/. Zoan je člověk, jemuž "vzpouru mysli" ukojí jen krev. Jeho touhy po mstě nad tím, který je podle něho svůdcem jeho ženy, tj. nad Hroznatou, může utišit jen smrt. Své pomsty přitom vymýšlí s neobyčejnou důmyslností a rafinovaností. Hodlá přinutit Salomenu, aby ona sama Hroznatovi podala jed, a před smrtí chce Hroznatu přesvědčit, že Salomena byla nevěrná i jemu; zároveň chce prozradit státním orgánům plány spiklenců. Salomena zachrání Hroznatu, jehož skutečně miluje, aniž však zradila manžela, tím, že Zoana otráví. Tím se však vydává další, a to už přímo institucionalizované pomstě Zoanova krajana a přítele Ferraboska di Lagno. Ten v textu dramatu přímo vykládá podstatu a fungování krevní msty: /Někdy prý se stává, že soud propustí zjevného viníka, protože nemá k jeho odsouzení důkazní podklady./

"Kde právo tak se stává bezmocným,
tam pokrevným pak vzrůstá závazek,
by mstili zvržděného památku.
Vrah je-li muž, boj se mu opoví,

rod celý řadou s ním pak zápolí,
až padne znamení s ním Kainovo.
Když vrahem žena, také ona zví,
že není vyváznutí od smrti.
Dá se jí lhůta, v které zemřít musí;
však nezemře-li sama v čase tom,
den příští zhyne rukou bezpečnou.
Kde není pokrevných ni příbuzných,
tam krajan, druh je mstitelem."

Ferraboskovi však není dáno jeho mstitelský závazek splnit. Když Salomena pochopí, že i milovaný Hroznata v ní vidí pouhou vražednici manžela, že přestala být pro něho "světicí", a když jí hrozí zatčení, skončí se svým životem sama. Ferrabosco může pak už jen konstatovat, že "smrt bezděčná msty ráme předstihla". Zoan umíraje proklel ji, Hroznatu i celou zem - a prokletím je výkon spravedlnosti odkázán pomstě boží. Salomena může proto ve chvíli své smrti právem apostrofovat zemřelého manžela "Zoane, pomstěn jsi". Salomena cítí a uznává, že se svým činem proti manželovi dopustila viny, bylo to však ve chvíli krajní nouze, kdy nebylo jiného východiska. Chránila tak Hroznatu především jako "svaté věci bojovníka"; její láska k Hroznatovi nebyla popudem hlavním. Proto jí i Hroznata její vinu odpouští - na tomto světě ji soudit nelze: "Tak mře jen žena, jíž vina nad soud lidský povznešena", končí drama.

B. Adámek připravil tak pro otevření Národního divadla další z velké řady děl české literatury, která řeší problém pomsty jako problém estetický i ideový. Zvláště tato druhá, ideová složka se v Adámkově díle dostala do popředí. České společenství je v dramatu představeno jako celek usilující o svobodu a právo, ale bez nenávistného vášnivého, démonického zabarvení pomstou. Naopak, ono je objektem pomsty panovnického rodu, jež si samo zvolilo a uvedlo na trůn, ale který se ukázal jako cizí a trvale nepřátelský svobodě země /poslední pravou "dědičkou" přemyslovského stolce byla podle Adámka slovanská Jagiellova Anna - i to mělo aktuální konotace, jakožto skrytá polemika proti oficiální propagandě, která připomínala někdy přemyslovskou krev v žilách Habsburků - Fran-

tišek Josef I. byl dokonce občas představován oficiální vídeňskou publicistikou jako potomek kněžny Libuše/.

Ale českému prostředí je cizí v Adámkově pojetí i msta ve sféře osobních vztahů. Krevní msta je zde zobrazena jako jev neslovanický; jejím reprezentantem je Ferraboskova italská vendetta a tu slovanští Čechové odmítají a odsuzují /Hroznata soudí: "Zášť lidská nemá pronikat až za hrob" /15//; lze to chápat jako prodloužení kollárovske polemiky o podstatu "slovanské povahy", ve vztahu k fenoménu jihoslovanské krevní msty.

To, že Adámek napsal a porota přijala /třebaže měla zřejmě proti dílu jisté výhrady/ pro tak zvýrazněnou příležitost drama pomsty, je možno zčásti připsat dramatickým účinkům tohoto motivu /16/, možno v tom vidět, jak se v divadelní tvorbě stále ještě osvědčovaly postupy příznakově romantické, zvláště šlo-li o témata historická, ale nevysvětlíme tím podstatu jevu. V Adámkově dramatu se na tradičním motivu pomsty, aplikovaném na téma z českých dějin, v literatuře dotud opomíjené, řešily znovu otázky etiky českého politického a společenského usilování ve vztahu k vládnoucí státní moci. Česká politika měla být v tomto zápasu mravně nadřazena, a jednou z podmínek toho byla i mravní nadřazenost života soukromého; neracionální vášně a nenávistná, nezapomínající krutost měla být potlačena. I Adámkovo drama tedy souviselo se snahou o mravní sebedefinování české společnosti /tím podstatně souznělo se soudobou tvorbou především S. Čecha a negovalo etickou tendenci poezie E. Krásnohorské, vyjadřovanou v souvislosti s balkánskou válkou a s boji jižních Slovanů, nositelů krevní msty v očích jejích i celé Evropy/.

Adámkova tragédie mluvila k dobovému divadelnímu publiku, i čtenářstvu velmi naléhavě a aktuálně ještě v jiných směrech, které tu můžeme už jen heslovitě naznačit.

Ve hře bylo zobrazeno i téma umělecké tvůrčí činnosti a jejího podílu na rozvoji vyspělé národní společnosti: hlavní aktéři dramatu se podílejí na stavbě slavné české renesanční budovy, Belvedéru, a jsou to přitom umělci svým původem i životní orientací měšťanští - tím vyjadřovalo ústy Adámkovými české měšťanstvo druhé poloviny 19. století svůj nárok na kulturní hegemonii a oslavo-

valo svůj vůdčí podíl na uměleckém vývoji, který byl otevřením Národního divadla právě dokončován. /Tento význam byl pocíťován v době premiéry o to naléhavěji, že obrozenská idea nediferencované národní jednoty a vůdčí úlohy měšťanstva v ní se v rovině životní reality jevila už dost zřetelně jako nereálná, historicky překonaná, a to jak politickou emancipací dělnictva, tak rozkladem jednotné politické fronty českého měšťanstva./ Adámkovo drama samo - přes chladnou distanci, kterou vůči němu jevil Neruda - naznačovalo souvislost s radikálnějším křídlem mladočeským, jak ho reprezentovali např. E. Grégr, K. Tůma se svou propagací mazzinismu a garibaldianismu, apod./ Obdobnou znakovou funkci mělo i to, že se Adámkovo drama tematicky, textově a ideově hlásilo k významnému česky psanému dílu humanistické měšťanské literatury, tj. k Ottersdorfovi /odmítajíc v osobě Collinově kulturu tvořenou v mezinárodní latině/. Hra zároveň proklamovala /ústy mladého českého výtvarníka Vojtěcha Levého, ve 4. výstupu 1. dějství/ vrcholné umělecké aspirace a cíle soudobého českého umění, jimiž mělo dosáhnout evropské úrovně, ba předstihnout vyspělé kultury jiných národů: prostředkem k tomu mělo být zdůraznění estetické funkce umění /"triumf krásy"/, aniž se rušily společenské vazby umělecké tvorby.

Adámkovo dnes téměř zapomenuté, podceňované a leckdy přímo opovrhované dílo se nám snad po tom, co tu bylo řečeno, jeví ve světle příznivějším a ukazuje se hodným obnoveného zájmu alespoň odborného. Nemůžeme se beze škody na úplnosti a celistvosti historického poznání a prožití kulturní minulosti vyhnout faktu, že kulturně už vyspělá a sebevědomá česká společnost z něho vědomě a záměrně před sto lety učinila svým způsobem umělecký i politický manifest tím, že mu přiřkla úlohu reprezentovat české drama právě při otevření Národního divadla /a byl to akt volby, existovaly tu i možnosti jiné/ a že v něm spatřila a uznala výraz svých snah uměleckých i společenských. Naší povinností proto je po stuletech se k tomuto dílu vrátit a znovu je, z hlediska doby vzniku i z hlediska našeho, prožít i ocenit. Malou část tohoto úkolu jsme se snažili splnit zde; větší jeho část však zůstává před námi. Adámkovo drama by se mělo stát i předmětem soustavné analýzy jazykově

i literárně stylistické, versologické, literárně i divadelně historické, teatrologické, mělo by být prozkoumáno všestranně i jako součást a výraz dobového českého společenského myšlení. Je možno předpokládat, že Salomena zůstane i pak pro nás dramatem knižním, ale přesto by měl být učiněn pokus o jeho scénické provedení, když už ne úplnou divadelní realizací textu, tedy aspoň formou např. recitační montáže. Jsme tím povinni generaci tvůrců Národního divadla, ke které se hlásíme a již oslavujeme, ale i sami sobě. Proces stále pokračujícího a obnovovaného recipování kulturního dědictví v sobě nese nebezpečí, že se jako samostatné a pevné soudy reprodukují jen ustálené a pevně vžitě předsudky. Toto nebezpečí zasáhlo i dílo Adámkovo - je proto záhodno opřít náš soud znovu o vlastní, přímý a bezprostřední názor a poznání, ať už pak celkový výsledek soudu bude jakýkoli.

Poznámky

/1/ Viz O. Fischer, Činohra Národního divadla do r. 1900 /IV. svazek Dějin Národního divadla/, Praha 1933, s. 62-75. Fischer vidí v Salomeně - značně zúženě - především dílo evokující výtvarnou atmosféru doby a zpracování protikladu "povah jižně ohnivých a seversky dumavých"; vede od ní vývojovou linii k Dykovu Poslu, ba až k Vančurovu Alchymistovi /s. 68/.

/2/ Viz B. Adámek, Salomena, Kabinetní knihovna, sv. 3, Praha 1885, s. 195; prolož. v pův. znění.

/3/ Heslo B. Adámek v OSN je podepsáno šifrou Vrchlického / - c k ý a spolu i šifrou redakce; text hesla byl tedy zřejmě redakcí podstatněji přepracován nebo doplněn. Soudy o literárně stylových hodnotách díla můžeme však přičíst s velkou mírou pravděpodobnosti spíše Vrchlickému.

/4/ Viz J. Neruda, Podobizny I, Praha 1951, s. 298.

/5/ J. Neruda, Česká společnost IV, Praha 1964, s. 458.

/6/ Materiál o uvedení Salomeny, o osudu jejího textu, o dobovém ohlasu a jejích provedeních až do konce první světové války shrnul autorův synovec. K. V. Adámek v studii Premiéra a reprízy Adámkovy Salomeny, Praha 1923 /otisk z České revue, viz zvl. s. 35, 77-8, 19, 32, 41, 44/.

/7/ V roce 1883 se v Národním divadle hrála Salomena osmkrát, r. 1895 dvakrát, r. 1904 třikrát a při jubileu r. 1918 sedmkrát; kromě toho se hrála v Brně v Kutné Hoře, v Plzni a jinde; otištěna byla časopisecky r. 1884, v Květech a rok nato vyšla knižně. Opřeklada do polštiny uvažoval B. Grabowski - nepodařilo se nám zjistit, zda se záměr uskutečnil.

/8/ Ve své době měl Ottersdorfův historickopublicistický spis značný ohlas i účinek - to dosvědčuje řada dobových opisů. Ještě J. Dobrovský poznamenal, že tyto "dějiny sice nebyly nikdy tištěny, ale vždy velmi ceněny" (J. Dobrovský, Dějiny české řeči a literatury, přel. B. Jedlička, Praha 1951, s. 119/. V Erbenově Výboru z literatury české, Praha 1968, s. 1379n. - jehož inspirační síla zvl. pro dílo Jiráskovo, ale i jiných autorů 2. poloviny 19. století, nebyla ani plně prozkoumána, ani dostatečně oceněna /jednotlivá upozornění se najdou ve sborníku A. Jirásek, Praha 1921, s. 61 aj./ - byl z nich otištěn úryvek. Část rozsáhlého spisu Ottersdorfova vydal J. Teige až r. 1918 ve Světové knihovně, výbor z něho publikoval pak pod názvem O pokoření stavu městského léta 1547 J. Janáček v Praze 1950.

/9/ Erbenův Výbor s. 1382; cit. vyd. Salomeny, s. 34.

/10/ Erbenův Výbor, s. 1380-1.

/11/ O této historické postavě pojednal i Ottersdorf a představil ji jako oběť Ferdinandovy pomsty a příklad bezprávního stavu, který Ferdinand po povstání v Čechách nastolil: "vpravdě toho času tak byl čistý v Království českém řád, že v pekle /kde není žádný řád, ale ustavičný strach/ snad lepší řád se zachovává", cit. Janáčkovy vyd., s. 146-7.

/12/ Je třeba připomenout, že obraz Collinův Adámek zčásti zúžil, zčásti zkreslil. To mělo účinek i na oceňování českého latinského humanismu v 80. letech 19. století a později, protože Adámkův divadelní text se pojímal jako "věrný obraz minulosti", zdůrazňovala se hloubka i šířka jeho přípravných historických studií. Zčásti to odpovídalo pravdě: ani při návštěvě Prahy v době premiéry Salomeny, kdy byl zavalen společenskými povinnostmi a úkoly, si Adámek nedal uniknout příležitost strávit dopoledne den před premiérou studiem v knihovně Národního muzea, viz cit. práci K.V. Adámka o premiéře Salomeny, s. 14./ Historický Collinus se však jeví podstatně jinak než stejnojmenná postava Adámkova, a to právě ve vztahu k stavovskému povstání r. 1547. V několika básních z Farragines /v novočeském překladu nazvaných Pláč nad zkázou království, Epitaf na Prahu, Pražským měšťanům propadlým trestu - viz Renesanční poezie, vyd. a přel. H. Businská, Praha 1975, s. 30-33/ vyjádřil statečně postoj sympatie k poraženým povstalcům a zármutek nad důsledky porážky /"Každý se zmatkem v hrudi nechť běduje nad touto zkázou, každý kdo o další příští chvěje se, o další dny"/. Farragines vznikly až v 60. letech 16. stol, ale básně samy ukazují na vznik už v době porážky povstání. Nemáme v česky psané literatuře poloviny 16. století, díla obdobné účinnosti. Ostatně Collinus byl i jindy pevný názorově, proto se také stal později na půdě univerzity jako novoutrakvista předmětem perzekuce.

/13/ Cit. Janáčkovy vyd. Ottersdorfa, s. 62.

/14/ Cit. vyd. Salomeny, s. 68, 66.

/15/ Cit. vyd. Salomeny, s. 145, 155, 153, 172-3, 180-1, 191-3, 161, viz i s. 86.

/16/ Tak se to vzdáleně chápe i v Dějinách české literatury II, Praha, s. 270: "Honosná výprava . . . , dramatické napětí /prolož. zde/, vytvářené osudy postav na pozadí soudobých politických konfliktů, verš nijak výrazný, ale vytříbený a dobře znějící - to vše učinilo z Adámkovy tragédie typický příklad českého dramatu velkého stylu, žánru, který vládl pak ještě řadu let na scéně Národního divadla.