

NERUDOVA TVORBA DRAMATICKÁ

Jan Neruda platí za klasika české poesie i prózy a v poslední době upoutává zvýšenou pozornost také jeho práce žurnalistická a kritická. Jenom Nerudova tvorba dramatická, sestávající z několika veseloher a z jedné tragédie, zůstává stále stranou zájmu. Bývá chápána jako něco, co vyrostlo na samém okraji básníkovy díla a mimo jeho vlastní umělecké úsilí: snad jako okamžitá daň dobovému opojení divadlem, snad jako ústupek vkusu obecnstva. Anebo se zdá, že se v ní autorovi nepoštěstilo vyjádřit to, co zamýšlel. Avšak logika celého Nerudova díla, jež nevznikalo s živelnou náhodností, nýbrž bylo vytvářeno cílevědomě a ovládáno přísnou sebekritičností, nabádá k opatrnosti v podobných soudech. A vede k tomu, aby byly i Nerudovy hry posuzovány v souvislosti s dobovými podmínkami a cíli umělecké tvorby a v organické jednotě s autorovou poesií a prózou.

Celé Nerudovo dramatické dílo se zrodilo v krátkém časovém úseku *na samém konci padesátých let*. Zvláštní, dusná atmosféra této doby byla určována napětím mezi silným tlakem absolutistického režimu, který měl vrátit vývoj k před-revolučnímu stavu, a mezi vlivem idejí národní a lidské svobody, jež byly probuzeny zejména revolucí roku 1848 a živeny zrychleným společenským vývojem po tomto roce. Na sklonku padesátých let začínalo se však neomylně tušit podle příznaků zahraničně politické i vnitřní situace Rakouska, že pouta policejního systému slábnou a že se po deseti letech otvírají nové možnosti působit na národní uvědomění a na společenské a politické oživení národního života. Dosud ovšem nebyly obnoveny jeho konstituční formy. Tím soustředěnější pozornost byla věnována literatuře. Konservativní, většinou starší představitelé kulturního života, zastrašení absolutismem a bláhově důvěřující vládním slibům, varovali, aby se upříliš-

nou aktivitou nedráždila dobrá vůle rakouských úřadů. Avšak umělci, kteří v té době začínali psát a pro něž byl rok 1848 nejsilnějším zážitkem, vyvozovali z daných předpokladů, že zvýšené možnosti kladou naopak stupňované nároky na uměleckou tvorbu.

Čelným iniciátorem oživeného literárního ruchu se stával vedle Vítězslava Háška Jan Neruda. Oba tito básníci — májovci — vycházeli z přesvědčení, že je hlavním úkolem literatury napomáhat tomu, aby se stávala postupně skutečností hesla volající v duchu nedávné revoluce po společenském a politickém pokroku. Znali se proto také k povinnosti zasahovat do soudobého života a podílet se na řešení těch nedostatků politických, sociálních nebo mravních, které se zdály nejvíce naléhavé. Přitom se ovšem Neruda od Háška ve své literární tvorbě v lecčem odlišoval. Zatímco se Hášek snažil v tomto období především umělecky ukázat nebo přímo oslavit ideál národní a lidské svobody v jeho obecné podobě a utvářet citově, lyricky založenou představu přirozených a harmonických vztahů mezi lidmi, zdůrazňoval Neruda jako hlavní cestu umění úsilí po pravdivém poznání a zobrazení skutečných poměrů a nesrovnalostí v soudobém životě. V jeho tehdejších verších a povídkách byla patrná snaha zachytit takové životní situace, v nichž by se zrcadlil rozpor mezi představou o životě a mezi skutečností. Nebo v nich bylo vyjadřováno básníkovo subjektivní zklamání a roztrpčenost, jež vyplývaly z neutěšeného poznání národních a politických poměrů a z poznání pokrytecké morálky a falešných představ o skutečnosti.

Vůle zvýšit společenskou aktivitu literatury vedla májovce také k tomu, aby se chápali všech prostředků, které byly po ruce. Proto se často stávali žurnalisty a uchovávali si tak nejen denní styk s životem, ale i účinný vliv na čtenáře. Proto také byl silný jejich zájem o divadlo. Neboť divadelní představení umožňovala především přímý styk umění s českým publikem a mohla napomáhat i rozvoji společenského života. A divadlem bylo rovněž možno působit zároveň na různé vrstvy české společnosti a přispívat tím k prohlubování jejího národ-

ního uvědomění a k ujasňování jejích cílů politických. Neruda sám pokládal tehdejší česká představení ve Stavovském divadle za jeden z hlavních nástrojů národního zápasu. Aby tato představení mohla co nejlépe plnit své úkoly, bylo především zapotřebí neztrácet ze zřetele záliby různých vrstev českého publika a potom vymanit repertoár ze závislosti na pražské scéně německé, vytvořit repertoár samostatný a přivést inscenace na vyšší uměleckou úroveň. Tyto různotvárné zřetele sledoval také Jan Neruda, a to nejen ve svých divadelních referátech, nýbrž i ve své tvorbě dramatické.

Důležitou součástí nového repertoáru, který neměl postrádat žánrové rozrůzněnosti, byly *veselohry*, jež měly poutat hlavně zájem pražského lidového publika. Nerudova pozornost se soustředila zprvu také na ně. A v roce 1859 dostaly se na pražskou scénu první dvě Nerudovy aktovky, *Ženich z hladu* a *Prodaná láska*. Neruda v těch letech napsal a později otiskl ještě tři veselohry další — *Žena miluje srdnatost* (1860), *Merenda nestřídmych* (1860) a *Já to nejsem* (1863). Ani jedna z nich se však už nehrála. Pro jeviště napsal Neruda sice ještě drobnější práce jiné — deklamační scénu *Nevěsta*, rozšířil některé monology v cizích hrách pro herečku Elišku Peškovou, byly ohlašovány také další veselohry (*Ženat neženat*, *Souboj*), v rukopise se našla aktovka *Stará hra* — ale to už byly věci buď skutečně okrajové, nebo nedokončené plány.

Nerudovy veselohry pokračovaly v starší, klicperovské tradici, k níž se i sám autor nejednou přiznával. Nevynikaly nápadně novými rysy. Ani jejich postavy a příběhy nebyly neobvyklé: zápletky, většinou milostné, vznikaly vesměs ze setkání studentů nebo mladých představitelů inteligence s rodinným prostředím bohatých venkovských nebo maloměstských vrstev. Ani jejich situační a slovní komika se sklonem k frašce a zaměřená k zesměšnění drobných lidských chyb se nevymykala z rámce her hraných na českém jevišti. Přesto obě aktovky, které nechal Neruda na divadle hrát, byly vítány a ochotně se hrály, protože nahrazovaly běžné veselohry a frašky cizí. Měly i zajímavé a rozmanité scény, rozvíjely se

obratným dialogem a dobrým humorem dovedly vzbuzovat veselost diváků.

Ale nechyběl jim zcela ani hlubší společenský obsah. Jejich časový smysl byl zaměřen k tomu, aby kresbou komických situací odkrývaly planost sentimentality a směšnost falešné romantiky; aby s humorem odmítaly pasivní a subjektivistický vztah k životu, takový přístup, kdy se člověk uzavírá úzkými hranicemi nejsoukromějších citů a nálad, kdy se rozplývá ve vlastních citech, není schopen prospěšně jednat a končí odvratem od skutečnosti. Anebo vzbuzovaly jejich komické scény smích tam, kde byly city jenom předstírány nebo kde se projevovaly s afektovanou nápadností. Tak je v Prodané lásce napálena dvěma podařenými studenty statkářská dcerka, poblázněná z Prahy nepochopenou a přepjatou romantikou. Ve hře Žena miluje srdnatost je vyléčena mladá vdova, oslněná hrdinskou pózou a neschopná rozlišit ji od skutečné charakternosti. V aktovce Já to nejsem je parodován básník, jenž píše světobolné verše, i když se stal zcela uspokojeným zšosáčtělým „čestným měšťanem“. Nebo konečně v Merendě nestřídmych je uvedeno v posměch pokrytectví a moralisování členů spolku střídmosti.

Veselohry byly zaměřeny k tomu, aby komickým vyzněním situací upozorňovaly na přecitlivělost, jež provázela jako škodlivý subjektivistický stín soudobý proces uvolnění jedince z ustrnulých společenských konvencí a životních zvyklostí. Komika slouží k tomu, aby se odlišilo opravdové charakterové jádro nového, sebevědomého a samostatného člověka od efektního a předstíraného povrchu. Snadno by se dalo doložit výroky vybranými z tehdejších Nerudových kritik, jak veselohry tímto zaměřením postupovaly souběžně s jeho úsilím očistit umělecký proud mladé generace od sklonů k subjektivismu, které se objevovaly tam, kde chyběla znalost života, a které vedly k odvratu od skutečnosti.

Aktuálního smyslu nabývaly Nerudovy veselohry také porůznu roztroušenými myšlenkami, v nichž autor, podle obvyklého zvyku, vyjadřoval své názory. Například fraškovitého motivu nenasycenosti v Ženichu z hladu využije jako záminky

k tomu, aby pronesl myšlenku, která dosvědčuje jeho schopnost dívat se na skutečnost jinýma očima, než ji vidí měšťácký filantrop: „...věru nyní chápu, jak mohl kdosi říci o lidstvu, že z toho (tj. z hladu; MP) povstávají jenom kruté boje, poněvadž člověčenstvo sestává ze dvou velkých stran, totiž ze sytých a z hladových.“ Nebo na jiném místě mihne se v rozhovoru o poesii v poslední Nerudově aktovce úvaha, která poukazuje na problematiku subjektivismu v poesii: „Skutečně, ta subjektivní lyrika není na čase. Což je komu do toho, mladý příteli, že vás ten neb onen slavík rozboleštnil, že vám ta neb ona růže slzy vynutila, že vám to neb ono děvče tlukot srdce zaopatřilo! Žijte dříve směle nějaký čas, seznejte lidi a poměry, vypijte pohár vezdejších radostí a pak teprv pište!...“

Nerudovy veselohry, které se na pražském jevišti hrály, neztrácely přitažlivost. Dávaly hercům vděčnou příležitost k uplatnění v komických rolích, měly blízký vztah k současnosti a nahrazovaly cizí hry dobrou zábavou původní. Neruda byl po Klicperově smrti první z nové spisovatelské generace, kdo napsal pro českou scénu zdařilé veselohry. Ještě před Pflegrovým Telegramem (1865) a Sabinovým Inserátem (1866) i před Jeřábkovými Cestami veřejného mínění (1866). Třebas však byly veselohry nepostradatelnou součástí repertoáru — zejména v letních arénách —, mířilo tehdejší divadelní úsilí dále než k pouhé zábavnosti. Ctižádost divadelní tvorby směřovala hlavně k ztělesnění *dramatického charakteru*, který by ztvárňoval vnitřní život člověka v jeho složitosti a který by tak mohl stát v řadě se známými postavami světové dramatické literatury. Nejvyšší snahou — i Nerudovou — bylo vytvořit drama, především *tragédii*, která by mohla působit i na to, aby byla přivedena česká divadelní představení na vyšší úroveň obsahem i inscenačním a hereckým provedením.

Velikým příkladem, který v padesátých letech nejsilněji přitahoval pozornost našich umělců, byl William Shakespeare. I Bedřich Smetana, když chtěl za svého švédského pobytu vytvořit nové symfonické formy v duchu programní hudby,

hledal látku v dramatických postavách Shakespearových; dokladem toho je symfonická báseň Richard III. (1858) a skica k Macbethovi. A samozřejmě nalézalo v Shakespearovi svůj vzor především směrování tvorby dramatické. Ovšem tragédie Josefa Jiřího Kolára (Magelóna, 1852) nebo Ferdinanda Břetislava Mikovce (Dimitr Ivanovič, 1855), v nichž sloužila historická látka za příklad pro určitou obecně platnou mravní pravdu, sledovaly toliko některé vnější rysy anglického dramatika: usilovaly o barvitost scén, děj rozvětvovaly do složitých zápletek, strhovaly mohutností hrdinů, ovšem charakterizovaných jednostranně, silným nanesením jediné barvy. Také Neruda spatřoval v Shakespearovi autora, který nejlépe odpovídal jeho představě o potřebách současného dramatu. Tato představa byla arci jiná než Kolárova nebo Mikovcova. Předně zdálo se Nerudovi právě Shakespearovo drama svou schopností zpodobit všestranně různé stránky lidské povahy, ducha a citu i svým pohledem na život, to jest pochopením a konkrétním hodnocením lidských vlastností a skutků, vhodným k tomu, aby poutalo zájem celého českého publika. Byl přesvědčen, že „Shakespeare byl svým jmenem vzdělanější třídě drahým a působil svou rázností, svěžestí a přirozeností i na většinu“.¹ Za druhé spatřoval v něm vzor autora, který ztělesňuje své hrdiny tak, že jejich charaktery i skutky vznikají, rostou a zrají před divákovými očima a že je vidět, jak se city těchto reků promítají v činy. To však zajisté předpokládalo, že budou dramatické postavy i hercem předváděny zevnitřku, nikoliv vnějšími gesty, nýbrž na základě charakteristiky vlastních psychologických předpokladů a jejich rozvíjení: „Shakespeare'sche Charaktere entstehen, wachsen und reifen vor unseren Augen, sie müssen daher von dem Schauspieler auch aus seinem Innern herausgebildet werden.“ A konečně se v této době zdůrazňovalo, že Shakespeare svou psychologickou charakteristikou postav ozřejmuje postavy v jejich vlastnostech „čistě lidských“: „Die Leidenschaften Shakespeare'scher Helden sind immer rein menschlich; ihre Farbe

¹ Listy o ledačem; Spisy Jana Nerudy XIV, Divadlo I, 1959, str. 14.

ist weder schwarz noch weiß und das nationale oder Racen-
präge hat bei ihnen nur einen untergeordneten Wert.“²

Představa o tragédii a o dramatickém charakteru, jak ji Neruda vytvářel zejména v úvahách inspirovaných Shakespearovými hrami, nezůstávala však pouze v jeho kritických člancích. Neruda ji sledoval i ve svém hlavním díle, s nímž spojoval své dramatické naděje, ve své tragédii *Francesca di Rimini*. Tato jediná Nerudova tragédie byla hrána po prvé v lednu 1860. Její premiéru ve Stavovském divadle provázely některé události, jež pak podstatně ovlivňovaly její další osudy. Hra byla očekávána s netrpělivou dychtivostí. Vždyť měl vstoupit na jeviště po prvé s vážnou hrou básník, jenž právě stanul ve středu kulturního i politického zájmu veřejnosti. Spisovatel, který na sebe krátce předtím soustředil pozornost svým vystoupením proti vlivným konservativním představitelům české kultury a který nekompromisností a útočností podněcoval vůči sobě i jejich nepřátelství.

A v této nepříznivé chvíli přišla premiéra Francesky di Rimini. Autor sám ji čekal s tušením, že jí bude zneužito ve zlé vůli proti němu a že se může stát záminkou k novým výpadům. V den představení psal v nejistotách Anně Holinové: „Já jsem dnes zlostí nemocen, daliť mně ještě druhý hloupý titul na rohy, ačkoli jsem jen pod tou výminkou kus dal, že žádného druhého titulu nebude. Je za tím novým titulem tucet nepřátel a jeden hloupý přítel skryt... Nezapírám vám, že nejsem dnes jist před skandálem.“³ Průběh premiéry Nerudovy obavy vyplnil. Tragédie byla ohlášena s přidaným podtitulem Škaredý ženich a jeho nevěsta, který se hodil spíše k frašce. I samo představení a herecké výkony vzbudily autorovu nespokojenost, protože herci hráli většinou ledabyle, a ne v duchu jeho záměru. Premiéra zanechala dojem trapného neúspěchu a Francesca di Rimini nebyla už víckrát hrána. A Neruda, bolestně roztrpčen nezdarem a sbě-

² Z referátu o představení Othella v časopise Tagesbote aus Böhmen z r. 1857; otištěno v Díle Jana Nerudy XX, 1924, str. 13.

³ Albert Pražák, Neruda v dopisech, 1950, str. 47.

hem okolností kolem premiéry, nedal žádnou svou novou hru na českém jevišti hrát a odvolal i veselohry, které už předtím zadal k provozování.

A tak se nad jedinou Nerudovou tragédií klade hned několik otázek: Byla Francesca di Rimini básníkovým omylem? Jaký záměr autor vlastně svou tragédií sledoval? Vyšla z jeho rukou hra, která neodpovídala jeho záměru?

Francesca di Rimini vznikala v časovém sousedství Hřbitovního kvítí a většiny básní Kniha veršů i souběžně s povídkami sebranými později do knihy Arabesek. Přes rozmanitost námětů i přes různost literárních druhů lze postřehnout ve všech těchto dílech z konce let padesátých něco společného. Neruda se v nich snažil různými způsoby *vyslovit city a myšlenky člověka, jemuž je neprávem ukřivděno* a jenž se marně snaží proti nepřízni okolností dosáhnout nebo uplatňovat svá přirozená lidská práva. Tento stav roztrpčenosti, rozervanosti vyplýval z vlastních autorových zážitků i z poznání nesrovnalostí soudobého života. Nebyl výrazem okamžitých soukromých nálad nebo pocitů, nýbrž odrazem politického a společenského postavení českých lidových vrstev za Bachova absolutismu. V lyrických básních, většinou značně reflexivních, v nichž Neruda odkrýval falešnost vědomí soudobé společnosti a vyjadřoval zejména stav rozervanosti, vystupovala sociální motivace tohoto stavu silně do popředí. Podobně v epických formách zobrazoval Neruda především takové situace, z nichž by byly patrné sociální nesrovnalosti soudobého života. V některých povídkách věnoval kromě toho stupňovanou pozornost psychologickému vysvětlení opakujícího se základního pocitu rozervanosti. Nechybějí ani takové arabesky nebo verše, v nichž zájem o psychologickou stránku problému převážil všechny ostatní, takže mohly být postavy, často se vymykající z běžných životních forem, kresleny mimo konkrétní čas a prostor. V tomto zájmu o psychologii, o analýsu „čistě lidských“ motivů citů a jednání, uplatňovala se touha poznat jedince a pohnutky jeho myšlenek i činů, protože se pociťovala potřeba vymanit jej ze sítí, jimiž ho obepínal konvenční pohled na život a konvenční morálka.

Jestliže chtěl Neruda také ve své tragédii postihnout v obecně psychologické rovině problém rozervanosti a jestliže chtěl zároveň na vývoji dramatického charakteru ukázat, jak se cit převtěluje v čin, soustřeďoval se celý jeho zájem na ztělesnění ústřední postavy. Nezáleželo mu tolik ani na zajímavosti děje, ani na konkrétnosti časového nebo místního určení. Nevěnoval pozornost dobovým okolnostem příběhu — vždyť nechtěl kreslit barvitý obraz z minulosti, nýbrž *analyzovat psychologii hrdinovu*. Proto mu nevadila ani látka cizí. Chopil se vyprávění o Francesce z Rimini, s nímž se setkal v Douchově překladu Dantova Pekla a Boccacciových komentářů k němu (v Lumíru roku 1854). S krátkou epizodou, která je jádrem proslaveného pátého zpěvu Pekla, zacházel pak Neruda volně a přizpůsoboval to, co bylo vyprávěno italskými básníky, svému záměru. Nesledoval téměř příběh neskonalé lásky Francesky di Rimini a Paola Malatesty, ani mu nesloužila látka, jako tomu bylo v známém u nás dramatu Silvia Pellica, k vyslovení romantických vlasteneckých idejí. Neruda se zaměřil na charakteristiku postavy třetí, na Paolova bratra Gianciotta, Francescina manžela a vraha obou milenců.

Ztělesnění tohoto Gianciotta se stalo hlavním cílem Nerudovy tragédie. Hned na samém začátku hry je naznačen v rozsáhlém monologickém výstupu tohoto hrdiny vlastní dramatický konflikt. Francesca, neznajíc Gianciotta, stává se jeho ženou, aby bylo usmířeno nepřátelství obou rodů. A když je Gianciotto, zatrpklý a osamocený ošklivý mrzák, který se naučil nikomu nedůvěřovat, ujišťován všemi o upřímné opravdovosti Francescina citu, probouzí se v něm horoucí láska i zároveň nadějná důvěra v život. A mezi těmi dvěma póly hrdinova nitra, mezi zatrpklostí a zklamáním a na druhé straně touhou po plném citovém životě a po družném, důvěřivém vztahu k lidem, probíhá napětí Nerudovy tragédie. Když však Gianciotto, na chvíli pocitivší lásku, poznává klam a omyl, zbortí se jeho krátká víra v dobro v životě a živelně se v něm rodí vůle po pomstě, která pak přináší smrt. V dramatickém zpodobení mnohotvárného vnitřního napětí hrdinova bolestného a tragického boje mezi nedůvěrou a důvěrou,

v zpodobení jeho rozervanosti byla největší síla Nerudovy hry, jež byla vytvářena jako tragédie oklamané důvěry v život.

Neruda znal postavy příbuzné Gianciottovi z díla Shakespeara. Zejména krále Richarda III., u něhož se komplex méněcennosti proměňuje v krvežíznivou dychtivost zmocnit se trůnu a mstít se za vytrpěné ústrky; nebo Othella s jeho tragédií zklamané lásky a důvěřivosti. Avšak Nerudovi nešlo o pouhé analogie těchto hrdinů, nýbrž volil podle Shakespeara způsob charakterisování dramatické postavy. Hrdina neměl být ztělesněním jedné jediné zveličené vlastnosti, nýbrž postavou, která by organicky slučovala a rozvíjela jednotu vnitřních protikladných sil. Postupoval tedy jinak než v padesátých letech u nás J. J. Kolár nebo Mikovec i než Vítězslav Hálek. Hálek sledoval příklad Shakespeareův i zároveň příklad Schillerův a směřoval k dramatum, která by tlumočila v deklamačních monologích aktuální politické myšlenky, která by tak měla alegorický smysl, a nevyhýbal se ani napodobení některých vnějších prvků tvorby anglického dramatika.

Neruda se soustřeďoval na psychologickou charakteristiku hlavního hrdiny a všechno ostatní odsouval do pozadí. Chtěl zbavit svou tragédii všeho, co nepodporovalo její hlavní smysl. A když ji vydával knižně, poznamenával výslovně v úvodu, jaké cíle sledoval: „Nechci zde ani k tomu poukázati, že jsem se při sepsání truchlohry Francesca di Rimini zcela samostatným principem řídil, vyhýbaje se všem běžným divadelním efektům, kde se přirozeným způsobem z děje samy nevyvinuly.“ Aby splnil předsevzatý úkol, nepotřeboval Neruda obvyklý verš, který by jej nutil k mnoha slovům nebo obrazům, bez nichž se mohl dobře obejít, aniž ubral myšlenkám na jasnosti. Nedával ani příležitost k deklamování patetických monologů ani k složitému kombinování dějových zápletek. Kládl důraz na to, aby byla hlavní postava hercem podrobně promyšlena a aby byla hrána v citlivých, psychologicky motivovaných a vnitřně prožitých odstínech.

Přitom charakterisoval postavy hlavně jejich myšlenkami, tím, jak si v monologích nebo dialozích ujasňovaly svůj vztah k životu a k ostatním dramatickým postavám. Dialog stavěl

na logice myšlenek a v jednotlivých promluvách uplatňoval svůj sklon k aforistickému vyjadřování. Přispíval k oproštění a zrealnění dialogu. Neusiloval v něm ani o řečnickou přesvědčivost nebo o epickou výmluvnost, ani o citové nebo lyrické zabarvení, ale stupňoval jeho schopnost úsporně a přesně vyjadřovat myšlenku, která sloužila především k tomu, aby mohl být podrobně analysován hrdinův psychologický stav a jeho proměny a zvraty. Proto také zůstával v Nerudově hře stranou i děj, ostatně zcela jednoduchý. A ani autorovi nevadilo, že se jeho proud rozvíjel zásahy kupce Cerchiho, intrikána běžného dobového typu. Podrobněji nebyly charakterisovány ani další postavy hry — Francesca či Paolo, ani jejich otcové nebo služebnictvo.

Avšak to, že se Neruda v odporu proti afektovanosti děje a postav v soudobém dramatu omezoval na charakteristiku jediného hrdiny, že se snažil postihnout jeho složité vnitřní stavy a proměny, aniž rozvinul jeho charakteristiku zobrazením jeho vztahů k jiným postavám a aniž jej ozřejmoval zápletkou — to působilo zároveň, že celá tragédie zůstala pouhým obrysem, že se autor neubrání ani neucelenosti hlavní dramatické postavy. Neboť důsledným dodržováním vytčeného záměru si sám bral možnost představit Gianciottovo nitro konkrétněji v dialogu a v ději. A tím, že se soustředil na psychologické znázornění problému v jeho obecné podobě, zbavoval se možnosti motivovat hrdinu ve vztahu ke konkrétnímu společenskému prostředí. Nehledě k tomu, že zaměření na psychologickou charakteristiku kladlo také nepřekonatelné nároky na herce. Tehdejší herci, navyklí na deklamaci a na efektnost projevu, zvyklí složité souhře a přebujelé dějovosti, marně hledali, na čem by v Nerudově tragédii osvědčili svou dovednost, a nedovedli najít a odpovídajícími prostředky znázornit to, co v ní bylo hlavní. Tyto okolnosti naznačují i objektivní podmínky nezdaru představení ve Stavovském divadle.

Přesto však znamenala Nerudova tragédie pokrok zrealněním charakteristiky po stránce psychologické a pokusem osvobodit dramatické postavy z šablonovitosti typů. V těchto

souvislostech nezdá se pak ani náhodné ani nesprávné ocenění Otakara Hostinského, který po prvé posuzoval Francesku di Rimini v širších vývojových souvislostech a napsal: „Neruda pokusil se u nás první o realistickou tragédii svou Franceskou di Rimini.“⁴

Nerudovy veselohry i jeho tragédie o Gianciottovi mají své důležité místo ve vývoji naší dramatické literatury. Obojí tvoří také organický článek v Nerudově tvorbě z konce let padesátých. Souvislosti s dobou i sepětí s celým tehdejším Nerudovým dílem dokazují, že nebyly autorovým omylem ani že nestály na jeho okraji. Odpovídaly Nerudovu vyhraněnému záměru, který i když nebyl prost rozporů a slabých stránek, sledoval úkoly důležité vzhledem k potřebám oživujícího českého společenského života a vzhledem k nutnosti přiblížit dramatickou tvorbu skutečnosti.

Miloš Pohorský

⁴ Otakar Hostinský, Umělecký ruch v národě českém za posledních padesát let. Almanach české akademie IX, 1899, str. 151.