

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

K typologii českého dramatu přelomu 19. a 20. století

Diplomová práce

Autor: Bc. et Bc. Markéta Huková
Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy
Studijní obor: NSSKCJ-NSSKON Učitelství pro střední školy - Český jazyk a literatura - Učitelství pro střední školy - Základy společenských věd
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Křivánek, CSc.



Zadání diplomové práce

Autor: Markéta Huková

Studium: P15P0360

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství pro střední školy - český jazyk a literatura, Učitelství pro střední školy - základy společenských věd

Název diplomové práce: K typologii českého dramatu přelomu 19. a 20. století

Název diplomové práce AJ: Typology of the Czech drama of the late 19th and early 20th century.

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Tato diplomová práce je věnována vybraným dramatům přelomu 19. a 20. století, z nichž některá byla ve své době značně ceněna, ale postupně se začala z jevišť vytrácet. Výklad je vymezen díly autorů jako Julius Zeyer, Jaroslav Vrchlický, Jaroslav Kvapil, Ladislav Klíma.

CÍSAŘ, Jan. Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost? 1. vyd. Praha: KANT Karel Kerlický, 2011, 163 s. ISBN 978-80-7437-051-9. BROCKETT, Oscar Gross. Dějiny divadla. Praha: NLN, 2008, 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6. TUREČEK, Dalibor, HAMAN, Aleš aj: Český a slovenský literární parnasismus. 1. vyd. Brno: Host, 2015. 426 s. ISBN 978-80-7491-255-9. MÁCHAL, Jan. Dějiny českého dramatu. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. CÍSAŘ, Jan. Přehled dějin českého divadla. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9. ČERNÝ, František, KLOSOVÁ, Ljuba (eds.). Dějiny českého divadla, sv. 3. 1. vyd. Praha: Academia, 1977, 657 s. Miloš POHORSKÝ (ed.). Dějiny české literatury, 1. vyd. sv. 3, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, 631 s. MUKAŘOVSKÝ, Jan, PEŠAT, Zdeněk, STROHSOVÁ, Eva (eds.). Dějiny české literatury, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995, 714 s. ISBN 80-85865-48-3. TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). Pohádkové drama. Praha: Lidové noviny, 1999, 423 s. ISBN 80-7106-330-4. GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) České umění dramatické. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, 371 s. NOVÁK, Jan Václav a Arne NOVÁK. Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s. ISBN 80-7108-105-1.

Garantující pracoviště: Katedra českého jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Krivánek, CSc.

Oponent: doc. PaedDr. Božena Plánská, CSc.

Datum zadání závěrečné práce: 1.12.2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením prof. PhDr. Vladimíra Křivánka, CSc., samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne

.....

Markéta Huková

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu své bakalářské práce prof. PhDr. Vladimíru Křivánkovi, CSc., za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

Anotace

HUKOVÁ, Markéta. *K typologii českého dramatu přelomu 19. a 20. století*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017. 80 s. Diplomová práce.

Cílem této diplomové práce je představit vybrané divadelní hry jako určitý typ dramatu v české literatuře na přelomu 19. a 20. století. Toto období je charakteristické různorodostí literárních směrů. Proto byla vybrána velmi rozdílná dramata, a to nejprve historické drama Julia Zeyera *Neklan*, dále je v práci rozebrána konverzační komedie *Soud lásky* od Jaroslava Vrchlického. Práce se věnuje i analýze ve své době oblíbeného pohádkového dramatu, a to hře Jaroslava Kvapila *Princezna Pampeliška*. Nakonec je rozebráno filozofické groteskní drama *Lidská tragikomedie* od Ladislava Klímy.

Klíčová slova: drama, období fin de siècle, *Neklan*, *Soud lásky*, *Princezna Pampeliška*, *Lidská tragikomedie*

Anotation

HUKOVÁ, Markéta. *Typology of the Czech drama of the late 19th and early 20th century*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2017. 80 pp. Diploma Degree Thesis.

The aim of this thesis is to introduce selected theater plays as a sort of drama in the Czech literature of the late 19th and early 20th centuries. This period is characterized by the diversity of literary movements. Therefore been chosen very different dramas, first historical drama of Julius Zeyer "Neklan", further at work is analyzed conversational comedy of "Soud lásky" by Jaroslav Vrchlický. The thesis deals with the analysis in its time favorite fairy-tale drama, and the game by Jaroslav Kvapil "Princezna Pampeliška". Finally, it discusses the philosophical grotesque drama "Lidská tragikomedie" by Ladislav Klíma.

Keywords: drama, period fin de siècle, Neklan, Soud lásky, Princezna Pampeliška, Lidská tragikomedie

Obsah

Úvod.....	9
1 Charakteristika období fin de siècle.....	11
1.1 Eseje přelomu století	12
1.2 Čím se vyznačovala literatura v období fin de siècle?	14
1.3 Jaké byly reakce spisovatelů na dobu fin de siècle?	17
2 Charakteristika dramatu v období fin de siècle	18
2.1 Národní divadlo.....	19
2.2 Doba počátků Národního divadla.....	20
2.3 Realismus a naturalismus	22
2.4 Moderna	25
2.5 Intimní volné jeviště.....	27
2.6 Nové proudy – expresionismus	28
3 Analýza vybraných dramát jako literárních typů – Neklan, Soud lásky, Princezna Pampeliška, Lidská tragikomedie	29
4 Analýza dramatu Julia Zeyera Neklan.....	30
4.1 Představení Julia Zeyera jako dramatika.....	30
4.2 Zeyerovo drama jako typ	33
4.3. Neklan (1896).....	34
4.3.1 K ději dramatu	36
4.3.2 Náboženský motiv	38
4.3.3 Drama Neklan jako typ českého dramatu.....	40
5 Analýza dramatu Jaroslava Vrchlického Soud lásky.....	42
5.1 Představení Jaroslava Vrchlického jako dramatika.....	42
5.2 Vrchlického drama jako typ	45
5.3 Soud lásky (1886)	47

5.3.1 K ději dramatu	49
5.3.2 Humor v dramatu Soud lásky	50
5.3.3 Drama Soud lásky jako typ českého dramatu.....	51
6 Analýza dramatu Jaroslava Kvapila Princezna Pampeliška	52
6.1 Představení Jaroslava Kvapila jako dramatika.....	53
6.2 Kvapilovo drama jako typ	55
6.3 Princezna Pampeliška (1897)	56
6.3.1 K ději dramatu	57
6.3.2 Znaký impresionismu, symbolismu a secese v této divadelní hře.....	60
6.3.3 Drama Princezna Pampeliška jako typ českého dramatu	62
7 Analýza dramatu Ladislava Klímy Lidská tragikomedie	64
7.1 Představení Ladislava Klímy	64
7.2 Klímovo drama jako typ.....	66
7.3 Lidská tragikomedie (1991)	67
7.3.1 K ději dramatu	68
7.3.2 Filozofie Ladislava Klímy v tomto díle.....	70
7.3.3 Drama Lidská tragikomedie jako typ českého dramatu	71
Závěr	73
Použitá literatura	75
1 Primární literatura	75
2 Sekundární literatura	76

Úvod

Období fin de siècle je charakteristické rozmanitostí literárních směrů a celkovou proměnou. Je tedy zajímavé se tímto zabývat, neboť právě v této době se rodí moderní literatura. V případě dramatu jde vlastně o počátek utváření novodobého českého divadla. Fenomén právě otevřeného Národního divadla prostupuje dobou přelomu století. Dále se utváří skupina kolem manifestu Česká moderna a také symbolistně-dekadentní generace, díky které vzniká Intimní volné jeviště a časopis Moderní revue. Literatura i divadlo se tedy vyvíjejí. Přičemž osobnosti kolem divadla jsou často činné i v politice, spojuje se nám zde tedy mnoho aspektů veřejného života.

Práce pojednává o českém dramatu přelomu století. Rozebereme vybraná díla významných českých spisovatelů. Zajímavá je v tomto kontextu i pozice již známých spisovatelů, kteří se začali věnovat i dramatu, zvláště Julius Zeyer a Jaroslav Vrchlický, kteří chtěli přispět svými pracemi do repertoáru Národního divadla.

Dramata byla vybrána s ohledem na zobrazení několika typů dramatu, proto se jedná o velmi rozdílná zpracování. To také svědčí o různorodosti literatury ve své době.

Historické drama bylo v této době velmi oblíbené, budeme tedy analyzovat drama inspirující se českou minulostí (příběhem z Hájkovy kroniky). Je jím divadelní hra Neklan od Julia Zeyery, která je psaná pro tohoto autora charakteristickým dekorativním a archaickým jazykem. Zeyer se zde přiklání ke křesťanství, což nacházíme u prací, které psal na konci svého života často. Proto se práce bude motivu křesťanství v tomto dramatu více věnovat.

Dále uvedeme milostnou komedii Jaroslava Vrchlického Soud lásky, která je vsazena do prostředí Francie a je založena na živém rozhovoru postav. A nacházíme v ní bezstarostnost a humor šlechticů. Tento aspekt Soudu lásky blíže rozebereme.

Navážeme pohádkovým dramatem s prvky symbolismu a impresionismu Princezna Pampeliška od Jaroslava Kvapila. Pohádkové drama bylo ve své době velmi oblíbené a je zajímavým typem literatury, jelikož je psané pro dospělé publikum. U nás jich vzniká kromě této hry ještě několik, např. Radúz a Mahulena, Lucerna, Strakonický dudák. Dramata jsou vsazena do pohádkového prostředí plného fantazie. Tvoří nedílnou součást českého dramatu.

Poslední drama se také odlišuje od výše jmenovaných. Je jím drama filozofa a spisovatele Ladislava Klímy Lidská tragikomedie. Oproti ostatním dramatům vyšlo až v 90. letech minulého století., ovšem napsáno bylo na konci 20. let 20. století. Je

zvláštním uvedením Klímovy filozofie a jeho celkového náhledu na život. Nese prvky expresionismu, také vyznívá groteskně a absurdně. Můžeme na něm tedy pozorovat vývoj českého dramatu, jelikož v porovnání např. s hrou Neklan vidíme mnoho kontrastů, ať již v psychologii postav nebo v zobrazení prostředí, dialozích apod.

V práci chceme zachytit tato čtyři dramata jako určité typy literatury na přelomu století.

1 Charakteristika období fin de siècle

Konec 19. století je pro českou literaturu zlomový. Vrcholí obrozenecké snahy a literatura se dostává na světovou úroveň. Od posledního desetiletí století devatenáctého po konec první světové války se u nás rodí moderní literatura, která ovšem v lecčem navazuje na období předchozí. Jak čteme v publikaci *Studie o české literatuře na přelomu století*: „*Vznikly v ní hodnoty, v nichž vyvrcholily snahy 19. století a byly položeny základy pro moderní literární kulturu století dvacátého.*“¹

Zásadní změna proti předchozímu období tkví v rozpadu jednotné linie literatury, ale i všeobecně kultury. S tímto souvisí i nebyvalá dynamika střídání směrů a impulsů (realismus, naturalismus, impresionismus, symbolismus, dekadence, secese a expresionismus), čímž se literární dění stává komplikovaným.

Tato doba byla přelomová nejen v literatuře a ve sféře politické (kritika mladočeské politiky a vznik mnoha politických stran s čímž souvisel i vznik mnoha časopisů a novin), ale i v obyčejném životě (přesun z vesnice do měst, volební právo, aj.). O svá práva se hlásí také dělnictvo. Právě rozrůznění politických názorů vedlo ke generačnímu názorovému vyhraňování, jelikož každý mohl vstoupit do nějaké strany, uvádí *Studie o české literatuře na přelomu století*.² Tato skutečnost se promítla i do života a názorů literátů. Zvláště do života mladých literátů, kteří sympatizovali s anarchismem – jde vlastně o spojení literatury a politického názoru. Znaky anarchismu jsou ve *Studii o české literatuře na přelomu století* popsány takto: „*[...] jako směr činu, stojící v přímé opozici proti dekadentním náladám a postojům, jako směr odmítající všechny autority, proklamující svobodu jedince a požadující odstranění státu s jeho mocí založenou na organizovaném násilí.*“³ Ovšem nejen spisovatelé řadící se k anarchismu byli příkladem zapojení literátů do politického dění.

Celkově je pro toto období charakteristické řazení spisovatelů k různým uskupením, literáti píší manifesty, eseje, čímž se vyjadřují k celospolečenským otázkám. Zakládají časopisy, kolem nichž se sdružují, či vstupují do politických stran. S tímto souvisí i činnost literární kritiky, která již v této době měla stále místo v literárním dění, což dokazují příspěvky literárních kritiků do soudobých almanachů a manifestů i literárních

¹ HRABÁKOVÁ, Jaroslava a kol. *Studie o české literatuře na přelomu století*. Praha: Univerzita Karlova. 1991. ISBN 80-7066-473-8. s. 3.

² Tamtéž, s. 9.

³ Tamtéž, s. 13.

časopisů. O pozici kritiky čteme v České literatuře od počátků k dnešku toto: „*Kritika jako stálá instituce a svébytná disciplína se obracela k literárnímu publiku, k lidem schopným sledovat literární dění a vlastním zájmem tuto sféru činnosti podporovat a podněcovat.*“⁴ V této době začíná psát F. X. Šalda, velká osobnost české kritiky. Právě ona kritičnost byla znakem této doby, neboť vzniká velký počet analýz a kritik. A nastupující mladá generace ostře kritizuje předchozí spisovatele (např. Vrchlického, Sládka aj.).

Veřejné dění nejen literátů bylo tedy na přelomu 19. a 20. století velmi pestré, což je i důsledkem společenských změn v této době.

1.1 Eseje přelomu století

Do veřejného dění se aktivně zapojovali i literáti. Vznikaly manifesty a eseje, které podněcovaly společnost k vyhroceným dobovým diskusím. Jelikož tyto skutečnosti utvářely dobu přelomu století, jmenujeme zde ty nejzásadnější.

Ke smyslu českého národního obrození a národního uvědomění na konci století se vyjádřil Hubert Gordon Schauer v článku *Naše dvě otázky*. Řeší zde spor, zda existuje něco, co národ sjednocuje. Jestli je národ hodnota, za kterou má smysl bojovat, nebo jestli není lepší přimknout se k některému z velkých národů.⁵ O tom, jak velkou důležitost a ohlas článek měl, není pochyb. Svědčí o tom jeho mnohočetná citování i zamýšlení autorů z různých dob i zaměření. Vždyť pokud se zamyslíme nad tím, zda se doba nezměnila, zda je článek stále aktuální, musíme odpovědět kladně. Schauerovy *Naše dvě otázky* jsou dnes stále v povědomí veřejnosti. Jako důkaz slouží například články v časopise *Respekt*⁶ a na stránkách Českého rozhlasu⁷, které odkazují právě k Schauerovu příspěvku.

Dalším důležitým aspektem v dobových diskuzích byl spor o smysl českých dějin. Ten se odehrával zvláště mezi T. G. Masarykem a historikem Jaroslavem Gollem. Jednalo

⁴ LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8. s. 391.

⁵ SCHAUER, Hubert Gordon. *Naše dvě otázky*. In: *Čas*. Prah: Jan Herben. 20. 12. 1886 roč. 1, č. 1.

⁶ BICAN, Jaroslav. Jaroslav Bican: Prezidentský projev a „*Naše dvě otázky*“. IN: *Český rozhlas* [online]. Praha: Český rozhlas. 6. 11. 2010. [cit. 24. 1. 2017]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cro6/komentare/_zprava/806935>.

⁷ PAVLÍČEK, Tomáš. *Naše dvě radarové otázky*. In: *Respekt* [online]. Praha: Economia. 1. 5. 2007 [cit. 24. 1. 2017]. ISSN 1801-1446. Dostupné z: <<https://www.respekt.cz/stalo-se/nase-dve-radarove-otazky>>.

se propojení politické, vědecké a umělecké sféry.⁸ Význam tohoto sporu spočíval v tomto: „*Bylo to jedno z nejzávažnějších názorových střetnutí, významné nejen pro vývoj české historiografie a filozofie, nýbrž i celé české kultury.*“⁹ Šlo o spor o pochopení dějin, v němž Masaryk historicismus odmítá a vychází ze sociologického pojetí, přičemž Goll zastává představu dějepisectví, které zahrnuje všechny disciplíny zabývající se minulostí.

T. G. Masaryk byl důležitou osobností nejen u předchozího sporu, ale zasáhl i do sporu o pravost Rukopisů, který se v této době opět obnovuje. V souvislosti s tímto na něj bylo ostře útočeno ze strany jeho odpůrců. Je tedy zřejmé, že v této době neutichá národní otázka, nýbrž se stává aktuální. Masaryk dále zasáhl i do události kolem vraždy Anežky Hruškové, kterou měl rituálně spáchat Žid Leopold Hilsner. Masaryk vystoupil proti tomuto nařčení Hilsnera, čímž se opět rozpoutala společenská debata.

Dalším politicko-uměleckým vrcholem 90. let 19. století bylo sepsání manifestu České moderny roku 1895 v časopise *Rozhledy*¹⁰. Jednalo se o program, který spojoval politiku, sociální problémy a literaturu. Jak uvádí Studie o české literatuře na přelomu století: „*Moderní literatura nepřestávala být spjata s tepem národního života, kupř. signatáři manifestu České moderny proklamovali snahu o nezávislost literatury a jejich tvůrců, avšak zároveň jasně deklarovali svůj názor na politické a sociální problémy.*“¹¹ Česká moderna se snažila prosadit individualitu, tu si vytyčují i za hlavní cíl: „*Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, již je normou jen její nositel – individuum.*“¹² Odklání se tedy od realismu ke směrům moderní literatury jako je symbolismus a impresionismus. Připomínají také svou odlišnost od starší generace. Literáti přichází s novou poetikou, která je charakterizována v České literatuře od počátků k dnešku: „*Spisovatelé z generace let devadesátých byli vyznavači stylu. Jistými způsoby utváření svých textů dávali najevo i vlastní kreativní schopnost, i vůli vést dialog s osobnostmi spřízněnými, chuť ovlivňovat estetickou normu a optiku čtenáře.*“¹³ I díky tomu se jejich slohové postupy často měnily.

⁸ ČORNEJ, Petr. Historický horizont 1897-1918. In: HRABÁKOVÁ, Jaroslava a kol. *Studie o české literatuře na přelomu století*. Praha: Univerzita Karlova. 1991. ISBN 80-7066-473-8. s. 16.

⁹ Tamtéž, s. 16.

¹⁰ ŠALDA, F. X. KREJČÍ, František Václav. Et al. Manifest České moderny. In: *Rozhledy*. Praha. 1896, roč. 5, č. 1.

¹¹ ČORNEJ, Petr. Historický horizont 1897-1918. In: HRABÁKOVÁ, Jaroslava a kol. *Studie o české literatuře na přelomu století*. Praha: Univerzita Karlova. 1991. ISBN 80-7066-473-8. s. 4.

¹² ŠALDA, F. X. KREJČÍ, František Václav. Et al. Manifest České moderny. In: *Rozhledy*. Praha. 1896, roč. 5, č. 1.

¹³ LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8. s. 386.

Od České moderny se distancovala skupina Katolické moderny, která sepsala svůj manifest. Skládala se především z katolických duchovních spisovatelů. Také představitelé české dekadence se k České moderně nehlásili (Arnošt Procházka). Tyto tři skupiny patřily k hlavním proudům české literatury v tomto období.

1.2 Čím se vyznačovala literatura v období fin de siècle?

Pokud bychom srovnali předchozí období a dobu fin de siècle, tak 19. století je charakteristické svou pozitivní vizí, vyzdvihováním historie a národním uvědoměním. Úloha historie v 19. století je shrnuta v publikaci *Moderna & Historismus* takto: „*Historie byla považována za klíč k soudobým problémům a historická perspektiva prostupovala proto politikou, národohospodářstvím, právní vědou, školstvím [...]*“.¹⁴ Modernisté se oproti historismu vymezují a snaží se jej vytlačit, konzervativní kruhy historismus naopak brání.

Celkové naladění období, jímž se tato kapitola zabývá, je shrnuto v publikaci *Česká literatura od počátků k dnešku*: „*Všecky ideály se na konci 19. století mohly jevit jako zrazené anebo neuskutečnitelné iluze. To vyvolávalo skleslost až apatii, pocit, že jakékoliv snažení je bezcenné, ne-li zrádné. Také ovšem potřebu na troskách selhavších nadějí otvírat nové výhledy.*“¹⁵ Všechno toto se promítalo následně do situace v literatuře – do proměn slohu spisovatelů a do jejich pohledu na skutečnost. Ve výše vymezeném období u nás existuje mnoho literárních směrů, což zapříčinila změna ve společnosti i její nestálost. Autoři často sympatizují ve své tvůrčí práci s nejedním literárním proudem, což je také pro toto období typické.

Moderna přichází do již vyhraněného sporu mezi lumírovci a konzervativci. Lumírovcům bylo vytýkáno „cizáctví“, které spočívalo v inspiraci cizími literaturami, překladatelstvím i cestami po Evropě. Z dnešního hlediska jsou ovšem znaky národního uvědomění zřejmé i v dílech lumírovců.

V díle *Moderna & Historismus* se píše: „*Moderna [...] se na veřejnosti prosazovala ve chvíli, kdy vedle sebe ve všech třech prostředích žily již dva literární subjekty. Kromě pokusů o aplikaci naturalistického vidění tu stále fungovala starší literární generace. V Čechách ji ztělesňovala již v sedmdesátých letech se etablovanější ruchovsko-lumírovská*

¹⁴ ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna & Historismus*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-278-3. s. 15.

¹⁵ LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8. s. 385.

*škola v čele s Jaroslavem Vrchlickým.*¹⁶ Situace literatury v této době je tedy zajímavá tím, že vedle sebe existují ruchovci, lumírovci a naturalisté, vůči kterým se vymezují moderní autoři (kritikou vládnoucí politiky a převládajících literárních proudů, píše např. Pešat)¹⁷. Charakter moderny se neodvíjel jen od reakcí na stávající proudy v literatuře, ale také vyplýval z duchovna doby.¹⁸ Jak uvádí Pešat, za generaci jsou někdy považováni i autoři kolem Almanachu na rok 1914 (zvláště Neumann, Čapkové), podle autora ale nemají generační charakter – nejsou stejně staří.¹⁹ Toto seskupení zaniklo posléze za 1. světové války. Stylové rozpětí literatury na přelomu století je tedy veliké, což se bude práce snažit zachytit prostřednictvím rozboru některých dramát.

V české literatuře nacházíme v tomto období (1890-1914) stále ruchovsko-lumírovskou generaci charakteristickou mimo jiné svým novoromantickým pojetím děl. Dále nesmíme opomenout autory píšící realistická či naturalistická díla. Vůči nim se vymezují moderní autoři – Česká moderna, Katolická moderna a symbolistně-dekadentní generace (tedy literární směry jako symbolismus, dekadence, impresionismus či o něco později expresionismus). Do české literatury se v této době promítají i prvky secese, civilismu, vitalismu nebo novoklasicismu, také nesmíme opomenout již zmíněnou anarchistickou literární skupinu. Jak uvádí i publikace *Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století: „Tehdy se v průběhu jednoho desetiletí vystřídala nebo vedle sebe existovala realistická i naturalistická díla, impresionismus a symbolismu, dekadentní hnutí, které v českých poměrech bralo na sebe zpravidla symbolistickou podobu, ale projevovaly se v něm již také prvky rodící se secese.*²⁰

Ruchovsko-lumírovská generace se snaží zprostředkovat díla světové literatury českému čtenáři, také její překladatelská činnost má jistě velký význam. Celková tvorba těchto literátů se obrací často do minulosti, nacházíme zde motivy národního uvědomění či venkova. Pro Zeyera je typická jakási ornamentálnost jazyka, ve které můžeme vidět prvky secese. Někteří autoři (např. Pynsent) považují J. Zeyera za předchůdce moderny,

¹⁶ ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna & Historismus*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-278-3. s. 48.

¹⁷ PEŠAT, Zdeněk a kol. *Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století*. Československý spisovatel: Praha, 1972. s. 5-6.

¹⁸ ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna & Historismus*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-278-3. s. 49.

¹⁹ PEŠAT, Zdeněk a kol. *Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století*. Československý spisovatel: Praha, 1972. s. 6.

²⁰ PEŠAT, Zdeněk. Úvod z roku 1969. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan (redaktor), PEŠAT, Zdeněk, STROHSOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury*, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3. s. 5.

je pravdou, že generace České moderny považovala Zeyera za svůj vzor, už jen proto je důležité ho zde zmínit. Můžeme jeho postavu brát tedy jako pojítka jednotlivých generací.

Naturalistická tvorba se vyznačovala reálným viděním světa, zobrazovala okolí co nejvíce realisticky až do krajnosti. Oproti tomu moderní literatura se snaží o vykreslení nitra postav, jak čteme v publikaci Studie o české literatuře na přelomu století, také „[...] literatura 90. let usiluje o vymanění se z nějaké bezprostřední skutečnosti (aby sloužila lidu, národu) a zdůrazňuje, že poezie je světem sama pro sebe.“²¹ Akcentuje tedy styl tvorby, ne národní uvědomění atd.

Impresionismus se snaží zaktivizovat čtenáře, jak uvádí výše jmenovaná studie: „Zbystřuje jeho zrak, sluch, čich i hmat, oslovuje jeho schopnost osobního prožitku a úvahy vůči skutečnosti, která při vši utkvělosti je plná pohybu; naléhá na to, aby jí člověk dal smysl.“²² Čtenář tak často vnímá nejen okolí, ale i náladu lyrického subjektu.

Také proběhla vlna návratu ke klasicismu. Mezi jeho znaky patří uměřenost a návrat ke klasické tradici. Důvodem obrody právě tohoto směru byla nálada oné doby – nejistota, krize hodnot a duchovna.²³ Jde tedy o tendenci stvořit řád a obnovit soulad člověka se světem.

Symbolismus se v Čechách také ustavoval právě v období 90. let 19. století. Později byl spojován i s dekadencí jakožto tzv. symbolistně-dekadentní generace. Ti začali vydávat periodikum Moderní revue a také organizovali divadlo Intimní volné jeviště. Dali tak určitou podobu modernímu umění. Neboť Moderní revue spojovala literaturu, malířství i literární kritiku a mimo jiné zprostředkovávala znalost cizích spisovatelů (např. francouzských prokletých básníků). Vycházela mezi lety 1894 a 1925.

Česká dekadence se stala velmi specifickou, neboť jak se píše v České literatuře od počátků k dnešku: „Dekadence rostla z prožitku všeobecného úpadku Evropy a lidstva na konci 19. století. České poměry tento pocit umocňovaly.“²⁴

²¹ VODIČKA, Felix. Literatura na počátku 20. století. In: HRABÁKOVÁ, Jaroslava a kol. *Studie o české literatuře na přelomu století*. Praha: Univerzita Karlova. 1991. ISBN 80-7066-473-8. s. 38.

²² LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8. s. 387.

²³ ŠTĚDRŇOVÁ, Eva. Novoklasicismus. In: HRABÁKOVÁ, Jaroslava a kol. *Studie o české literatuře na přelomu století*. Praha: Univerzita Karlova. 1991. ISBN 80-7066-473-8. s. 103.

²⁴ LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8. s. 392.

Dekoratívni prvky secese se dostávaly i do literatury, čímž dostávala nádech romantičnosti a čtenáře dostávala jaksi do jiného světa, do světa pohádky, iluze a ornamentálnosti, což je dáno i jejím sepletím s malířstvím, píše Felix Vodička.²⁵

1.3 Jaké byly reakce spisovatelů na dobu fin de siècle?

Kapitola se bude věnovat postavení spisovatele na přelomu století. Je zřejmé, že toto období se odlišuje od předchozích směrů, je něčím jiné, přináší nové pohledy na literaturu i celkově na umělecký život.

Proměna pojetí spisovatele na konci 19. století je zachycena v předmluvě publikace Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století: „*Tento proces je vyvolán proměnami ve společenském postavení spisovatele i v pojetí základních otázek literatury, zejména jejích funkcí. Mladá generace 90. let vybojovává rozhodný zápas s politickým i literárním konzervativismem a vymaňuje literární tvorbu z přímé závislosti na měšťácké politice [...]. Začíná převládat typ spisovatele, který se rozchází s vládnoucí společností, zaujímá vůči ní nepřizpůsobivý postoj, jenž je zprvu nesen individualistickým gestem, později různými formami anarchistické negace a v ojedinělých případech již také sbližováním s dělnickým hnutím.*“²⁶ Znakem této doby je individualizace, která zapřičiňuje velkou rozmanitost poetiky spisovatelů, píše Pešat.²⁷ Ale i četné spory ve vyhraňování se byly typické pro období 90. let 19. století. Luboš Merhaut píše: „*K vyhraňování pojetí literatury docházeli zvláště v polemice, ve zvláštním žánru, který se právě v devadesátých letech převratně rozvinul.*“²⁸

Můžeme říci, že v období Fin de siècle byla politika s literaturou spojena, a to např. manifestem Česká moderna, který nebyl pouze zveřejněním programu literátů, ale i politickým vyhraněním se vůči společnosti. F. X. Šalda uveřejňuje stať Syntetism v novém umění, která byla (jak píše Luboš Merhaut) „*základní a trvale vlivný programový text širšího modernismu první poloviny devadesátých let.*“²⁹ Hubert Gordon Schauer píše stať Naše dvě otázky, která se týká národního uvědomění. Dále reagují na

²⁵ VODIČKA, Felix. Literatura na počátku 20. století. In: HRABÁKOVÁ, Jaroslava a kol. *Studie o české literatuře na přelomu století*. Praha: Univerzita Karlova, 1991. ISBN 80-7066-473-8. s. 34.

²⁶ PEŠAT, Zdeněk a kol. *Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století*. Československý spisovatel: Praha, 1972. s. 5.

²⁷ Tamtéž, s. 5.

²⁸ MERHAUT, Luboš. „Vrchol a propast v jednom“. In: URBAN, Otto M. et al. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 41-60. ISBN 80-86300-72-2. s. 43.

²⁹ Tamtéž, s. 44.

dobu spisovatelé J. S. Machar a Vilém Mrštík. Všichni tito autoři se vyslovují ke společnosti a aktuální době. Jak píše Luboš Merhaut: „*Zneklidňující poukazy na problémy a narůstající a stále víceznačnější rozpornost a nehotovost doby působily v tomto období v sepětí s novým chápáním duchovní individuality.*“³⁰ Spisovatel se opět vyslovuje ke společenské situaci národa a je často ve svých myšlenkách velmi radikální.

Literáti vedli často prostřednictvím ostré kritiky dlouhé spory mezi sebou a dávali svou vyhraněnost jasně najevo. Můžeme říci, že právě ony spory patří k charakteristickým znakům této doby. Jak píše Luboš Merhaut: „*Střetávání národní a kosmopolitní orientace prostupovalo český společenský a kulturní život konce století.*“³¹ Mezi nejznámější patří tedy spor mezi skupinou lumírovců a zastánců národního proudu, dále je pořád živý spor o Rukopisy (královédvorský a zelenohorský, který poměrně ostře rozdělil celou společnost).

Změna poetiky na konci 19. století u nás probíhá i na počátku 20. století, kdy se stále ještě konstituuje moderní literatura. Alessandro Catalano píše: „*Vášnivé debaty o podstatě nového umění, které probíhaly mezi českými umělci a spisovateli v letech 1912-1914, skončily naprosto nečekaně s počátkem světové války.*“³² Ačkoli bylo toto období velmi plodné pro výtvarné umění, dodává, že v literatuře se jedná o období útlumu.³³ Před Válkou vychází Almanach na rok 1914, který má charakterizovat toto období. Ovšem, jak píše Catalano, Josef Čapek nemohl najít další prózy, které by do almanachu připojil, musel proto něco napsat sám.³⁴

2 Charakteristika dramatu v období fin de siècle

Charakteristika dramatu je uvedena v publikaci Encyklopedie literárních žánrů, kde se píše, že obecně je drama považováno za prozaický nebo veršovaný text, u kterého předpokládáme následnou inscenaci, ale samo je svébytným literárním dílem. Děj se dozvídáme prostřednictvím postav – dialogů nebo monologů. Text se potom dělí na

³⁰ Tamtéž, s. 42.

³¹ Tamtéž, s. 42.

³² CATALANO, Alessandro. „Zrovna teď je chvíle, kdy by bylo na místě udělat prudký vítr“. In GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Praha: Akropolis. 2016. s. 11-25. ISBN 978-80-7470-083-5. s. 11.

³³ Tamtéž, s. 12.

³⁴ Tamtéž, s. 12.

promluvy postav a na scénické poznámky, které udávají instrukce důležité pro inscenaci.³⁵

Doba přelomu století měla také velký vliv i na situaci dramatu u nás. Do divadla se promítá literatura, výtvarné umění, hudba, tanec i celá kultura. Přímo do inscenace pak dalších mnoho aspektů jako jsou divadelní budovy, herci, režiséři, dramaturgie, scéna, rekvizity a mnoho dalších.

Situace byla tedy obdobná jako na poli literatury, jak se píše v Dějinách divadla: „*Divadlo druhé poloviny devatenáctého století bylo do velké míry pouze logickým pokračováním předchozího vývoje. V poslední čtvrtině století se však několik spisovatelů a režisérů rázně rozešlo s minulostí.*“³⁶ Na konci 19. století se i do dramatu dostávají prvky moderní literatury, což ovlivňuje i divadelní inscenace. Pokud se budeme snažit shrnout české drama tohoto období je zřejmé, že to nebude jednoduché. Potkali se zde totiž různé umělecké proudy i generace, o jednotné idey v umění tedy není možné mluvit. Situaci popisují Dějiny české literatury: „*Po roce 1890 doznívala literární činnost lumírovské generace, pokračoval vývoj realisticko-psychologické dramatiky, prosazovala se impresionistická dramatika, přihlásila se ke slovu tvorba symbolistického zaměření a před rokem 1918 vydali [...] některé své práce i dramatikové, kteří měli nejbliže k expresionismu [...]*“³⁷

2.1 Národní divadlo

Musíme zde jistě zmínit, že poslední třetina 19. století je u nás silně ovlivněna stavbou a otevřením Národního divadla (1883), což byl velmi důležitý krok vpřed pro české dramatické umění. Již výše zmíněné eseje a články vzniklé v tomto období napovídají tomu, že v této době není mrtvá idea národa, ale je tomu právě naopak. A právě Národní divadlo i díky tomu bylo centrem divadelního života, píše např. Arne Novák. Ten dodává, že právě skrze Národní divadlo přicházely do Čech postupně prvky moderního umění, které ovšem obecnostvo nepřijímalo pozitivně.³⁸ I když zastávalo spíše konzervativní názory a podle mnoha vlivných osob své doby mělo plnit úlohu mravního i společenského

³⁵ MOCNÁ, Dagmar, JUNGMANNOVÁ, Lenka. Drama. In: MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-x. s. 123.

³⁶ BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 2008, 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6. s. 516.

³⁷ OBST, Milan. Charakter českého dramatu na počátku století. In: MUKAŘOVSKÝ (redaktor), Jan, PEŠAT, Zdeněk, STROHSOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury*, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3. s. 66.

³⁸ NOVÁK, Jan Václav a Arne NOVÁK. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s. ISBN 80-7108-105-1. s. 732-3.

příkladu (tento názor čteme i ve 20. století).³⁹ S Národním divadlem byla úzce spojena idea národa, která je v dramatu velmi důležitá, neboť české drama jako takové vzniká vlastně až v období národního obrození. Což dokazují slova Františka Götze (mimo jiné dramaturga a šéfa činohry Národního divadla): „*Drama je vždy korunou národní kultury. Vystupuje až ve chvíli, kdy nastává národní expanse duchovní i politická, kdy národní život nabyl jisté stabilizace.*“⁴⁰ Právě drama je tedy nejbližší událostem dějinným, společenským i politickým. Proto mělo Národní divadlo velmi důležitou pozici.

Jan Císař mluví o významu Národního divadla pro tehdejší pozici českého divadla u nás i ve světovém kontextu: „[...] *idea – a s ní i mýtus Národního divadla – přes všechny problémy, nedostatky, kritické výtky – měla až do 28. října 1918 nezničitelnou a působivou sílu v tom, že v ní byl trvale přítomný duch procesu vznikání a bytí českého národa, což vyvrcholilo v období Kvapilově snahou přispět k tomu, aby český národ získal plnoprávný statut moderního evropského národa.*“⁴¹

Na scéně Národního divadla vzbudilo velký rozruch i uvedení realistického dramatu. Jako byli např. *Naši Furianti* od Ladislava Stroupežnického (premiéra 1887), či *Maryša* od bratří Mrštíků, kterou Císař považuje za první krok dramatu k realismu. V 80. i 90. letech 19. století jsou na scéně Národního divadla hojně zastoupeni autoři Julius Zeyer a Jaroslav Vrchlický, o čemž svědčí i kapitola zbývající se prvními roky Národního divadla v publikaci Jana Máchala, který ji téměř celou věnuje právě těmto dvěma spisovatelům.⁴²

2.2 Doba počátků Národního divadla

V dramatu se prolíná podobně jako v literatuře několik typů. Starší generace, která v době 80. let 19. století pokračuje ve své především novoromantické tvorbě (jmenujme Jaroslava Vrchlického a Julia Zeyera, kteří tvořili hlavní repertoár prvních let Národního divadla), píše historická dramata či díla s prvky antiky nebo novoromantismu. Jejich díla jsou k vidění především na pódiu Národního divadla.

³⁹ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* 1. vyd. Praha: KANT Karel Kerlický, 2011, 163 s. ISBN 978-80-7437-051-9. s. 15.

⁴⁰ GÖTZ, František. *Povaha a smysl českého dramatu*. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 7.

⁴¹ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* 1. vyd. Praha: KANT Karel Kerlický, 2011, 163 s. ISBN 978-80-7437-051-9. s. 15.

⁴² MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 164-184.

Právě pro důležité postavení a jedinečnost Zeyerova díla zařazujeme do této práce právě jeho drama *Neklan*. I když na počátku své tvorby (jedná se o dobu po otevření Národního divadla) se znaky jeho poetiky shodovaly s tím, na co se Národní divadlo začalo soustřeďovat. Mezi znaky patřily poetičnost dramatu a zvýšení básnického charakteru, uvádí *Dějiny české literatury*.⁴³ Poetika Julia Zeyera tak svým způsobem tyto prvky obsahovala, i když do 80 let 19. století datujeme pouze počátky jeho tvorby. Ani Julius Zeyer nepatřil ovšem k autorům, kterého by kritika vyzdvihovala, neboť jeho poetika jaksi vyčnívala z dobového úzu zvláště svým básnickým jazykem (což bylo terčem kritiky jeho děl prozaických i dramatických). Jak píše Jan Máchal: „*Na básnickou stránku dramata Zeyer kladl váhu největší, pravidla dramatické stavby [...] hlásaná od novějších kritiků divadelních byla mu vedlejší.*“⁴⁴

Hlavní tendencí 70. let a zčásti i v období začátků Národního divadla bylo uvádění historických dramát. Jak je uvedeno v *Dějinách české literatury*: „*Počítalo se především s tím, že takové drama ztělesní ve svém hrdinovi představitele a mluvčího idejí a zájmů národního zápasu a tím bude zasahovat do formování společenského vědomí a reagovat i na aktuální a zajímavé otázky.*“⁴⁵ Inspiraci historií (zvláště starověkem a renesancí) můžeme vidět téměř ve všech hrách Jaroslava Vrchlického. Jeho tvorba utvářela podobu Národního divadla v jeho počátcích. Ovšem dramata Vrchlického byla často kritizována: „*Jeho hry mívaly strojenou a sypkou stavbu závisící na nemotivovaných náhodách, dialog byl sice bohatý, ale vyumělkovaný, opakovaly se v nich situace a scény, postavy postrádaly plastičnosti.*“⁴⁶ A od poloviny 80. let byla dramatická díla Vrchlického kritizována čím dál více, jelikož šlo o stále se opakující schémata, scény i charaktery postav, uvádí výše jmenovaná publikace.⁴⁷ Jan Máchal je v kritice Vrchlického téhož názoru. Ovšem pojednává i o Vrchlického přednostech a může se zdát, že negativní znaky dramát Vrchlického vlastně obhajuje: „*Při neobyčejné plodnosti básníkově není divu, že mnohá díla jeho trpí nedostatkem propracovanosti. Vrchlický měl zajisté často geniální nápady, v letu vrhal duchaplné myšlenky na papír, nedovedl však ovládat svou bujnou*

⁴³ POHORSKÝ, Miloš. Diferenciace literatury v období nástupu dělnického hnutí. In: POHORSKÝ, Miloš (ed.). *Dějiny české literatury*. 1. vyd. sv. 3, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, s. 270.

⁴⁴ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 167.

⁴⁵ POHORSKÝ, Miloš. Diferenciace literatury v období nástupu dělnického hnutí. In: POHORSKÝ, Miloš (ed.). *Dějiny české literatury*. 1. vyd. sv. 3, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, s. 267.

⁴⁶ Tamtéž, s. 270-271.

⁴⁷ Tamtéž, s. 271.

fantasii [...]“⁴⁸ S Janem Máchalem můžeme souhlasit, Vrchlický byl významným autorem i dramatickým, i když v četnosti jeho dramát zůstávají známá dodnes jen ta nejpovedenější. Ovšem nedá se mu upřít literární nadání i význam v kontextu české literatury.

Císař píše o pozdější kritice novoromantického divadla a zvláště Vrchlického: „[...] *stal se pro část divadelní kritiky divadlem neživotným a přežilým.*“⁴⁹ Císař dodává, že Vrchlický jakožto čelní představitel pozdního romantismu byl ostře kritizován nejen jako dramatik, ale i jako kritik, neboť onen pozdní romantismus hájil i touto cestou. Dále píše o tom, že právě tyto útoky na Vrchlického svědčily o jasné potřebě proměnit české divadlo.⁵⁰

Po dramatech vzletného jazyka, přemíry básnictví a patrně opakujících se schématech divadelních her přichází tedy proměna. Proto v Dějinách české literatury čteme o požadavku na změnu dramatu v tomto období: „*Bylo proto především třeba snést dramatickou tvorbu na pevnou zem.*“⁵¹ Je tím myšlen určitý obrat ke každodennosti, drama má být zachycením reálného soudobého života, ne pouze opěvování historických hrdinů a jejich činů příliš poetickým jazykem. I když musíme dodat, že historické drama z jevišť nevymizelo, ale mimo něj se v divadlech objevovaly hry zobrazující obyčejný život komicky. Jde o veselohry Ladislava Stroupežnického, Jaroslava Vrchlického i Julia Zeyera, jehož veselohry působily odlišně díky charakteristickému jazyku i lyrickým obrazům⁵² – tedy znakům typickým právě pro tohoto lumírovce.

2.3 Realismus a naturalismus

Na konci 80. let přichází změna po zřejmé krizi českého dramatu. Na scénu přichází realistické a naturalistické drama. To ukazuje divákům současnost pravdivě a nezkrásně. Zabývá se momentálními problémy, čímž je soudobému divákovi bližší. Děje se tak i kvůli společenskému a politickému vývoji země. Drama se díky tomu dostává na stejnou úroveň s prózou.

⁴⁸ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 183.

⁴⁹ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9. s. 53.

⁵⁰ Tamtéž, s. 53-54.

⁵¹ POHORSKÝ, Miloš. Diferenciace literatury v období nástupu dělnického hnutí. In: POHORSKÝ, Miloš (ed.). *Dějiny české literatury*. 1. vyd. sv. 3, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, s. 272.

⁵² Tamtéž, s. 274-275.

Nicméně tento obrat dramatu k realismu byl velkou změnou, a proto neměl snadný vstup na scénu. Diváci realistické drama odsuzovali jako přehnaně kritické, které zobrazuje jen špatnost. Prvním a jedinečným uvedením realistického dramatu byla roku 1887 premiéra hry dramaturga Národního divadla Ladislava Stroupežnického *Naši furianti*, která vzbudila negativní ohlasy u části publika i kritiky jako hra nehodící se na scénu Národního divadla zvláště svou obhroublostí, uvádí Máchal.⁵³ Tyto reakce vyplývaly z toho, že tehdejší divák byl zvyklý na úplně jiné hry. Divadlo sloužilo pro kulturní i morální povznesení publika, a to byla také jeho hlavní funkce, což realistické divadlo úplně změnilo. Po lyrických scénách, historických motivech a důraze na básnický jazyk přichází obraz české vesnice s jejími osudy i problémy. Kladně byl tedy divadelní realismus přijat až po nějaké době.

Až Vilém Mrštík, pochopil rozdíl Zolova naturalismu a ruského realismu, čímž osvětlil podstatu realistického dramatu, píše Máchal.⁵⁴ Tou podle Mrštíka je (udává stejný autor): „[...] *předně shledávati fakta, prvky velikých scén, které se logicky spojí v účinnou osnovu děje, dále analyzovati život v jednotlivých jeho zástupcích – typech a konečně studovati řeč, jakou vyvolený typ mluví.*“⁵⁵ I bouřlivé ohlasy této hry dokazují důležitost, a hlavně proměnu konvencí i stylu českého dramatu. A celkově měli *Naši furianti* dá se říci klíčovou roli v kroku od realismu k naturalismu. Neboť, jak píše Císař, hra zasáhla charakter veseloher z maloměstského prostředí.⁵⁶

Pro český realismus a naturalismus jsou nejvýznamnější právě dramata postihující téma české vesnice. Kromě *Našich furiantů* se jedná o dramata jako *Gazdina roba* od Gabriely Preissové. Zajímavé je, že kritika této hry se zaměřovala na stránku jazyka. Veřejnost se obávala o čistotu českého jazyka, a zvláště v této hře se zděsila užití slovenského dialektu, neboť od Národního divadla se očekávalo uvádění českých her.⁵⁷ Kritiku sklidila i hra stejné autorky *Její pastorkyňa*. Drama bratrů Mrštíkových *Maryša* byla po předchozích negativně hodnocených realistických hrách na scénu uvedena opatrně. *Maryšu* předkládali obecnstvu, jak píše Máchal: „[...] *nejdříve "na zkoušku" tak zvanému "vděčnému obecnstvu" při nejlevnějších cenách odpoledne a teprve potom*

⁵³ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 194.

⁵⁴ Tamtéž, s. 194-5.

⁵⁵ Tamtéž, s. 195.

⁵⁶ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9. s. 58.

⁵⁷ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 195.

*sehrána večer před obecnstvem vybraným.*⁵⁸ Právě drama Maryša považuje Císař za vrchol českého naturalisticko-realistického dramatu.⁵⁹ Jistě proto, že se jedná o opravdu reálný obraz života na české vesnici. Důležitým pokrokem je i psychologické propracování postav, které vystihuje naturalistické rysy dramatu a vyžaduje také jiný způsob hraní než u romantického divadla. Je potřeba vystihnout vnitřní pohnutky postav, dříve byla psychika spíše načrtnuta, proto je potřeba oné změny.

Ovšem pozice českého realismu a naturalismu byla v kontextu světového umění svým způsobem ojedinělá. Naturalistické divadlo u nás nedokázalo plnit všechny znaky onoho směru, které udává František Götzt: „[...] *naturalism přinesl nové látky a syrové obsahy, ale vytvořil i útočnou divadelní formu: scéna se plnila věcmi, jež byly přímo vytrženy z reality, předváděla atmosféru bídných prostředí, tisícem detailů ilustrovala životní tíhu a plnily scénu skutečností nezformovanou, ale živou.*“⁶⁰ S tímto pravděpodobně souvisí názor Františka Götze, že české drama je jaksi uměřené, nedává tolik najevo emoce. A dále píše: „*A tak leckdy postrádáme v našem dramatu opravdové vášně, dravého temperamentu a bezohledného vzepětí touhy.*“⁶¹ Na tuto skutečnost upozorňuje i v Českém umění dramatickém, kde pozici českého dramatu vlastně vysvětluje: „*Všimněte si i toho, že české drama nemělo pravé periody realistické a naturalistické, nezažilo průboje syrového života, kvasícího všemi cnostmi a neřestmi, a že si ten realism a naturalism zdrobnilo a zmenšilo, aby byly stravitelné české duši.*“⁶² Pozice dramatu v českém prostředí byla i v tomto období specifická a odrážela i svým způsobem české obecnstvo.

Ale i tak mu nemůžeme upřít svoji roli v proměně českého divadla. Sice nedosáhlo úrovně světového naturalismu, nicméně bylo posunem. Na jevišti je tak snaha co nejvíce se podobat skutečnosti, zvláště všednost venkovského života (např. *Naši furianti*). A to je právě významem naturalistického divadla, jak píše Císař: „*Zásluha naturalismu ve sféře scénování je v našem divadle v tom, že učinila dominantním cílem této aktivity snahu o věrné a přesné postižení reality ve všech detailech.*“⁶³

⁵⁸ Tamtéž, s. 196.

⁵⁹ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9. s. 64.

⁶⁰ GÖTZ, František. *Boj o český divadelní sloh*. Praha: Družstevní práce, 1934, s. 18-19.

⁶¹ GÖTZ, František. *Povaha a smysl českého dramatu*. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 9.

⁶² Tamtéž, s. 9.

⁶³ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9. s. 61.

2.4 Moderna

Pod vlivem moderny vzniká symbolistní drama, jehož prvky se prolínají i díly výše zmíněných autorů, neboť např. Julia Zeyera považuje i generace České moderny za svého předchůdce. Moderní divadlo bývá spojeno se jmény jako jsou Ibsen, Zola, Wagner (v publikaci Dějiny divadla se o nich píše jako o autorech, kteří měli podíl na začátku moderního divadla)⁶⁴. Právě těmito autory se také české drama v lecčem inspirovalo.

Jan Císař považuje za důležitý prvek v oblasti moderního divadla u nás premiéru dramatu *Vina* od Jaroslava Hilberta roku 1896, který uvedl psychologický realismus na českou scénu.⁶⁵ Autor dále dokazuje důležité postavení Hilbertovy hry v kontextu českého dramatu, neboť: „*O Vině se po premiéře psalo jako o "velkém činu moderním vůbec"*.“⁶⁶ I František Götze se o Hilbertovi zmiňuje jako o velkém dramatikovi, který změnil povahu českého dramatu. Neboť předtím hovoří o neschopnosti českých her předvést pravou vášeň. A dále o Hilbertovi píše: „[...] vytvořil několik silných lidských typů a osudů, v nichž je opravdová vášeň.“⁶⁷

Jednalo se vlastně o přirozený vývoj českého divadla od romantismu přes realismus a naturalismus až právě k psychologickému uchopení postav, které již naznačilo předchozí desetiletí. Děj celkově je tedy omezen a důraz autor klade na nitro postav, svoje místo zde má také fantazie, čteme v Dějinách českého dramatu.⁶⁸ Také proto se rozvíjí pohádkové drama, které dodnes neodmyslitelně patří na pódia českých divadel (např. *Radúz a Mahulena*, *Lucerna*, *Princezna Pampeliška*). Mezi další znaky modernizování dramatu podle Máchala patří: „[...] ponuré obrazy, zlověstné tóny, záhadné výrazy a posunky, naznačující jakýsi tajemný smysl, a četné přerývky, zdánlivě zamlčující důležité věci.“⁶⁹ Také nesmíme opomenout individualismus, který se odrážel jak v dramatu symbolistického typu i v dramatu lyrizovaném, tyto dva typy tendencí v dramatu udává Michal Obst.⁷⁰

⁶⁴ BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 2008, 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6. s. 572.

⁶⁵ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9. s. 68-69.

⁶⁶ Tamtéž, s. 71.

⁶⁷ GÖTZ, František. *Povaha a smysl českého dramatu*. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 9.

⁶⁸ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramatu*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 191-192.

⁶⁹ Tamtéž, s. 192.

⁷⁰ OBST, Milan. *Charakter českého dramatu na počátku století*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan (redaktor), PEŠAT, Zdeněk, STROHSOVÁ, Eva (eds.) *Dějiny české literatury*, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3. s. 66.

V českém dramatu moderny panuje obdobná tendence jako v dramatu naturalistickém. Extrémní formy známé např. z Francie do Čech pronikají ojediněle. Ovšem je zde viditelná snaha vyrovnat se zahraničnímu umění (např. zakládání divadel malých forem). Michal Obst opět řeší nejen dramatiky samotné, ale i kontext – tedy diváky i celkovou pozici a funkci divadla u nás. Neboť národní otázka byla stále aktuálním tématem a divadlo v ní hrálo nemalou roli. Obst píše: „*Tato sociálněpolitická funkce divadla, vystupující do popředí jak u Jiráska [...], Hilberta [...] a dalších zajišťovala na jedné straně dramatickým dílům aktuální spojení s duchovními zájmy publika, na druhé straně oslabovala pozornost k specifickým prostředkům jednotlivých stylů.*“⁷¹ Je zřejmé, že většina diváků avantgardní divadlo nepreferovala a divadla se tedy orientovala spíše, můžeme říci, k tradičnímu pojetí dramatu. Proto i moderna se projevuje jaksí uměřenější a je více méně podřízena českému kontextu. Dramat souvisejících s modernou tedy existuje jen malý počet.

Jak je uvedeno v Dějinách české literatury: „[...] nepřilíš výrazný, nicméně zřetelný proud her [...]“⁷² – dramatikou dekadentního typu – u nás zastupuje např. Jiří Karásek ze Lvovic. K impresionismu jsou řazena díla Jaroslava Kvapila (Princezna Pampeliška, Oblaka aj.), také jistě nesmíme opomenout tvorbu Fráni Šrámka nebo Jiřího Mahena. Dalším proudem české dramatiky bylo symbolistické drama. Mezi představitele jmenujme Jaroslava Hilberta a Viktora Dyka. Celkově se ovšem prvky jednotlivých směrů vzájemně prolínaly.

Po vzoru evropských měst jako jsou Paříž, Berlín a Mnichov je snaha i u nás od poloviny 90. let zakládat malá divadla. Pokusů bylo více, ale nejvíce českou dramatikou poznamenal ten autorů ze symbolistně-dekadentní generace, kteří zakládají spolek Intimní volné jeviště. Pro ustavování moderního českého divadla bylo také velmi důležité (podle Císaře šlo o nejdůležitější krok)⁷³ Divadlo na Výstavě. Jeho významnost spočívala v tom, že se zde poprvé sešly osobnosti později utvářející proměnu Národního divadla (budoucí ředitel Gustav Schmoranz a režisér a vedoucí osobnost činohry Jaroslav Kvapil).⁷⁴ U snahy zakládat malé scény avantgardních divadel šlo nicméně vždy jen

⁷¹ Tamtéž, s. 71.

⁷² OBST, Milan. Charakter českého dramatu na počátku století. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan (redaktor), PEŠAT, Zdeněk, STROHSOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury*, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3. s. 66.

⁷³ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9. s. 73.

⁷⁴ Tamtéž, s. 73.

o několik osob. Chyběly často finance, podle Obsta byly tyto scény: „*příliš slabé, než by podnítily trvalý zájem dramatiků.*“⁷⁵ Tyto pokusy trvaly v řádu několika málo let a neovlivnily výrazně další vývoj českého divadla. Dále se budeme věnovat nejvýraznějšímu pokusu symbolistně-dekadentní generace.

2.5 Intimní volné jeviště

Moderní divadlo se sice odpoutalo od naturalistického, ale nevytvořilo pevná pravidla či trvalou změnu v pojetí dramatu u nás. Dějiny českého dramata uvádí, že „*Dramatikové novější směle odvrhli pouta, kterými byla dřívější dramatická tvorba sepjata, zamítli starší pravidla, ale sami nevytvořili kromě několika všeobecných formulí nic pevného, ustáleného a trvalého.*“⁷⁶ Je otázkou, zda umělci této doby vůbec chtěli stvořit nějaká pevná pravidla, jistě se nechtěli držet konvencí a je zřejmé, že avantgardní umění nemělo za cíl stát se populárním – tedy pro široké publikum.

Skupina, která ovšem charakter divadla posunula v moderním slova smyslu, byli autoři převážně kolem časopisu *Moderní revue*, kteří založili novou divadelní scénu Intimní volné jeviště. To mělo být protikladem velkých divadel, které bylo podle nich ustrnulé. Jak píše Lumír Kuchař: „*Naturalistické jeviště je dnes překonáno. Neběží již o to, aby se v uzavřeném sále servírovaly nepočátnému obecnstvu krajní naturalistické surovosti.*“⁷⁷ A dodává: „*Intimní volné jeviště má jiný cíl: umění delikátní, zimomřivé, pavučinovitě, jemné, směřující do hlubin duše.*“⁷⁸ Tato obrazná pojmenování dobře vystihují charakter tohoto umění a Intimní volné jeviště tak reprezentuje ideály moderní literatury.

Jsou inscenovány psychologické hry s lyrickými prvky, dále hry impresionistické a symbolistické. Akcentují přirozenost (hrají bez masek a s minimální výpravou) a požadují aktivní publikum. Kuchař také říká, že aktivity spolku měly svou roli i na půdě literární, neboť se zde konaly i přednášky o moderních literaturách či autorech.⁷⁹

Intimní volné jeviště bylo na našem území jistě originálním počinem a bylo důležité pro dosažení pozice světové úrovně v české literatuře. I pro divadlo jako takové mělo

⁷⁵ OBST, Milan. Charakter českého dramatu na počátku století. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan (redaktor), PEŠAT, Zdeněk, STROHMOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury*, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3. s. 66-67.

⁷⁶ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 188.

⁷⁷ KUCHAR, Lumír. *Dialog o kráse a smrti*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-64-7. s. 15.

⁷⁸ Tamtéž, s. 15.

⁷⁹ Tamtéž, s. 15.

význam, neboť mělo zcela jiný charakter než divadla u nás (především Národní divadlo) a vytvořilo vlastně jinou možnost zpracování dramatu i práce s publikem. K významu tohoto spolku patří také vliv na obecnost, to totiž v českém prostředí hrálo nemalou roli v divadle obecně. Neboť právě publikum, uvádí Lumír Kuchař „[...] si posléze vynutilo nové drama a moderní způsoby scénování i v Národním divadle.“⁸⁰

Kvůli finančním problémům a neshodám byl spolek rozpuštěn roku 1899.⁸¹ Také v jiné stati píše o významu tohoto spolku v kontextu vývoje české literatury: „*Volné jeviště prokázalo, že básnická generace Moderní revue nebyla tak zemdlená, jak se o to snažili tradovat její odpůrci. Měla význam nejen pro rozvoj moderní lyriky a kritiky, ale také přispěla k reformě českého divadla v období od symbolismus a dekadence k expresionismu.*“⁸² Divadla podobná tomuto vznikala i v celé Evropě.

2.6 Nové proudy – expresionismus

Před koncem první světové války se začínají projevat autoři, kteří mají blízko k expresionismu. Jejich tvorba se potom více rozvíjí od 20. let 20. století, ale počátky nacházíme i v dřívější době. Používají výraznější prostředky k vystižení okamžiku, emoce či konfliktu, než tomu bylo v symbolismu či impresionismu. A vymezují se vůči tendenci Národního divadla (které v této době vede J. Kvapil).

Ve Slovníku literární teorie čteme, že expresionismus je literární, výtvarný a divadelní směr, který se projevil zvláště v Německu v první čtvrtině 20. století. Vzniká jako protiklad k pozitivismu, naturalismu a impresionismu. K jeho znakům patří, že dílo v nás zanechává životní pocit a projevuje vnitřní síly člověka. Je opakem impresionistického klidu, znakem je velká dynamičnost, užívá kontrastů, subjektivity a vede k lyrizaci.⁸³ Celkově vyjadřuje úzkost lidstva.

Mezi autory tohoto směru řadíme Arnošta Dvořáka a Františka Zavřela. Ten byl i režisérem a jak udává Obst touto činností přispěl k proniknutí českého expresionismu,

⁸⁰ KUCHAR, Lumír. Glosa k historii intimního volného jeviště v Praze: (k 100. výročí narození Jiřího Karáska ze Lvovic). In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu II*. Brno: Universita J. E. Purkyně. 1971. s. 127-140. ISBN 80-210-2189-6. s. 139.

⁸¹ KUCHAR, Lumír. *Dialogy o kráse a smrti*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-64-7. s. 26-27.

⁸² KUCHAR, Lumír. Glosa k historii intimního volného jeviště v Praze: (k 100. výročí narození Jiřího Karáska ze Lvovic). In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu II*. Brno: Universita J. E. Purkyně. 1971. s. 127-140. ISBN 80-210-2189-6. s. 139.

⁸³ VLAŠÍN, Štěpán. Expresionismus. VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 105-106.

zvláště režírováním Dykovy hry *Don Quijot*, která byla Národním divadlem odmítnuta.⁸⁴ Také autoři expresionismu se aktivně projeví ve snaze založit svou divadelní scénu. Michal Obst ovšem píše, že její působení nebylo nijak více významné než další divadla malých forem, která brzy zanikala a nesetkala se s větším úspěchem.⁸⁵

K expresionismu také patří i tvorba bratří Čapků. Autorem, kterým se budeme i dále zabývat, je Ladislav Klíma. Ten spolupracoval na dramatu *Matěj Poctivý* s Arnoštem Dvořákem. Oba autoři jsou charakterističtí svým propojením filozofie a expresionismu.

3 Analýza vybraných dramát jako literárních typů – *Neklan*, *Soud lásky*, *Princezna Pampeliška*, *Lidská tragikomedie*

Další část se zabývá čtyřmi divadelními hrami, které původně byly velmi známé, avšak dnes již méně. Jedná se o díla, která prezentují čtyři literární typy charakteristické pro zmíněné období české literatury, které bylo výše shrnuto.

Čtyři zmínění dramatici nejsou ani dnes zapomenuti a jejich díla stále vidíme na scénách českých divadel a považujeme je za díla klasická. Ale počet her, které jsou dodnes známé, se tenčí. Pokud bychom se zeptali lidí na tyto dramatiky, pravděpodobně by nám byli schopni říci po jednom díle od každého literáta. Je zřejmé, že v povědomí stále zůstávají hry *Radúz a Mahulena*, *Noc na Karlštejně* nebo *Princezna Pampeliška*. K tomuto je důležité dodat, že všechna tato díla byla zfilmována, což jistě také přispívá k jejich větší popularitě. Nutno říci, že hry byly úspěšné i ve své době a je dobře, že nebyly zapomenuty a stále patří do repertoáru českých divadel.

Druhá část práce využívá teoretických poznatků z části první (nástin doby a pozice dramatu) a věnuje se spisovatelům, kteří reprezentují odlišné typy dramatu. Dále se zabývá analýzou vybraných her, které budou rozebrány s ambicí zobrazit je jako typ dramatu v této době. Jedná se o období, kdy se ustavuje moderní drama a pevnou pozici má i drama novoromantické a realistické.

⁸⁴ OBST, Milan. Charakter českého dramatu na počátku století. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan (redaktor), PEŠAT, Zdeněk, STROHMOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury*, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3. s. 67.

⁸⁵ Tamtéž, s. 67.

4 Analýza dramatu Julia Zeyera Neklan

Pozice Julia Zeyera v kontextu českého dramatu nebyla pevná. Zeyer měl potíže dostat se na scénu Národního divadla, jelikož jeho díla byla považována spíše za knižní dramata. Tomuto tématu se zde budeme věnovat a následně představíme Zeyera jako dramatika a budeme analyzovat dílo Neklan.

Divadelní hra Neklan patří mezi pozitivně hodnocená díla tohoto spisovatele a je zajímavá výběrem tematiky z prostředí českých mýtů a také inspirací v Hájkově kronice. Drama bylo vybráno do této práce z důvodu obliby historických her u nás v období přelomu století. Zastupuje zde tedy tento typ dramatu.

4.1 Představení Julia Zeyera jako dramatika

Julius Zeyer (1841-1901) je nejvíce známý především jako básník a prozaik, nicméně psal i mnohá dramata a chtěl jako dramatik českému divadlu přispět. Patřil do skupiny lumírovců společně s Josefem Václavem Sládkem a Jaroslavem Vrchlickým. Příznačné pro jeho tvorbu je onen kosmopolitismus, tedy inspirace zahraničními díly a směry, zvláště Francií, čemuž se věnuje ve své publikaci Tereza Riedlbauchová.⁸⁶

Jeho dílo je většinou řazeno k novoromantismu, někteří autoři však upozorňují na znaky moderny v jeho tvorbě a řadí jej tak k predekadenci (publikace Roberta Pynsenta)⁸⁷ či parnasismu – právě i díky své orientaci k Francii. Důkazem ojedinělosti poetiky Zeyera je to, že ho jako svého předchůdce často označovali autoři české moderny.

Ve svých dílech zpracovává často historická a mytologická témata. Aktualizuje tak staré mýty, báje či pohádky různých národů a vzniká tak pro něj typický žánr obnovených obrazů. Často jsou také díla protknuta náboženskými a národními idejemi. Velmi specifický je jeho jazyk, neboť právě ten činí jeho díla originální a až monumentálně ornamentálně zpracovaná. Tedy jak píše Kraitlová: „*Jeho dílo se vyznačuje vysoce kultivovaným stylem, barvitým jazykem a do jemných detailů propracovanou kompozicí.*“⁸⁸ Právě onen způsob zpracování byl často tím, co bylo na jeho dílech kritizováno. Díla se totiž stávají mohutným obrazem a lyrizovaným ztvárněním. Právě

⁸⁶ RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza. *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-59-5.

⁸⁷ PYNSENT, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. The Hague, Paris: Mouton, 1973.

⁸⁸ KRAITLOVÁ, Irena. Julius Zeyer. In: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 1203-1209. ISBN 978-80-200-2467-1. s. 1204.

poetickou stránku díla považoval Zeyer za velmi důležitou (heslo „Umění pro umění“), což je patrné ve všech jeho dílech, nejvíce ovšem toto chtěl akcentovat právě v dramatickém umění.

Pozice tohoto spisovatele byla rozdílná ve sféře prozaické, básnické a divadelní. Jak jeho dílo pojímala soudobá kritika, shrnuje Lenka Krejčová takto: „*Julius Zeyer byl dobovou literární kritikou vnímán jako zvláštní, výjimečný autor, jehož čtenářské publikum je relativně úzké.*“⁸⁹ Dodává, že příčinou byl jednak jeho život neúčastníci se veřejného dění, dále akcent cizích témat, která nebyla blízko většinovému publiku a také jeho originální poetika, která nebyla typická pro naši literaturu tohoto období.⁹⁰ Ve své době vyčníval tedy nejen stylem psaní, ale i výběrem témat i životem. Po jeho smrti až do 20. let 20. století proběhla ovšem u nás vlna Zeyerova kultu, kdy literární historici o něm píší monografie a bylo vydáno mnoho jeho děl.

Za svého života neměl Zeyer své postavení zvláště v dramatu lehké, čímž se obšírněji zabývá Drahomíra Vlašínová v publikaci *Julius Zeyer dramatik*⁹¹. Právě v dramatu se chtěl Zeyer nejvíce prosadit. Jelikož, jak píše Kraitlová: „*Drama považoval za vrchol literárního snažení [...].*“⁹² Psal dramata podle velkých klasických autorů, kteří mu v poetice byly předobrazem a jejichž poetiku velmi dobře znal. Kraitlová vyjmenovává světové dramatiky jako Sofokla, Aischyla, Shakespeare, Corneille a jiné.⁹³

Po otevření Národního divadla projevil Zeyer obrovskou motivaci spolupracovat na její scéně uváděním svých her. Byl ovšem negativně přijat vedením Národního divadla a jeho hry tak sklízely kritiku a nebyly na této scéně uváděny. Dramaturgem se stal Ladislav Stroupežnický, který upřednostňoval realistické hry před romantickými. Blíže rozdíl mezi oběma směry v dramatu vykládá Drahomíra Vlašínová: „*Jádro spočívá v názoru, že novoromantické drama v záplavě lyrismu ztrácí na dramatičnosti a scéničnosti, zatímco realistické drama je v tomto ohledu pro scénické provedení*

⁸⁹ KREJČOVÁ, Lenka. Parnasistní varianta arabské látky: Zeyerův „Aziz a Aziza“. In: HAMAN, Aleš. TUREČEK, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host. 2015. ISBN 978-80-7491-255-9. s. 268.

⁹⁰ Tamtéž, s. 268-269.

⁹¹ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4.

⁹² KRAITLOVÁ, Irena. Julius Zeyer. In: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 1203-1209. ISBN 978-80-200-2467-1. s. 1204.

⁹³ Tamtéž, s. 1204.

mnohem vhodnější.“⁹⁴ Vidíme zde tedy až ostrý kontrast mezi poetikou tohoto spisovatele a realistickým dramatem.

Zeyerova dramata také nejsou typickými romantickými hrami, ale jsou daleko více spjata s poezií. Neboť, jak píše Vlačínová, Zeyer chápal drama jako poezii⁹⁵ a tento fakt potom zdůrazňoval ve své tvorbě. To bylo ovšem výrazným důvodem k tomu, že nebyla jeho dramata dobře přijímána. Zeyer totiž svou poetikou vyčníval, když si přečteme jeho díla prozaická i dramatická, rozeznáme v nich akcent estetičnosti i lyrické zpěvnosti, což vede až k secesní dekorativnosti. Často na úkor vykreslení psychologie postav Zeyer zdůrazňuje právě onen jazyk – tento fakt byl často předmětem jeho kritiky.

Vkládal do svých dramát velkú naděje, tím větší bylo poté rozčarování, když Národní divadlo odmítalo inscenace jeho her. Negativní ohlasy přicházely ovšem i od kritiky a obecnstva, dodává Müller.⁹⁶ Zeyer poté odjel z města a nepřijetí na poli divadla bral velmi osobně. Příhodně shrnuje problematiku dramatu ve spisovatelově životě Vladimír Müller: „*Drama bylo nejtěžší a nejkrutší otázkou uměleckého života Julia Zeyera [...]*“⁹⁷ Svůj názor na Národní divadlo vkládal poté i do předmluv ke knižním vydáním svých her, např. v předmluvě ke hře Neklan píše: „*Jest hra moje psána pro jeviště? Ano. Poněvadž však okolnosti mě odtamtud vylučují, odevzdávám ji klidně literatuře. Doufám, že naproti mé dramatické činnosti bude méně odmítavá než dnešní Národní divadlo.*“⁹⁸

Julius Zeyer tedy začal vydávat své hry knižně. Tato vydání hodnotila kritika poměrně kladně, píše Kraitlová.⁹⁹ V 90. letech se tvoří mladá moderní generace, která v Zeyerovi nachází svůj předobraz, a proto se i jeho pozice v divadle začala měnit. Píše hru Neklan (dramaticky nejzdařilejší Zeyerova hra, uvádí Kraitlová)¹⁰⁰ a Radúze a Mahulenu (jistě nejnavštěvovanější a divácky nejúspěšnější jeho hru). Od druhé poloviny 90. let jeho hry již vidíme na více pódíích, zmíněné úspěšné hry mu otevírají dveře k inscenacím her, které napsal již před několika lety. Se změnou ve vedení Národního divadla (Jaroslav

⁹⁴ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4. s. 32.

⁹⁵ Tamtéž, s. 33.

⁹⁶ MÜLLER, Vladimír. Julius Zeyer. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 96.

⁹⁷ Tamtéž, s. 96.

⁹⁸ ZEYER, Julius. Předmluva. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939. s. 7.

⁹⁹ KRAITLOVÁ, Irena. Julius Zeyer. In: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 1203-1209. ISBN 978-80-200-2467-1. s. 1205.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 1205.

Kvapil byl šéfem činohry mezi lety 1911 a 1918, jak je uvedeno na webu Národního divadla)¹⁰¹ jsou jeho hry čím dál úspěšnější, nicméně umírá roku 1901 a nejúspěšnější léta své tvorby tedy nezažil.

4.2 Zeyerovo drama jako typ

Kdybychom měli řešit počet dramát, která tento spisovatel napsal, v odborné literatuře se dostaneme k počtu patnáct až devatenáct dramát. Toto kolísání je zapříčiněno tím, že některé Zeyerovy divadelní hry jsou součástí jiného díla, proto je v některých publikacích odborné literatury najdeme jako dramata, v jiných ovšem uvedeny nejsou. Mezi dramata, která nejsou jmenována ve všech odborných monografiích, patří drama *Rimóni*, *Tillotama*, *Robert Ďábel*, *Legenda o rytíři Albanu* a hra *Srdce Pikangovo*.

Mimo poslední jmenované drama se jedná o hry, které nebyly inscenovány, nepatří tedy mezi nejdůležitější díla tohoto lumírovce.

Dále uvedeme stručný popis Zeyerových nejvýznamnějších dramát. Autor dokázal dramaticky ztvárnit velké množství témat. Náboženské téma zastupuje hra *Sulamit*, kde vystupuje mimo jiné král Šalamoun. Biblí inspirováno je i drama *Z dob růžového jitra*. Středověké téma spojené s náboženstvím zastupuje hra *Příchod ženichův*. Dostáváme se k historickým hrám z českého prostředí. Zde si Zeyer vybírá většinou postavu z české minulosti, kterou zpracovává. Jedná se o hry *Šárka*, *Libušin hněv* nebo *Neklan*.

Zeyer se soustředil na témata z různých zemí, čímž jistě obohatil českou literaturu. Mezi tyto hry patří drama zasazené do irského prostředí *Legenda z Erinu*. Ve Španělsku se odehrává drama *Doňa Sanča*. Zeyer se věnoval i látkám exotickým, např. japonská hra *Lásky div* či do Číny zasazené drama *Bratří*. Pohádkový příběh *Radúz a Mahulena*, který napsal na konci svého života, je pro vyznění jeho dramát velmi významný. Neboť právě díky této hře se Zeyer vryl do české dramatické tvorby. I dnes jde o dílo, které od Zeyera nejvíce lidí zná a často je to jediné, s čím si ho spojují. O úspěšnosti tohoto dramatu také svědčí film s prvky secese, který skvěle dokresluje snovou pohádkovou atmosféru, kterou se snažil Zeyer navodit. Režiroval ho Petr Weigl. Film vznikl roku 1970 s hudbou Josefa Suka. Ten složil k dramatu také scénickou hudbu.

Zeyera řadíme k novoromantismu, ovšem můžeme v jeho dílech najít i znaky secese, dekadence a symbolismu. Ve své tvorbě se orientoval na historii, zvláště pak na

¹⁰¹ Jaroslav Kvapil. In: Národní divadlo [online]. Praha: Národní divadlo. 2017 [cit. 9. 2. 2017]. Dostupné z <<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/jaroslav-kvapil-1>>.

středověk. Zajímavé je, že jeho dramata se vždy odehrávají v minulosti. Jak píše Vlašínová: „[...] ani v jednom ze svých devatenácti dramatických pokusů nezpracovává tematiku ze současného dění, ze životních zkušeností, které žil a které ho obklopovaly.“¹⁰² Historická témata převzal nejčastěji z knih, ve kterých ho zaujal nějaký příběh, který poupravil a něco k němu i přidal, tak vznikaly „obnovené obrazy“, píše Vlašínová.¹⁰³ Tímto způsobem vznikala nejen jeho dramatická díla, ale i prozaická a básnická. Díla, která pro něj byla inspirací, prozrazuje v předmluvách k dramátům (jako je tomu i u vydání hry Neklan¹⁰⁴).

Ovšem ne všechna jeho dramata jsou vhodná k inscenaci. Některá kvůli lyričnosti mají málo strhujícího děje a ubíhají pomalu. Proto jak píše Vlašínová: „V Zeyerově dramatické se najdou díla, která zůstanou navždy knižním dramatem [...]“.¹⁰⁵ Nicméně dramata jako Stará historie, Radúz a Mahulena, Neklan a Doña Sanča patří mezi kvalitní hry patřící na jeviště. Tato čtyři dramata uvádí jako Zeyerova nejvydařenější i Vlašínová, přičemž nejvíce vyzdvihuje Radúze a Mahulenu,¹⁰⁶ s čímž můžeme jen souhlasit.

4.3. Neklan (1896)

Neklan patří mezi historická dramata, která byla v této době velmi oblíbená a psaná mnohými českými autory. Zeyer již typicky využívá bájného historického příběhu, který zpracovává po svém. Vybírá si postavy českého knížete Neklana a knížete luckého Vlastislava, přičemž jeden je mírný a bojácný a druhý je bojechtivý a sebevědomý.

Drama vyšlo knižně poprvé roku 1893 jako součást publikace Dramatická díla III, uvádí Jan Voborník, autor významné monografie o Juliu Zeyerovi.¹⁰⁷ Hra Neklan je vsazena do mýtického prostoru dávných českých dějin. Celkově pro autora byly mýty různých národů velmi oblíbené a často z nich při své spisovatelské činnosti čerpal. Jak sám autor píše v předmluvě, inspiroval se příběhem o Neklanovi z Hájkovy kroniky. Zeyer také vysvětluje postavy, které jsou v jeho dramatu více rozpracovány než

¹⁰² VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4. s. 45.

¹⁰³ Tamtéž, s. 49.

¹⁰⁴ ZEYER, Julius. Předmluva. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939.

¹⁰⁵ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4. s. 87.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 83.

¹⁰⁷ VOBORNÍK, Jan. *Julius Zeyer*. Se dvěma podobiznami. 4. vyd. Praha: Česká grafická Unie, 1936. s. 300.

v předloze.¹⁰⁸ Zeyer objasňuje v předmluvě i důvod, proč tuto tematiku zpracoval: „Že jsem stín Neklanův opět z podzemí na slunné světlo vyvolal, tím jest nenasytný můj hlad, čísti Shakespeara, jedině vinen. Zatoužil jsem napsati něco na způsob jeho historických her.“¹⁰⁹

Julius Zeyer v předmluvách k jiným dílům také objasňuje mnohé – inspiraci, či výběr tématu, nejde tedy o ojedinělé přiznání z jeho strany. Inspirace jeho tvorby byly velmi rozmanité a autor dokázal velmi barvitě popisovat náladu určitého okamžiku či charakter scény. Pravděpodobně je tomu tak, i protože jak píše Vlašínová: „Vizuální inspirace, kdy podnětem se Zeyerovi stal spatřený umělecký předmět, často obraz v některé ze světových galerií, který pak podnítl vytvoření scénérie či domyšlení charakteru a osudu zobrazené postavy, je jevem právě u Zeyera častým [...]“¹¹⁰

Drama Neklan je historickou tragédií o pěti jednáních. Jedná se, jak píše Vlašínová, o nejrozsáhlejší Zeyerovu hru, která byla podle literární kritiky nejvíce oceňována.¹¹¹ Tvrzení můžeme dokázat tím, že drama získalo Náprstkovu cenu, což dodává.¹¹² Ferdinand Pravoslav Náprstek byl českým mecenášem hudby a divadla a také pivovarským podnikatelem. Již od roku 1860 byla udílěna Náprstkova cena za nejlepší historické drama ze slovanských dějin, jak čteme v periodiku Světozor.¹¹³ Neklan zaujímal důležitou pozici v kontextu Zeyerovy dramatické tvorby. Neboť, jak píše Máchal, uvedení této hry „Bylo [...] vlastně první dokonalé vítězství Zeyerovo v Nár. divadle.“¹¹⁴ Poprvé byla hra uvedena právě v Národním divadle, kde sklídila úspěch, píše Voborník¹¹⁵. A dodává: „Byl to dramatický svátek. Postavy se mohutně vyvíjely a do paměti vrývaly.“¹¹⁶ Voborník píše tuto monografii o Zeyerovi brzy po jeho smrti, proto celou publikaci ovlivňuje fakt, že první dvacetiletí 20. století je charakteristické kultem osoby Julia Zeyera.

¹⁰⁸ ZEYER, Julius. Předmluva. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie, 1939. s. 6-7.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 5.

¹¹⁰ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis, 2003. ISBN 80-902871-7-4. s. 49.

¹¹¹ Tamtéž, s. 74.

¹¹² Tamtéž, s. 40.

¹¹³ Ferdinand Pravoslav Náprstek. In: *Světozor*. [online]. 1887, roč. 21, čís. 39, s. 622. [cit. 13. 2. 2017]. Dostupné z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=SvetozorII/21.1887/39/622.png>>.

¹¹⁴ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 169-170.

¹¹⁵ VOBORNÍK, Jan. *Julius Zeyer*. Se dvěma podobiznami. 4. vyd. Praha: Česká grafická unie, 1936. s. 235.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 235.

Každé z pěti jednání v dramatu se odehrává na jiném místě, což ovšem přispívá k chaotičnosti díla a divák (či čtenář) musí tedy být velmi bystrý, nicméně jistě to zvyšuje dynamičnost celé hry. Vlašínová vyzdvihuje rozmanitost míst, na kterých se děj odehrává. Jelikož píše: „*Až dosud umísťoval Zeyer děj svých her do prostoru jednoho objektu, jímž byl často dům nebo hrad a jejich nejbližší okolí.*“¹¹⁷ Vlašínová složitou výstavbu dramatu považuje za pozitivní vývoj Zeyera jako dramatika.¹¹⁸ Výše jmenované znaky tedy jsou důkazem rozvoje Zeyerova dramatu a svědčí o důležitosti hry Neklan v kontextu Zeyerovy tvorby.

K spletnosti díla přispívá i opravdu rozsáhlý děj, který je neustále hnán dopředu. Zřejmě by bylo možné z toho materiálu utvořit více než jedno drama, neboť množství postav, které navazují na různé dějové linie, tvoří z dramatu poměrně složitou konstrukci. Nicméně i jedna dějová linka by mohla být rozvinuta do délky celé hry, ale Zeyer tuto látku zpracoval tak, že pravděpodobně chtěl úsporně vylíčit celý příběh o Neklanovi. Dokonce se rozhodl seznámit diváky i s legendou o Durinkovi, která uzavírá celé drama a její příběh se tak stane jakoby mimochodem. V této části je už zřejmé, že drama vrcholí a Zeyer tak ještě za samotný vrchol hlavního děje dramatu vkládá tuto epizodu. Ona sama je velmi silným příběhem, proto je možná na škodu, že je upozaděna za již vyvrcholenou tragédií. Zeyer ovšem pravděpodobně chtěl pomocí příběhu o Durinkovi ukončit celé téma Neklana. Tento příběh dále zpracovává Alois Jirásek ve svých Starých pověstech českých, díky čemuž se stal známým pro širokou veřejnost.

Podobně o Neklanově ději mluví i Müller: „*Básník překvapil tu smyslem pro dramatickou zhuštěnost, úsporností dialogu, a především bohatstvím dějovým.*“¹¹⁹ A vytýká autorovi nekompaktnost děje: „*Zeyer sebral si pro osnovu tolik materiálu, že by bylo lze z něho vytvořiti dvě samostatné tragédie, a tato dvě dějová pásma také se mu nepodařila se zdarem stmelit v jednotný celek tak, aby se dokonale prostupovala.*“¹²⁰

4.3.1 K ději dramatu

Příběh hry Neklan se odehrává podle Hájkovy kroniky v 9. století (tedy v době raného středověku), kdy jsou české země rozděleny a vládnu jim vnuci a pravnucci knížete

¹¹⁷ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4. s. 75.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 74-75.

¹¹⁹ MÜLLER, Vladimír. Julius Zeyer. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 102.

¹²⁰ Tamtéž, s. 102.

Vojena. Ti vládou různým krajům. Jsou sice spříznění, ale každý chce získat větší moc. Drama popisuje boj mezi knížetem českým Neklanem a knížetem luckým Vlastislavem, a také vztah mezi Klimbou a Tyrem. Hra má tedy dvě hlavní dějové linie: politické téma a potom intimní vztah. Přičemž první tvoří vlastně osu celého příběhu, neboť právě boj Neklana s Vlastislavem ovlivňuje i druhou dějovou linii. Zeyer do příběhu přidává další postavy, jako jsou Klimba a Tyr.

I když se drama nazývá Neklan, není tato postava hlavní postavou děje. Jedná se spíše o vykreslení toho, co se stalo za Neklanovy vlády. Samotný český kníže je slabým vládcem, nerad se rozhoduje, nemůžeme z jeho charakteru soudit, jak se bude dále chovat. Nejedná aktivně a bojí se své prohry. Neklan dokonce za sebe do boje posílá Tyra, který je za něho převlečen. V Hájkově kronice (předloze dramatu) jsou jeho charakterové vlastnosti stejné, dokonce se v ní píše, že byl bázlivější než žena.¹²¹ Oproti tomu Vlastislav je silný, chce být vládcem, bojuje za získání moci a snaží se nerozhodného Neklana vyprovokovat k bitvě. To se mu daří, ovšem bitvu prohrává.

První dějová linka se zabývá bojem o moc v českých zemích a získání bájně Sámovy koruny, která je pro protagonisty dramatu důležitá tak, že jsou schopni položit za ni život. Symbolizuje moc, historii, dědictví Sámovy říše i poctu být uznán právoplatným vládcem. Pro Neklana, Vlastislava a jiné není hlavním vítězstvím moc, ale právě ona koruna, která jejich pozici vlastně legitimizuje. S obrovskou úctou o ní mluví všechny postavy dramatu, a je tak zajímavým motivem děje. Lidé také věří v její nadpřirozenou moc, a proto by takového vládce všichni uznali. Neklan mluví o tom, proč by mu měla Straba (jeho bába) dát onu korunu takto: „[...] kéž onu korunu, tu osudnou, korunu Samovu v mé ruce vydá. Věř mi, nebažím po svatém skvostu, Samem nebudu“ Lid ale věří v její čaromoc a v bájnou velikost, jež spojena prý úzce s ní.“¹²²

Korunu nakonec dává Straba Klimbě, která ji odevzdá Tyrovi, jelikož je dobrým člověkem. Ten je ale následně zabit, a koruna se tak nakonec dostává na hlavu Zbislavovi, kterého ovšem zabije jeho poručník Durink. Tak Neklan po vítězné bitvě s Vlastislavem posazuje korunu na hlavu svému synu Hostivítovi. Ten je vidinou světlých zítřků, nového času. Kruvoj při korunování Hostivíta říká: „Pozdravena jí buď Přemyslovců zlatá

¹²¹ HÁJEK z Libočan, Václav. *Kronika česká*. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2255-4. s. 146.

¹²² ZEYER, Julius. Neklan. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939. s. 102.

*ratolest, na níž se slza krásné soustrasti teď jako rosa skví! Bouř minula. Už Lucka není, není Kouřimi: Tak v plné slávě slunce vychází teď nad Čechami!*¹²³

Druhá dějová linie se zabývá vztahem Klimby a Tyra, ve kterém je důležitý motiv křesťanství, jenž je rozveden v další kapitole. Klimba se měla stát ženou Vlastislava, ten ji ale odvrhl. Bere si tedy Tyra z Chýnova, ovšem ona je stále zamilovaná do Vlastislava. Tyr to zjistí a Klimba se z toho zhrouť. Poté co Straba Klimbě předá korunu ovšem Klimba i Tyr umírají. Příběh se prolíná s první linií, ovšem po celou dobu děje jej vnímáme odděleně i kvůli tomu, že se děj odehrává na různých místech.

V závěru tragédie umírají skoro všechny postavy, což připomíná shakespearovské drama, kterému se chtěl Zeyer ve své tvorbě podobat. Kvůli tomu i poměrně dlouho děj jaksi doznívá. Na konci se ještě dozvídáme o tom, že Durink zavraždil Vlastislavova syna. Drama končí příslibem lepší budoucnosti v podobě Neklanova nástupce.

4.3.2 Náboženský motiv

Zeyer napsal tuto hru v poslední části svého života. Toto období je charakteristické tím, že se do jeho děl promítá čím dál více křesťanských motivů. Náboženský motiv v dílech Julia Zeyera je velmi zajímavé zkoumat, a proto se jím budeme zabývat v dramatu Neklan, neboť Zeyer zde vykreslil v postavě Tyra osobní vztah ke křesťanství. Toto je právě pojícím prvkem Třech legend o krucifixu (vychází časopisecky roku 1892) a Neklana. Zeyer zde totiž stejným způsobem vykreslil křesťanství, neboť uměl velmi dobře dát do úst postav základní myšlenky křesťanské morálky a uvažování. Jak píše Josef Šach: „*Tři legendy o krucifixu jsou (jako Neklan) plné lásky k Ježíši Kristu.*“¹²⁴ Zeyer v obou dílech obdobným způsobem vykresluje křesťanskou víru.

Do hry Neklan vložil Zeyer také problematiku náboženství, i když bychom ji v dramatu o boji o vládu v českých zemích nečekali. Zeyer se křesťanství často v dramatu dotýká, a protože jde o dobu vlastně pohanskou, řeší zde to, jak pronikaly křesťanské myšlenky do našich zemí. Autora tato problematika velmi zaujala. Zeyer sám se k tomu v předmluvě vyjadřuje takto: „*Mnoho jsem o tom snil, jak asi se jevily byzantská kultura a světlý, velký zjev Kristův těm prostým a silným srdcím našich předků v barbarské jejich tmě [...].*“¹²⁵ Právě tímto motivem se stává hra velmi originální, neboť se této látce

¹²³ Tamtéž, s. 151.

¹²⁴ ŠACH, Josef. *O náboženském smýšlení Julia Zeyera*. 1. vyd. Praha: Česká grafická Unie, 1942. s. 56.

¹²⁵ ZEYER, Julius. Předmluva. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939. s. 5-6.

málokdo věnoval. Jak píše i Zeyer v předmluvě: „*Dějepis a tradice o tom mlčí.*“¹²⁶ Přitom právě tento motiv přidává známému příběhu o Neklanovi novou rovinu a celkově ozvláštňuje celou hru.

Hlavním protagonistou, co se týče křesťanství, je Tyr z Chýnova, manžel Klimby. Tato postava je z hlediska svého charakteru asi nejzajímavější i proto, že jej neznáme předem. Müller považuje Tyra také za dramaticky povedenou postavu a píše, že Tyr je „[...] nesporně jeden z nejzajímavějších typů, vytvořených básnickým hlubokým zaujetím pro křesťanskou morálku.“¹²⁷

Tyr svými myšlenkami velmi ovlivní Klimbu, která v něm vidí vzor morálního chování. Tyr již při prvním setkání s ní odpovídá na otázku, kdo je jeho pánem toto: „*Syn čisté panny, světlý onen Bůh na zemi žil, co člověk v pokoře, a pohanění snášel, bol a trud, by lidi spasil. Plakal s truchlícími a odpuštění hlásal, očistu, a třtinu nalomenou nezlomil a nezved kámen proti hříšníkům!*“¹²⁸ Zeyer zde v druhé větě použil metaforu, která je přímo parafrází z Bible z knihy Izajáš: „*Nalomenou třtinu nedolomí, nezhasí knot doutnající.*“¹²⁹ Zeyer často ve svých dílech, když se chce přiblížit křesťanství, používá přímo parafráze Biblických textů. V Neklanovi Tyr výše zmíněnými slovy vysvětluje vlastně celou podstatu křesťanství. Klimba je tím velmi zasažena, chce po Tyrovi hlubší vysvětlení a začíná se o toto smýšlení zajímat. Klimba, která v sobě cítí velkou vinu (neboť ji dříve zneuctil a odvrhl Vlastislav), vidí své východisko v křesťanství právě díky odpuštění, kterého se jí může dostat.

Zajímavé je, že Zeyer opakovaně používá jako adjektivum ke slovu Bůh světlý. Pravděpodobně tím chce poukázat na kontrast mezi temnou pohanskou dobou a oním světlým křesťanským Bohem, který přináší do života právě světlo. Vyjadřuje se tedy metaforicky (co se týče sousloví světlý Bůh a nalomená třtina), jak je tomu ovšem často i v Bibli.

Na protikladné straně z hlediska náboženského stojí další postavy, ty věří v pohanské bohy. Dožadují se také věšteg. Zajímavé je tedy ono propojení těchto názorů. Tyr přichází s revolučním myšlením, které je nám zprostředkováno velmi kladně a díky němu vlastně

¹²⁶ Tamtéž, s. 6.

¹²⁷ MÜLLER, Vladimír. Julius Zeyer. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 102.

¹²⁸ ZEYER, Julius. Neklan. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939. s. 62.

¹²⁹ *Bible*. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2016. ISBN 978-80-7545-009-8. s. 723.

Tyr získává onu bájnou Sámovu korunu, o kterou všichni bojují. Když začíná onen střet názorů – Tyr se tváří skepticky k věštbám, ostatní počkají, než odejde a baví se o tom dále. Jde vlastně o model chování v případě, že máme jiný názor než většina. Nedochozí k hádce, ale společnost počká, až ten s jiným názorem odejde. Tyr se také často setkává s nepochopením, mají ho za zvláštního, jelikož se odlišuje právě v náboženském vyznání. Svůj život končí zvoláním, které čtenáře (diváka) přesvědčí o jeho hluboké víře: „*Zář plní zrak můj! Kriste, při mně stůj, v tvé ruce duši odevzdávám svou ...*“¹³⁰ Zeyer tak vkládá Tyrovi do úst velmi podobná slova, jaká řekl Kristus na kříži, když umíral. Podobně tomu je i v Třech legendách o krucifixu.

Náboženský motiv v tomto dramatu činí drama velmi zajímavým. Střetávají se zde dvě úplně rozdílné koncepce přemýšlení o světě.

4.3.3 Drama Neklan jako typ českého dramatu

Drama 19. století nemůžeme sjednotit pod jedním typem. Také je zřejmé, že do každého díla se promítá osobitá poetika daného autora. Tak je tomu i u Julia Zeyera.

Neklan je historická hra odehrávající se ve středověku a čerpající látku z Hájkovy kroniky. V tomto žánru autor čerpá náměty, děj a postavy z historických faktů, nebo je děj alespoň zasazen do historického prostředí.¹³¹ Historické hry byly v této době poměrně oblíbené jak spisovateli, tak diváky (i proto je do této práce zařazena právě tato hra). Mezi další autory, kteří tato díla psali můžeme jmenovat např. Aloise Jirásku či právě Jaroslava Vrchlického. Zeyer se v Neklanovi snažil vytvořit hrdinské drama z českého prostředí, píše Kraitlová.¹³²

Zeyer se ovšem vybraného tématu chopil svým originálním způsobem. V jeho dramatu je zřetelný důraz právě na lyričnost celého díla. Zeyer užívá archaický jazyk, velmi časté jsou inverzně složené věty nebo zvolání typu „Ó“. Kvůli tomu můžeme opravdu říci, že drama Neklan je více knižním dramatem než hrou určenou pro jeviště. Jan Voborník vystihuje blízkost tohoto dramatu k básni dokonce užitím výrazu drama-báseň: „*Neklan je divadelně velmi účinný, hrůzná řada smrtí má sílu otřesů*

¹³⁰ ZEYER, Julius. Neklan. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939. s. 145.

¹³¹ KÖNIGSMARK, Václav. Historické drama. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 135.

¹³² KRAITLOVÁ, Irena. Julius Zeyer. In: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 1203-1209. ISBN 978-80-200-2467-1. s. 1205-1026.

*shakespearských, ale drama-báseň utrpěly živly rušícími vnitřní dramatickou příčinností a tklivostí.*¹³³ Voborník má ovšem pravdu v tom, že drama nepůsobí hrůzostrašně a dynamicky.

Zeyer se místo toho zaměřuje na jazykovou vytríbenost, která ovšem v některých částech působí až uměle, nicméně jedná se o typický a originální jazyk Julia Zeyera. Jak píše Müller: „*I s těmito vadami však znamená Neklan jedno ze základních děl českého dramatu historického, zejména pak pokud se týče básnického projevu.*“¹³⁴ Postavy hovoří vytríbeným jazykem, a to i malé děti (Zbislav, Hostivít). Zvláště na dnešního čtenáře (diváka) toto působí archaicky a nadneseně. I scénické poznámky jsou občas psané oním lyrickým jazykem, což ovšem vyznívá až absurdně: „*V pozadí mezi čtyřhrannými sloupy širokých oken viděti daleko na Vltavu a na druhý břeh, kde se modrají vrchy porostlé lesy, a kde krajina v mlze se ztrácí.*“¹³⁵ Zeyer se v dramatu inspiroval Shakespearem (např. hrou Richard III.), chce psát stylově veliké drama.

Způsob zpracování dvou hlavních dějových linií bychom mohli Zeyerovi vytknout. Neboť ve snaze pojmut co nejvíce postav a děje vznikly dva oddělené příběhy. To ovlivňuje dynamiku celé hry, a zvláště potom psychologii postav, na kterou není dán potřebný důraz. Podobný názor má i Müller, který píše, že Zeyer spojil do jednoho díla dvě látky na úkor psychologického vykreslení postav a hlubšího rozebrání některých situací.¹³⁶

V dramatu Neklan nacházíme několik znaků novoromantismu. Tento směr je charakteristický zdůrazněným subjektivismem (pocity, vjemy, reflexivní myšlenky), není ovšem jasně definován, neboť zahrnuje různé umělecké tendence. A zvláště u nás se dále vyvíjí v dekadenci či symbolismus., uvádí Slovník literární teorie.¹³⁷

V Neklanovi je již výběr tématu – mýtus z českého prostředí – právě znakem tohoto směru. Tímto obnovuje již zpracovanou látku českých bájí. Dále tématem dává důraz i na historii českého národa, což podtrhuje národní uvědomění. K dalším znakům patří použití archaických jazykových prostředků a složitých vět. Oběma znaky je celé drama

¹³³ VOBORNÍK, Jan. *Julius Zeyer*. Se dvěma podobiznami. 4. vyd. Praha: Česká grafická Unie, 1936. s. 235.

¹³⁴ Tamtéž, s. 103.

¹³⁵ ZEYER, Julius. Neklan. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939. s. 41.

¹³⁶ MÜLLER, Vladimír. Julius Zeyer. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 103.

¹³⁷ TÁBORSKÁ, Jiřina. Novoromantismus. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 250.

protknuto. Zeyer mnohé ze znaků novoromantismu splňuje, ty vyjmenovává Vlačínová: „*Silná emocionalita, výjimečný hrdina, posedlost vášní, která zastupuje myšlenku, patos, exotika a náměty z historie [...]*“¹³⁸

Některé motivy v díle ovšem mají charakter symbolu. Například Sámova koruna, která v textu symbolizuje legitimní moc, sílu či slávu a důležitost historie. Dále boj mezi Vlastislavem, Neklanem i dalšími příbuznými o vládu v českých zemích lze chápat jako alegorii ke stavu politiky v českých zemích v době, kdy hru Zeyer psal. Jde o roztržičnost a nejednotnost politiky a ostré kritiky jedné či oné strany.

Celkově lze Neklana zařadit mezi česká historická dramata snažící se obrodit hrdiny české národnosti (v tomto případě je ovšem vše spojeno s bájnou postavou našich dějin). V kontextu Zeyerovy tvorby lze konstatovat, že Neklan je považován za nejlepší Zeyerovo drama. Autoři odborné literatury se s tímto tvrzením shodují. Např. Müller píše: „*Neklana nutno považovati za nejdokonalejší drama Zeyerovo, nejdokonalejší, byť vykazovalo v ohledu kompozičním nejednu vadu.*“¹³⁹

5 Analýza dramatu Jaroslava Vrchlického Soud lásky

Tato kapitola se věnuje rozboru hry Soud lásky od Jaroslava Vrchlického. Nejprve se budeme zabývat autorem, kterého představíme jako dramatika. Dále shrneme jeho dramatickou tvorbu a budeme se snažit vystihnout Vrchlického hry jako typ dramatu, který byl v oné době významný. Další část bude již zaměřena na drama Soud lásky, které svou antickou tematikou zapadá do celku Vrchlického díla. Jedná se tematicky i způsobem zpracování o zcela odlišné dílo než drama Julia Zeyera Neklan, které bylo rozebráno výše. Drama Soud lásky bude představeno jako další typ hry, které se psali na konci 19. a začátku 20. století.

5.1 Představení Jaroslava Vrchlického jako dramatika

Jaroslav Vrchlický (vlastním jménem Emil Frída) žil v letech 1853 až 1912. Byl český spisovatel, překladatel, literární kritik a esejista. Psal především poezii, dále dramata i prózu. Řadíme ho stejně jako Julia Zeyera do skupiny lumírovců. Stal se dokonce její klíčovou osobností. Svými překlady (např. Goethe, Molière, Hugo, Shelley a mnoho

¹³⁸ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4. s. 36.

¹³⁹ MÜLLER, Vladimír. Julius Zeyer. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 102.

dalších) velmi ovlivnil charakter i vývoj českého divadla i literatury, význam jeho osoby je v tomto tedy zřejmý. Do české literatury se nejvíce vryl jako básník, jehož množství lyriky i epiky je obrovské a vcelku nemá v české literatuře obdoby. Jeho dramatická tvorba je rozporuplná. Z velkého počtu dramát sklídila úspěch jen některá. Psal tragédie i komedie. Vrchlického hry, píše Arne Novák: „[...] dosahovaly celkem jen prostředního úspěchu divadelního, takže básník několikrát se rozhodl vzdáti se tvorby dramatické, ale opět odvolal své rozhodnutí.“¹⁴⁰

Vrchlického řadíme do epochy novoromantismu, i proto to neměl lehké na půdě Národního divadla. Právě vzhledem k pozici Vrchlického v Národním divadle se nabízí srovnání s Juliem Zeyerem. Oba jsou více básníky než dramatiky a i v jejich divadelních hrách je viditelná tendence zdůrazňovat právě poezii. Jak píše Otokar Fischer: „*Oběma byla poesie nad drama [...]*“¹⁴¹ Právě kvůli akcentu na vysokou poezii jsou oba autoři ve své době velmi kritizováni a jejich prosazení se v dramatické tvorbě nebylo lehké, dodává dále Fischer.¹⁴²

I když Vrchlického pozice v Národním divadle byla stabilnější a úspěšnější než ta Zeyerova. O tom svědčí i slova Drahomíry Vlašínové, která píše o vlivnosti těchto dvou spisovatelů ve své době: „*Ačkoliv jsou v první polovině osmdesátých let 19. století pozice novoromantismu stále ještě pevné, za nejvýznamnější představitele soudobého českého dramatu je považován nikoliv Zeyer, ale básník, dramatik a kritik Jaroslav Vrchlický.*“¹⁴³ Vrchlický ve své poetice nebyl tolik striktní jako Julius Zeyer. Řešil často ve svých dílech lásku a lidství jako problém, čímž se stal bližším mnohým divákům. Chtěl, aby jeho dramata byla hlavně pro ně, proto kritizoval přílišný důraz na technickou nebo formální dokonalost hry, píše Vlašínová.¹⁴⁴

Vrchlického dramata sice nevzbudila obrovský zájem diváků a kritiků, ale do historie Národního divadla se jistým způsobem zapsala. Je záhodno dodat, že tento spisovatel složil i projev k slavnostnímu otevření Národního divadla a také psal články o hrách inscenovaných v tomto divadle. Vrchlický dokonce znal osobně některé herce, a proto

¹⁴⁰ NOVÁK, Jan Václav a Arne NOVÁK. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s. ISBN 80-7108-105-1. s. 703.

¹⁴¹ FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhledy*. Praha: Grosman a Svoboda. 1919. s. 36.

¹⁴² Tamtéž, s. 36-37.

¹⁴³ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4. s. 32-33.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 33.

psal některé role přímo pro určitého hereckého interpreta, píše Motošková.¹⁴⁵ Vrchlický začíná psát drama už z pozice významného básníka. I to mu do jisté míry usnadnilo vstup do Národního divadla.

Stejně jako u ostatních lumírovců je jeho celé dílo ovlivněno kosmopolitismem. Často cestuje a inspiruje se evropskými literaturami. Jeho ambicí jistě také bylo českou literaturu vsadit do kontextu té evropské.

Jako jeden z mála českých spisovatelů se inspiroval i parnasismem, uměleckým směrem pozdního romantismu, nejvíce se rozvíjejícím ve Francii. Aleš Haman udává jako důkaz jeho sejetí s parnasismem to, že česká kritika 70. a 80. let označuje poetiku Vrchlického tímto pojmem.¹⁴⁶ Znak české varianty parnasismu v tvorbě Vrchlického a Zeyera udává Aleš Haman: „[...] *snahy o poetickou zdobnost výrazu, o estetickou povznesenost a alegorizaci významu.*“¹⁴⁷ Nejvíce jsou tyto znaky patrné v poezii, kde se i onen směr nejvíce rozvinul. Jaroslav Fryčer píše, že v těchto básních nacházíme velkou pestrost, různost námětů (biblické i středověké motivy; básně o chudých i bohatcích;) a dodává, že básníci píšou své verše formálně i tematicky koncentrovaně (kritizují city nebo nepřesný verš).¹⁴⁸ V díle Vrchlického se setkáme se znaky parnasismu zvláště v básnických dílech, ale i v prozaických nebo v dramatických textech můžeme sledovat vliv tohoto směru, proto je důležité jej zde zmínit.

Vrchlický se snažil povznést české drama na úroveň toho evropského. Nicméně i když napsal opravdu mnoho her, na jevišti se po delší čas udržela jen málokterá dramata. Jak je uvedeno i v publikaci *Česká činohra 19. a začátku 20. století*, nejčastěji byly inscenovány hry *Noc na Karlštejně*, *Soud lásky* a antikou se inspirující trilogie *Hippodamie*.¹⁴⁹

¹⁴⁵ MOTOŠKOVÁ, Miroslava. Jaroslav Vrchlický. In: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 1177-1184. ISBN 978-80-200-2467-1. s. 1180.

¹⁴⁶ HAMAN, Aleš. Užití pojmu v dosavadní české tradici, motivace znovuzavedení. In: HAMAN, Aleš. TUREČEK, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host. 2015. ISBN 978-80-7491-255-9. s. 16.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 21.

¹⁴⁸ FRYČER, Jaroslav. *Neznámý Parnas*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. s. 393.

¹⁴⁹ MOTOŠKOVÁ, Miroslava. Jaroslav Vrchlický. In: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 1177-1184. ISBN 978-80-200-2467-1. s. 1181.

5.2 Vrchlického drama jako typ

Drama začal Jaroslav Vrchlický psát od 80. let minulého století. Jak píše Miroslava Motošková, jistě mocným impulsem a motivací pro psaní dramát pro něj bylo otevření Národního divadla.¹⁵⁰ Stejně jako jeho básnické dílo čítá mnoho děl, je i jeho dramatická tvorba velmi rozsáhlá. Napsal celkem 31 divadelních her, jak udává publikace *České umění dramatické*.¹⁵¹ Přičemž součástí jsou dvě trilogie (Hippodamie a tzv. Česká trilogie), které v tomto součtu počítáme celkově jako šest her.

Tematicky se Vrchlický ve svých dramatech zabývat téměř ve všech případech historií. Psal především antická dramata, komedie a historické hry. Jeho dramatická tvorba je žánrově velmi pestrá. Co se týče inspirace, Vrchlický čerpá témata zvláště z pozdně romantických francouzských dramát a navazuje tak na již zpracovanou látku, jak uvádí odborná literatura.¹⁵² Důležité je ovšem to, že do českého divadla vnesl antické motivy. Svými dramaty Vrchlický postihl dobu daleké minulosti až po současnost. Podle Františka Götze bylo cílem Vrchlického obsáhnout svým dílem vývoj lidského ducha a zpracovat tak ideu legendy století, která tkví právě ve zpracování historie lidstva.¹⁵³ Nejvíce Vrchlický zpracovává témata vsazená do antické a renesanční doby. Několik dramát autor také zasazuje do prostředí pravěkých českých zemí. Pokud bychom chtěli Vrchlického drama zobecnit jako určitý typ, nebudeme toho schopni, jelikož Vrchlický nebyl tematicky jednotný. Nicméně jako nejzajímavější část jeho dramatické tvorby můžeme označit právě ono antické a renesanční téma. Neboť jde o něco nového, co Vrchlický do našeho divadelního prostředí vnesl.

Nutno říci, že své místo na divadelních prknech si obhájilo jen málo jeho dramát. K nejvýznamnějším patří jistě *Noc na Karlštejně*, která se stala ještě známější díky filmové adaptaci z roku 1973, kterou režíroval Zdeněk Podskalský. Dále hra *Soud lásky* se díky velmi poutavému tématu dočkala mnoha inscenací. Za zmínku také stojí trilogie inspirovaná antikou: *Hippodamie*, která byla zhudebněna Zdeňkem Fibichem.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 1178.

¹⁵¹ GÖTZ, František. Jaroslav Vrchlický. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 105.

¹⁵² MOTOŠKOVÁ, Miroslava. Jaroslav Vrchlický. In: ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 1177-1184. ISBN 978-80-200-2467-1. s. 1179.

¹⁵³ GÖTZ, František. Jaroslav Vrchlický. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 105.

Pokud budeme shrnovat Vrchlického dramatické dílo podle tématu, můžeme začít hrami z prostředí české historie. Mezi ně patří tzv. Česká trilogie (Drahomíra, Bratří, Knížata), dále oratoria vykreslující české světce: Svatá Ludmila, Svatý Vojtěch. A i některé veselohry Vrchlický zasazuje do českého prostředí. Jsou jimi hry Rabínská moudrost a Noc na Karlštejně. Dále je důležitým okruhem Vrchlického zájmu antika. Do ní vsazuje hry jako Julián Apostata, Epponina. Dále vrcholný středověk prezentuje hra Soud lásky a italskou renesanci hra Marie Calderonová.

Autoři odborné literatury se ovšem shodují, že Vrchlického tragédie nedosahují vysoké úrovně a více cení jeho komedie. Jak je uvedeno v Českém umění dramatickém: „S výjimkou *Hippodamie*, kde se úzce přimkl k antickým vzorům, jsou jeho tragédie slabé.“¹⁵⁴ A za hlavní nedostatek, který je zde Vrchlickému vytýkán, je považováno, že „[...] neměl kruté důslednosti v rozvíjení velkého lidského osudu, neznal tvrdé logičnosti dějové ani osudové nutnosti.“¹⁵⁵ Proto můžeme říci, že větší význam také mají jen některé Vrchlického komedie. I když méně kritický je vůči jeho dramatické tvorbě Jan Máchal a pozitivně hodnotí to, jakým způsobem tvoří dojemné scény, poutá pozornost diváků a efektivně zaplétá děj.¹⁵⁶ Stejně nakonec dodává, že „[...] motivování jednotlivých částí děje je místy zběžné nebo strojené.“¹⁵⁷ Ovšem dále jaksi omlouvá Vrchlického tvrzením, že vzhledem k počtu jeho děl se dá předpokládat to, že ne všechna budou mít vysokou úroveň.¹⁵⁸

Oproti tomu schopnost psát komedie je hodnocena kladně. Jeho komedie dýchají na diváka (čtenáře) klidnou a pohodovou atmosféru. Humorná stránka komedií Vrchlického také sklízela úspěch. V Českém umění dramatickém čteme o této stránce Vrchlického díla toto: „[...] humor je pak vždycky podložen životní sytostí a radostnou smyslovostí, jež se projevují svěžím lyrismem.“¹⁵⁹ Veselohry se dařily Vrchlickému více i proto, že jeho silnou stránkou nebylo vykreslení psychologie postav. V komedii pouhé nastínění jejich charakteru nepůsobilo jako negativum. Ovšem tragédii potom chybělo vykreslení konfliktů ve složité lidské duši, na čemž by mělo velké drama být založeno, píše Götz.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 105.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 105.

¹⁵⁶ MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s. s. 173.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 173.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 183.

¹⁵⁹ GÖTZ, František. Jaroslav Vrchlický. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 106.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 106.

I přes snahu Vrchlického zapsat se do dějin i jako dramatik, se z jevišť záhy po jeho smrti vytrácí, a i za jeho života nebyla odezva publika a kritiky pozitivní. Roku 1906 píše Alfred Jensen, že význam Vrchlického dramatu je sporný, nicméně mu neupírá velké množství napsaných divadelních her.¹⁶¹ Poněkud poeticky se o Vrchlickém v této souvislosti zmiňuje Václav Brtník, který roku 1931 píše: „*Nedovedl se oddati dramatu celou osobností, jak si toho vyžaduje, předkládá nám často místo čisté práce scénické jen skvělou improvizací [...]*“¹⁶² Je zřejmé, že Vrchlický byl více básník nežli dramatik. Nicméně i tak se některá díla zachovala v repertoáru českých divadel. Nejvíce známá je Noc na Karlštejně, ale i Soud lásky si některá divadla vybrala do svého programu. Zajímavý je pohled Václava Brtníka na popularitu Vrchlického dramatu v 30. letech minulého století. Ten ji shrnuje takto: „*Velké scény i divadla ochotnická vracejí se (žel, že jen zřídka) k dramatickému dílu velikého básníka s neselhávajícím úspěchem.*“¹⁶³ I v této době jsou tedy divadelní hry Vrchlického inscenovány, nicméně nejde o častou záležitost.

5.3 Soud lásky (1886)

Tuto veselohru o třech jednáních autor vydává v roce 1886 (napsal i o rok dříve), tedy v době vrcholení jeho spisovatelské práce. Jak již bylo zmíněno, v této době je Vrchlický považován za již významného českého básníka. A svou tvorbu chce od 80. let 19. století obohatit o drama, přičemž nejvíce se mu dařily právě komedie.

Soud lásky patří k hrám z období renesance. Autor ji zasazuje do prostředí francouzského města Avignonu. Zde se setkávají zajímavé osobnosti, které v uvolněné atmosféře celého díla diskutují nad otázkami lásky. Vystupují zde dva trubadúři, kteří divákům přiblíží tamní dvorskou poezii. Právě toto je velmi důležité, neboť díky postavám trubadúrů je divákovi více jasné chování jednotlivých postav dramatu. Lépe řečeno zabředáváme tak do doby dvorské lyriky, kde trubadúři opěvují krásu vysoce postavených dam. I z tohoto vyplývá, že atmosféra celého díla je velmi uvolněná, hlavním tématem je láska, která přináší milostné zápletky. Atmosféra díla se podobá té

¹⁶¹ JENSEN, Alfred. *Jaroslav Vrchlický*. Literární studie. Praha: J. Otto. 1906. s. 304.

¹⁶² BRTNÍK, Václav. Vrchlického dramata. (napsáno 9. listopadu 1931). In: VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Dramatická díla*. 4 historické hry I. Uspořádal Václav Brtník. Praha: Nakladatelská akciová společnost. 1932.

¹⁶³ Tamtéž.

v Boccacciově Dekameronu. Haškovec uvádí, že další inspirací Vrchlickému byla italská poezie Petrarce a Danta.¹⁶⁴

Pro dílo je důležité, že všechny postavy mohou říkat v průběhu děje svůj názor a také se vzájemně berou vážně. Všichni jsou svobodní, neřeší velké konflikty. Vše se odehrává v pohodě a klidu v Avignonu, francouzském městě, které je krásné a zároveň je kulturním centrem. K celému soudu lásky mají všichni úctu a nikdo mu neubírá na důležitosti. Členky soudu si uvědomují jeho pravidla, což dávají najevo citováním paragrafů.

Děj není složitý a postavy mluví v krátkých sekvencích, i proto hra ubíhá velmi rychle. Vrchlický často vsazuje do hry slovní humor, který hru ozvláštňuje. Celá hra je vlastně oslavou života a lásky, která je nejdůležitější. Hra je protknuta mnoha verši trubadúrů, a i dámy zasedající u soudu lásky mluví často ve verších. Drama tedy připomíná spíše jakýsi hymnus na lásku a vzhledem k poetičnosti celého díla je poezii i dost blízka.

Dílo nemá složitou stavbu, cílem pravděpodobně bylo pobavit čtenáře (diváka), neboť se zde vyskytují humorné motivy. Autoři odborné literatury se shodují, že Soud lásky je hra komická a jednoduchá, která snadno zaujme diváky. A proto často měla na české scéně úspěch. O premiéře čteme v Českém umění dramatickém toto: „*Není divu, že premiéra této živé komedie, plná atmosférické poesie a svěží náladovosti, měla tak silný úspěch a že se stala trvalou repertoární hrou českých divadel.*“¹⁶⁵ Haškovec ve své stati vyzdvihuje Vrchlického umění vést dialog i jazykové prostředky, které skvěle dokreslují atmosféru celé hry: „*Je duchaplný, pružný, vtipný a bystře veden její dialog, jemuž někdy proklouzne všednější obrat, jsou dramaticky rušné scény [...]*“¹⁶⁶ A dále kritizuje absenci jasného děje dramatu.¹⁶⁷ Hra ovšem není postavena na kompaktním ději, je spíše útržkovitou skladbou o lásce, čímž je originální a zajímavá. Právě vtip a bystrost dialogů to podporuje. Hra je také filozofickou disputací laiků, čímž dostává úplně jiný rozměr. Haškovec ve stati rozebírá dílo do detailů a věnuje se i historickým nepresnostem v dramatu (např. píše, že Petrarca nemohl v roce, kdy se děj odehrává, být v Avignonu).

¹⁶⁴ HAŠKOVEC, Prokop Miroslav. Soud lásky. Romania v díle Vrchlického I. In: BORECKÝ, J. HAŠKOVEC, P. M. KLÁŠTERSKÝ A. *Sborník společnosti Jaroslava Vrchlického*. Praha: Nákladem vlastním. č. 3. 1917. s. 13.

¹⁶⁵ GÖTZ, František. Jaroslav Vrchlický. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 111.

¹⁶⁶ HAŠKOVEC, Prokop Miroslav. Soud lásky. Romania v díle Vrchlického I. In: BORECKÝ, J. HAŠKOVEC, P. M. KLÁŠTERSKÝ A. *Sborník společnosti Jaroslava Vrchlického*. Praha: Nákladem vlastním. č. 3. 1917. s. 16.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 16.

Nicméně v závěru dodává, že Vrchlický je ve svých dílech veden intuicí, proto během děje nacházíme nesrovnalosti v ději i v souvislosti s historií.¹⁶⁸ Ovšem musíme myslet na to, že drama si neklade za cíl být faktografické, tudíž není chybou Vrchlického, že některé historické momenty v dramatu nejsou reálné.

Hra působí velmi nadčasově – jde o aktuální problémy i dnes. „[...] *Soud lásky, rozvádějící milostné historiky z papežského dvora v Avignonu, si uchoval dodnes jistou půvabnost.*“¹⁶⁹

5.3.1 K ději dramatu

Děj se odehrává roku 1340 ve francouzském Avignonu, které je v té době sídlem papeže. V prostředí kulturně bohatého města, velkého domu, zahrad a skleníků se schází několik dam k soudu lásky, kterému předsedá vdova Fanetta. Již na začátku dramatu je jasné, že soud disponuje i formálními záležitostmi, jako zákoník a pozice hlasatele, který oznamuje začátek onoho soudu. U tohoto soudu se jedná o řešení sporných věcí v souvislosti s láskou. Ty jsou vyslyšeny, dámy se usnesou na rozsudku, který se dozvídáme na konci dramatu.

K soudu přichází i Doria a Cigalla, dva trubadúři, kteří si užívají života a zapomenou, na co se chtěli u soudu zeptat. Oba se ovšem zamilují do přítomných dam. Po zbytek hry se tedy řeší získávání srdcí jejich vyvolených. Další postavou je hrabě z Brigue Lascaris, který přichází k soudu s dotazem, jestli ho žena podvádí, když s ním v manželství setrvává pouze z povinnosti. Zajímavou postavou je i básník Petrarca, který se zde setkává s Laurou, která je známá jako jeho tajná láska. Setkáváme se zde i s historickou postavou, autor předpokládá tedy určitou obeznámenost diváka. Petrarca, můžeme říci, hraje roli básníka s velkým písmenem, zastává určitý typ postavy. Dále k soudu přichází i Vilém, který je nepřitelem lásky a snaží se vymluvit ji svému bratru Petrovi, který se zamiloval. Hra je plná srdceryvných vyznání lásky, které svědčí o uvolněnosti atmosféry. Hra celá je vlastně ódou na lásku. Petr jedné z dam vyznává lásku takto:

„ó nebesa – toť ona, paní má!

Je spanilá jak jistra usmání,

Jak paprsek, jak rosa, jako poupě

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 40.

¹⁶⁹ PEŠAT, Zdeněk. Jaroslav Vrchlický. In: POHORSKÝ, Miloš (ed.). *Dějiny české literatury*. 1. vyd. sv. 3, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, s. 319.

*-let' za ní, duše!*¹⁷⁰

Právě zde je patrný vliv milostné lyriky trubadúrské poezie, která se nese celým dílem. Opačný názor na ženy má Vilém, který jako jediná postava děje je k lásce a k ženám skeptická. Ten říká: „*Těch ženských všude! Kam se podíváš, jen nástrahy a pasti na muže...*“¹⁷¹ Zajímavou postavou je kněz otec Esparbilla, který také zasedá u soudu lásky a nezastává vůči němu vůbec negativní stanovisko. Chápe lásku jako velmi důležitou věc v životě a snaží se o to, aby ostatní byli šťastní.

V průběhu děje se ovšem zamiluje i Vilém, a to do paní Fanetty. Zápletkou se stane, když zamilované páry mají schůzky v noční zahradě a přichází papežský komisař. Dvojice se rozprchnou, ale komisař nachází jiné dvojice než ty, které k sobě patří. A nařizuje těmto popleteným dvojicím sňatek hned následujícího dne. Naštěstí se k panu Lascariovi navrátí manželka, není již tedy na soud rozzloben a je ochoten svědčit u papeže. Vysvětlí mu tedy, jak se celá událost přihodila a papež svolí k tomu, že dvojice nemusí být oddány. Nakonec zasedá soud a vynáší rozsudky ohledně sporů o lásku. Vše končí velmi dobře. Na konci hlasatel zvolá větu, která by mohla být mottem celé hry: „*[...] ctnost je mnoho, láska všechno jest!*“¹⁷²

Během hry se dozvídáme až filozofické rozebrání lásky. Soud řeší, jak vzniká láska, jestli v jednom okamžiku, zvolna, nebo náhodou. Dále kněz Esparbilla mluví o čtyřech stupních lásky: „*[...] nejdříve pohled vzbudí naději, po něm pak přijde sladký polibek a třetí dostaveníčka je slast a poslední a čtvrtý – to, co zbývá.*“¹⁷³ Z této ukázky je zřejmé, že Esparbilla není vůbec žádný puritán. Celé drama se odehrává ve velmi uvolněné atmosféře a otevřenosti co se týče lásky.

Charaktery postav se vcelku nevyvíjejí ani nejsou nijak dopodrobna rozebrané. Jedná se spíše o náčrty lidských charakterů. Důraz je kladen na krátké a výstižné dialogy a vyznání lásky. Celkově tedy na vystižení lásky.

5.3.2 Humor v dramatu Soud lásky

Postavami, které se starají o komické složky hry, jsou dva trubadúři Doria a Cigalla. Oba jsou humornými postavami (vlastně takovými šašky, kteří zapomínají, usínají, hádají se). Např. když se hádají, zda je lepší láska, či víno, odpovídá Cigalla: „*Mně líbí se víc*

¹⁷⁰ VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Soud lásky*: veselohra o třech dějstvích. Praha: Dilia. 1968. s. 11.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 13.

¹⁷² Tamtéž, s. 102.

¹⁷³ Tamtéž, s. 62.

láska po víně... ¹⁷⁴ Oba jdou k soudu lásky, ovšem zapomenou, na co se chtěli zeptat. U soudu Cigalla stále usíná, domněle trpí spavou nemocí, což způsobuje také humorné situace. Doria na poslední chvíli tedy otázku vymyslí. Na konci hry již po vyslovení rozsudků si ale oba vzpomenou, na co se původně chtěli zeptat. Tato komika dokresluje dobře prostředí, ve kterém hra probíhá. Je to uvolněná a bezstarostná atmosféra.

Další situací, která působí komicky, je rozhovor kněze Esparbilla s Vilémem, který je zarytý odpůrce lásky. Kněz ho bere s nadhledem a odpovídá mu ironicky. Vilém o Petrovi říká toto: „*Záhuba! Sám na hranici lásky se žene hlupák, dříví na ni snáší, sám podpaluje, tuhé provazy kol těla stahuje si...*“ ¹⁷⁵ Na což mu Esparbilla odpovídá (ironicky): „*Ubožák!*“ ¹⁷⁶

Ironicky odpovídá i Yosarda zamilovanému Petrovi, který ji chce získat. Na jeho naléhání odpovídá: „*Až příliš, pane, miluji – svou ctnost!*“ ¹⁷⁷ Petr, který je bezhlavě zamilovaný a stále skládá básně Yosardě, je jí poměrně hrubě odmítnut. Nakonec ale Yosarda svolí a končí jako pár.

Ironické odpovědi zapříčiňují, že dílo není sáhodlouhou filozofickou disputací, ale odlehčují jej právě tyto dialogy. Díky tomuto má děj rychlý spád, je uvolněný a vše je zde bráno s jistým nadhledem.

5.3.3 Drama Soud lásky jako typ českého dramatu

Podobně jako Julius Zeyer se Vrchlický inspiroval i mimočeskou tematikou. Oba autoři jezdili po Evropě, kde hledali inspiraci. Zeyerovi i Vrchlickému byl jejich kosmopolitismus vytýkán jako nečeská póza. Vrchlického také kritizovala mladá generace této doby, která ovšem Zeyera považovala za svého předchůdce.

Vrchlického hra Soud lásky je historická komedie. Komedie, jak uvádí Slovník literární teorie, se vyznačuje tím, že děj je líčen s veseloherní nadsázkou. U diváka (čtenáře) se snaží vyvolat komično a má většinou šťastný konec. Typické jsou prvky satiry, parodie, grotesky. Hra cílí na zábavnost, někdy i komerčnost. ¹⁷⁸ Vzhledem k charakteru dramatu zařazujeme Soud lásky ke konverzačním hrám. Ty se zaměřují na

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 17.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 14.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 14.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 35.

¹⁷⁸ KÖNIGSMARK, Václav. Komedie. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 176.

dialog a prostřednictvím něj se děje veškerá akce, zvraty a události dramatu, čteme ve Slovníku literární teorie.¹⁷⁹ Celé drama je tedy koncipováno jako rozhovor.

Soud lásky zasazuje Vrchlický do prostředí francouzského Avignonu. Ve hře se zřejmě autor inspiroval Itálií (např. Petrarca). Ztvárňuje historické postavy: básníka Petrarca, trubadúry Doria a Cigella. Ovšem jeho cílem zřejmě není podat věrohodné informace o dané době, jako spíše nastolit v divákovi určitou atmosféru doby.

Zavedení diváka do doby francouzské renesance r. 1340 je od Vrchlického dost originální počin. Neboť české drama je plné spíše české historické tematiky a v této době již na scénu přichází i realistické drama. To v českém prostředí zobrazovalo většinou život na vesnici. Obdobně i děj veseloher byl většinou autory vsazen do českého prostředí (např. Stroupežnický – Zvíkovský rarášek). Podobnost z hlediska místa bychom mohli spatřit u Julia Zeyera v komedii Stará historie, která je vsazena do prostředí Sicílie. Soud lásky tedy divákům rozšiřuje obzory a znamená něco nového na poli českého divadla.

Co se týče psychologického vykreslení postav, mohl být Vrchlický jistě důslednější, neboť charaktery postav pouze načrtává. Je tomu možná i proto, že v dramatu vystupuje relativně velké množství postav, kterým Vrchlický nechává mnoho prostoru. Nemáme tak vyloženě hlavní postavu a vlastně skoro všechny postavy jsou pro děj velmi důležité. Proto i jejich psychologie není rozpracována. Postavy se celý děj projevují nejvíce skrze vyznání lásky, či jeho odmítnutí. Můžeme tedy opravdu o jejich charakteru jen spekulovat, neboť známe jen malé útržky.

V dramatu také není jasná jedna dějová linka. Jde spíše o více příhod, které spojuje téma soudu lásky. To zapříčiňuje pravděpodobně horší orientaci v postavách i celém díle. Za dramatickou scénu bychom mohli považovat ono zaměnění dvojic, ale ani toto Vrchlický nezpracovává tak, aby divák (čtenář) toto vnímal jako velký zvrat v ději, který plyne rychle a jednoduše.

Soud lásky je tedy komedií, která je nadčasová, originální a vnesla do českého dramatu nové téma.

6 Analýza dramatu Jaroslava Kvapila Princezna Pampeliška

V této kapitole se budeme věnovat rozboru díla důležité osobnosti české dramatiky Jaroslava Kvapila Princezna Pampeliška. Je to dílo zcela odlišné od předchozích dvou rozebraných, jelikož se jedná o pohádku, která je ovšem určena pro dospělé publikum.

¹⁷⁹ Tamtéž, s.187.

Svou impresionistickou náladovostí a symbolickým významem se řadí k velmi zajímavým dílům českého dramatu.

Nejprve bude Kvapil představen jako dramatik, poté se pokusíme zobecnit znaky jeho dramatických děl a dále již pojednáme o pohádkové hře Princezna Pampeliška. Ta bude analyzována také jako určitý typ dramatu tohoto období u nás.

6.1 Představení Jaroslava Kvapila jako dramatika

Jaroslav Kvapil žil v letech 1868 až 1950. Byl to český dramatik, psal také libreta pro opery a poezii. Působil jako divadelní a literární kritik. Především ovšem posunul české divadlo zase o něco dále režiemí mnoha her. Divadelní scénu totiž ovlivňoval i jako dramaturg Národního divadla a také šéf činohry zmíněné scény, jímž byl do roku 1918. Byl také velmi činný jako vlastenec, i díky své funkci v Národním divadle mohl organizovat protihabsburské akce. Roku 1917 inicioval Manifest českých spisovatelů, což bylo první veřejné prohlášení, ve kterém bylo požadováno sebeurčení národa. Po vzniku republiky působil jistý čas jako odborový přednosta na ministerstvu národní osvěty, ale záhy odešel do divadla na Vinohradech. Také velmi cestoval po Evropě a zajímal se i o politickou situaci u nás. Za nacistické okupace byl vězněn za odbojovou činnost, a i v jeho dramatech vidíme jisté reakce na aktuální politická témata.

Byl to manžel herečky Hany Kvapilové, která ztvárnila mnoho hlavních ženských postav, i právě z her Jaroslava Kvapila (Princezna Pampeliška, Bludička).

Ve svých básních, které psal od roku 1888, byl Kvapil ovlivněn svým učitelem Vrchlickým, se kterým se i v osobním životě stýkal. Vrchlický měl důležité postavení i v Kvapilově tvorbě, neboť, jak píše Ludmila Lantová: „*Vrchlický [...] též uváděl a kriticky prosazoval K. verše [...]*“¹⁸⁰ V jeho poezii tedy můžeme vidět znaky parnasismu a novoromantismu. Dále se inspiroval francouzskými prokletými básníky i moderními básnickými směry. Např. Vladimír Müller jeho tvorbu i režijní práci charakterizuje takto: „*Novoklasik, symbolista a impresionista – v tom je vývojová linie básníka i režiséra Jaroslava Kvapila, jenž pro světovost nikdy nezapomněl na češství a jenž osvobodiv se z dekadentního smutku či milostné vášně, stal se lety vyznavačem lásky k národu, vlasti, domovu.*“¹⁸¹

¹⁸⁰ LANTOVÁ, Ludmila. Jaroslav Kvapil. In: FORST, Vladimír et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 2. K-L. 2. sv. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. s. 1075-1078. ISBN 80-200-0345-2. s. 1075.

¹⁸¹ MÜLLER, Vladimír. Jaroslav Kvapil. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941. s. 225.

Celkově jeho význam spočívá také jistě v tom, že na českou scénu přivedl díla Shakespearova a Ibsenova. Dále uváděl hry Čechova, Hauptmanna, Tolstého či Gorkého. Takže české publikum se prostřednictvím něj mohlo setkat se světovými dramaty. Ovlivňoval tedy výběr her a velký progres je zřejmý i v režii.

Dějiny českého divadla uvádějí, že Kvapil kritizoval lidovost Národního divadla, která byla na nízké úrovni, a chtěl dělat opravdové lidové divadlo, které by mělo svou hodnotu. Ovšem (jak dále uvádí zmíněná publikace) problematický byl fakt, že do Národního divadla chodila především měšťanská inteligence.¹⁸² Dále se uvedené dílo věnuje tomu, jaké hry byly za Kvapilovy éry obecně uváděny: „*Základem Kvapilovy umělecké praxe zůstávalo realistické divadlo, jež se od poloviny 90. let soustřeďovalo na vnitřní psychické rozpory a vyústilo do dramatiky intimních příběhů.*“¹⁸³ O významu Kvapila v této sféře čteme v Lexikonu české literatury toto: „*K. podstatně ovlivnil vývoj moderního českého divadelnictví zejména novým pojetím režie jako tvorby umělecky rovnocenné dramatické a herecké složce divadla [...]*“¹⁸⁴

Kvapil na rozdíl od předchozích dvou autorů nebyl nijak plodným dramatikem. Napsal celkově šest divadelních her, a to Přítmí; Bludička; Memento; Princezna Pampeliška; Oblaka; Sirotek. Poslední Kvapilova hra Sirotek zaznamenala sice úspěch diváků, ale u kritiky propadla, takže autor již další dramatická díla nevydal, píše Tureček.¹⁸⁵

Celkově se Kvapil nestal velkým dramatikem, ale i tak české divadlo ovlivnil. Jistě i proto, že na jeho hry navazovali autoři píšící impresionistické hry, byl jim tedy vzorem. Podobný názor čteme v publikaci České umění dramatické: „*V dramatické tvorbě české nezaujal Jaroslav Kvapil místo důležité, byl spíše podněcovatelem než vůdcem, byl inspirátorem, který ukazoval cesty. Sám je nastoupiv, nedošel cíle, toho dostihli teprve impresionisté, zejména Šrámek, k jehož dílům vede cesta od Kvapilových "Oblaků".*“¹⁸⁶

¹⁸² OBST, Milan. Profesionální divadlo na sklonku Rakousko-Uherské monarchie. In: ČERNÝ, František, KLOSOVÁ, Ljuba (eds.). *Dějiny českého divadla*, sv. 3. 1. vyd. Praha: Academia, 1977, s. 305.

¹⁸³ Tamtéž, s. 305.

¹⁸⁴ LANTOVÁ, Ludmila. Jaroslav Kvapil. In: FORST, Vladimír et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 2. K-L. 2. sv. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. s. 1075-1078. ISBN 80-200-0345-2. s. 1075.

¹⁸⁵ TUREČEK, Dalibor. Princezna Pampeliška. In: TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-330-4. s. 360.

¹⁸⁶ MÜLLER, Vladimír. Jaroslav Kvapil. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941. s. 226.

6.2 Kvapilovo drama jako typ

Svou dramatickou tvorbu Kvapil zahájil krátkou divadelní hrou Přítmí (1895), ve které se odehrává rozhovor dvou milenců v ztemnělém pokoji. Jak píše Müller, tato Kvapilova hra byla vybudována zvláště na náladě.¹⁸⁷ O rok později následovalo drama Bludička. Vystupuje v něm malíř, který se zamiluje do ženy (bludičky) ze vznešené společnosti z Prahy. Ovšem zjišťuje, že tato společnost je prolhaná, nemorální a v bludičce se spletl, proto se vrací zpět ke svému předchozímu životu. Kvapil zde vystihuje jednak bohémský život malíře a potom také život pražské smetánky, která se schází v salónech. Roku 1897 vzniká lyrická trilogie Memento, která byla psaná pouze pro čtenáře. Stejněho roku potom píše pohádkové drama Princezna Pampeliška, kterému se budeme více věnovat v další kapitole. Další Kvapilova pohádková hra je Sirotek z roku 1906, jejímž předobrazem se stala národní báchorka. K pohádkovým dramatům tohoto autora řadíme i libreto k opeře Rusalka, neboť jim svým charakterem odpovídá. Roku 1903 píše Kvapil drama Oblaka, které, jak uvádí Müller, nese autobiografické rysy, které uznal sám autor.¹⁸⁸ Hlavními postavami jsou teolog a herečka, kterou zná od mládí. Teolog si uvědomí, že by chtěl žít svůj život jinak a do kláštera vstoupil kvůli své matce.

Ve svých hrách stejně jako v básních užívá často milostný motiv. Kvapil ve svých hrách akcentuje lyriku. Ona lyričnost jeho her tvoří typický styl autora a díky ní mají dramata zase jiný nádech než ostatní české hry vznikající v této době. Často jeho hry prolínají znaky impresionismu a symbolismu. Mezi hry nejvíce se řadící k těmto směrům uvádí Milan Obst hry Bludička a Princezna Pampeliška.¹⁸⁹ V Lexikonu české literatury je k jeho symbolickým dílům přidáno ještě Kvapilovo libreto Rusalka.¹⁹⁰

Novák říká, že hlavní znaky Kvapilových her jsou: „[...] sklon k básnické pohádce [...] vlastní novoromantismu vůbec, a vzácný smysl pro náladovou dekoraci uměleckého celku.“¹⁹¹ Právě tyto znaky v Kvapilových dramatech jsou důležitější než samotný děj. Ten je často rozvláčný a dramatické okamžiky jsou hned usměřňovány. Jak píše Müller:

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 225.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 228.

¹⁸⁹ OBST, Milan. Profesionální divadlo na sklonku Rakousko-Uherské monarchie. In: ČERNÝ, František, KLOSOVÁ, Ljuba (eds.). *Dějiny českého divadla*, sv. 3. 1. vyd. Praha: Academia, 1977, s. 303.

¹⁹⁰ LANTOVÁ, Ludmila. Jaroslav Kvapil. In: FORST, Vladimír et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 2. K-L. 2. sv. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. s. 1075-1078. ISBN 80-200-0345-2. s. 1076.

¹⁹¹ NOVÁK, Jan Václav a Arne NOVÁK. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s. ISBN 80-7108-105-1. s. 902.

„Velké konflikty jsou mu ale cizí [...]“¹⁹² A přechází v tiché řešení, zpravidla melancholického nádechu, píše dále.¹⁹³ Toto můžeme často najít v průběhu hry Princezna Pampeliška, která si stěžuje na to, že je jí špatně a že umírá. Což by mohlo Honzu přinutit k dramatické scéně, ale místo toho Honza stále klidně odpovídá, že bude dobře. Diváka (čtenáře) až překvapí onen klid postav.

Nejúspěšnější dramata, která se udržela po jistou dobu na scénách českých divadel, byla ona Princezna Pampeliška a Oblaka. Kvapilova dramata jsou plná lyrických momentů až sentimentálních. Najdeme v nich mnoho náladovosti i vykreslení přírody. Děj není nijak dramatický, důležitá je ona náladovost, která v divákovi zanechá určitý dojem. Jeho hry, jak uvádí Dějiny českého divadla, prostupuje impresionismus.¹⁹⁴

6.3 Princezna Pampeliška (1897)

Toto dílo patří k pohádkovému dramatu. Řadíme jej tedy k hrám jako Strakonický dudák od Josefa Kajetána Tyla, Radúz a Mahulena od Julia Zeyera a Lucerna od Aloise Jiráska. Všechny tyto hry byly určeny pro dospělé publikum. Editoři publikace Pohádkové drama řadí k výrazným pohádkovým dramatům ještě Sen o říši krásy od Jiřího Karáska ze Lvovic¹⁹⁵, toto drama ovšem nesklidilo úspěch hned po prvním uvedení, jak tomu bylo u ostatních těchto her, které tvoří základ českého pohádkového dramatu a všechny byly na jevištích velmi oblíbené.

Princezna Pampeliška je drama o třech jednáních. Jaroslav Kvapil jej původně napsal v próze roku 1896, až potom jej zveršoval, a to na doporučení Jaroslava Vrchlického, uvádí Tureček. Dále píše, že veršovaná verze vznikla přímo pro jeviště a neměla se stát knižním dramatem.¹⁹⁶ Ta byla do roku 1918 přeložena do několika světových jazyků, a to do němčiny, angličtiny, slovenštiny, slovinštiny, chorvatštiny, lužičtiny a ruštiny.

Přímo Kvapil uvádí, že poprvé se hrála 2. října 1897 v Národním divadle s hudbou Josefa B. Foerstra, který složil i nápěvy písní. Dále udává, že Princeznu Pampelišku

¹⁹² MÜLLER, Vladimír. Jaroslav Kvapil. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941. s. 225.

¹⁹³ Tamtéž, s. 225.

¹⁹⁴ OBST, Milan. Profesionální divadlo na sklonku Rakousko-Uherské monarchie. In: ČERNÝ, František, KLOSOVÁ, Ljuba (eds.) *Dějiny českého divadla*, sv. 3. 1. vyd. Praha: Academia, 1977, s. 315.

¹⁹⁵ TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.) *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-330-4.

¹⁹⁶ TUREČEK, Dalibor. Princezna Pampeliška. In: TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.) *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-330-4. s. 351.

přepočoval pro dětské jeviště (v neveršované podobě), a ještě pro operu.¹⁹⁷ Vznikla tedy další dvě přepočování. Roku 1924 upravuje Kvapil naposledy Princeznu Pampelišku, píše Tureček.¹⁹⁸ Vychází jako publikace s názvem Knížka o Pampelišce, která je určena pro děti a mládež.

Po premiéře byla hra Princezna Pampeliška často uváděna a byla divácky úspěšná. Ovšem vysloužila si dosti ostrou kritiku. Vytýkán jí byl, jak píše Tureček, například plánovaný komerční úspěch i to, že hra měla úspěch u publika. Dále uvádí, že byla kritizována konstrukce postav i děje.¹⁹⁹

V dnešní době se můžeme setkat např. s publikací, kterou přepočovala Látalová na prozaickou pohádku pro děti, vznikla roku 1993, tedy po více než sto letech od vydání Kvapilova dramatu. Zpracování doplňují velmi vhodně ilustrace Marie Fischerové-Kvěchové. Dále v roce 1967 vzniká filmové zpracování tohoto díla. Jedná se o černobílý televizní film, ve kterém je zachován veršovaný text. Režíroval jej Ludvík Ráža a hudbu složil Jiří Srnka. Další zpracování Princezny Pampelišky svědčí o tom, že příběh není zapomenut a autoři i divadla se k ní rádi vrací.

6.3.1 K ději dramatu

Jaroslav Kvapil nás zavádí do zchudlého království. Princezna Pampeliška se má vdát za bohatého prince z Hispánie, ale nechce jej, i když by to pro království znamenalo štědrý finanční podporu. Princ přijíždí do zámku a princezna si žádá ještě nějaký čas na rozmyšlenou. Utíká ovšem do podzámčí, kde ji od pasáček, kteří si z ní dělají legraci, vysvobodí Honza. Jakmile se Honza s princeznou setkají, zamilují se do sebe a odcházejí spolu. Honza je prototypem známého hloupého Honzy, který se vydává do světa na zkušenou. O tom svědčí i chování lidí z vesnice, kteří ho vyprovází posměšnou říkankou:

„Honza, Honza rek

Kocoura se lek,

Namluvil si holku,

Chtělo se mu vdolků,

Honza, hloupý Honza,

¹⁹⁷ KVAPIL, Jaroslav. Poznámky. In: *Divadlo Jaroslava Kvapila*. [1894-1906]. Praha: V. Tomsa. 1948. 364 s. Souborné dílo Jaroslava Kvapila.

¹⁹⁸ TUREČEK, Dalibor. Princezna Pampeliška. In: TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-330-4. s. 359.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 357-358.

Dal ji za vdolek. ²⁰⁰

Když máma vyprovází Honzu do světa, říká mu pár rad, ze kterých je zřejmé, že obyčejní obyvatelé království považují svoji podřízenost za samozřejmou. Poddaní jsou se svým stavem spokojeni a považují jej za neměnný. Máma např. říká:

*„Pánbůh dal nám vrchnost, milý Honzo,
vezdejší by život spravovala.* ²⁰¹

Další skutečností, skrze kterou Kvapil zobrazuje život a myšlení poddaných je, že pasáčky se nejdříve princezny leknou, neboť si myslí, že jde o rusalku, která je utopí. ²⁰²

Pampeliška s Honzou si povídají o krajině a zpívají si písničky. Velmi často se zde opakuje motiv slunce a tepla, ze kterého je Pampeliška nadšena a jaksi ji okouzluje:

*„Víš-li, Honzo, kudy slunce chodí?
Za lesy je mračna doprovodí
A pak ještě do červánků hoří,
Když je slunce na pokraji moří.
Na slunce tam velký koráb čeká,
Po moři je veze do daleka,
Za horami po celou noc plane,
Na cizí se světy usmívá,
Kde si slunce v kráse nevidané
Zlaté vlasy v moři umývá.* ²⁰³

Dějová linka jaksi stagnuje a vše se podřizuje navození atmosféry krásné zamilovanosti. Dále oba vchází do města Kocourkova, kde jsou uvězněni. Zajímavé je, že Kvapil zde použil motiv města Kocourkova. Jde o motiv známý především z knížek lidového čtení, ve kterých byl velmi oblíben. Radní Kocourkova nechtějí přijímat žádné "novoty", jelikož cokoli nového „[...] je darmošlapům vítáno a luze.“ ²⁰⁴ Poté si radní uvědomí, že zajali princeznu Pampelišku, kterou všude hledá hispánský princ. Proto se rozhodnou mu ji vydat a Honzu oběsit. Pampeliška zde poprvé cítí chlad a je jí smutno, čímž začíná vlastně její konec. Již zde se vytrácí motiv slunce a střídá jej motiv zmaru a zimy.

²⁰⁰ KVAPIL, Jaroslav. *Princezna Pampeliška*. 6. autorem nově upravené vyd. Praha: A. Neubert. 1947. s. 25-26.

²⁰¹ Tamtéž, s. 24.

²⁰² Tamtéž, s. 28.

²⁰³ Tamtéž, s. 35.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 36.

Jeden obyvatel města jde za princem a řekne mu, že Honza utekl s Pampeliškou a zneužil ji. Princ je velmi rozhořčen z toho, co se stalo jeho nevěstě a chce Honzu zabít. Ten se ve vězení chová dosti agresivně a často někoho zbije. Pampeliška v tom vidí hrdinství. Zamilovaná dvojice následně utíká z vězení.

Jdou krajinou a snaží se dostat domů. Celé třetí dějství je prokládáno písní, kterou zpívá tulák. Pojednává o příběhu princezny Pampelišky a o zchudlém králi. Píseň je ponurá, můžeme říci, že jaksi předpovídá osud princezny. Pampelišce ovšem chybí slunce a chřadne. Honza si to jakoby nepřipouští a stále jde dále a Pampelišce vždy odvěti ve smyslu, že "ono to bude dobré". Princezna ovšem potřebuje k životu teplo, slunce a domov. Ani jedno zde nemá a uvědomuje si, že se blíží její konec s tím, jak přichází zima:

„Honzíčku, vid' ted' už éto není?

Ráno byla tráva postříbřena,

Údolím se mlhy provalily –

*Honzo, Honzo, Honzo, já se chvěji!*²⁰⁵

Pampeliška začíná blouznit a vidí všude prince, který vše kolem sebe zapaluje.²⁰⁶ Motiv slunce se zde opět opakuje, ovšem již tak, že jej Pampeliška volá a nenachází a povzbuzuje Honzu, aby rychle za ním šli:

„Slunce moje, slunce moje, kde jsi?

*Pojďme za ním, nežli zmizí lesy!*²⁰⁷

Honza zůstává při zhoršení stavu Pampelišky poměrně klidný. Nevyhrocuje děj, vždy se snaží Pampelišku uklidnit. Ale nevíme, co se uvnitř něj děje. Pampeliška své pocity říká nahlas, ale Honza si je nechává pro sebe. Což ovšem zpomaluje děj a klesá zde dramatičnost celé situace. Právě toto bylo často dramatu vytýkáno.

Pampeliška s Honzou přichází do chalupy Honzovy mámy. Princezniny vlasy již nezáří a nejsou zlaté, ale šednou. Kvapil se zde soustřeďuje na zobrazení cykličnosti života. Vidíme zde opakování ročních období, které nemůže člověk svou vůlí zastavit, což si princezna uvědomuje. Řád světa je zde neměnný, přichází zima. Pampeliška si uvědomuje, že umírá. Honza se snaží co nejvíce topit, aby jí bylo teplo. Ovšem ona potřebuje slunce.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 63.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 64.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 64.

Ve vesnici se setkáváme s předsudky a posměchy jejích obyvatel vůči princezně. Král chce vidět princeznu, ale ta na zámek nedojde. Ovšem touha Pampelišky vidět svého otce jí vnukne to, že vyběhne do vánice v domnění, že utíká za králem. Ve vánici se ovšem rozplývá, a tak končí stejně jako rostlina pampeliška, která se změní ve chmýří a odletí.

Divadelní hra obsahuje mnoho znaků lidové pohádky. Ať již jazykové prvky, lidovou moudrost, jednoduchý verš, rady starších, kterých si ostatní váží. A můžeme k nim řadit i zvykovou víru v Boha. Další prvek lidovosti vidíme v použití motivu kocourkovských. Jednalo se o příběhy z knížek lidového čtení, které byly dostupné a šířily se tedy především mezi obyčejnými lidmi.

Zajímavé jsou v této hře scénické poznámky, ve kterých nechává Kvapil téměř vše na kreativitu těch, kteří budou dílo uvádět na jeviště. Scénické poznámky jsou zde omezeny na minimum. Nedožíváme se téměř nic např. o podobě zámku, pouze že v něm sedí král na křesle.

Šťěstí a láska Honzy s Pampeliškou se rozplynula, jelikož Pampeliška nedostávala to, co potřebovala k životu. Drama je tedy pohádkou s nešťastným koncem.

6.3.2 Znaky impresionismu, symbolismu a secese v této divadelní hře

Princezna Pampeliška zastupuje směry jako symbolismus, impresionismus, secese a predekadence. Všechny tyto směry jsou charakteristické akcentem emocionality a individuality.

Impresionismus (stejně jako ostatní jmenované směry) vzniká ve Francii v době přelomu 19. a 20. století. Akcentuje smyslové vnímání, proměnlivost přírody, zachycuje neopakovatelný okamžik (vykreslením zvuku, barvy a nálady). Soustřeďuje se na motivy jako vlny, mlha, obloha, slunce, sníh, vítr aj.²⁰⁸ V Princezně Pampelišce Kvapil tyto motivy poměrně hojně používá.

Znaky predekadence můžeme tedy vidět i v tomto díle, především zmar, křehkost Pampelišky a melancholické ladění dramatu, dekadence se potom rozvíjí od poslední čtvrtiny 19. století, a ještě do větší hloubky zpracovává tato témata.

Základem symbolismu je užití symbolu, jelikož básník nemá věc jasně pojmenovávat, ale onen význam má být ve čtenáři vyvolán. Tím potom vzniká mnohoznačnost básnických obrazů. Stejně jako v impresionismu je zde jasná citlivost vůči slovu. To, že

²⁰⁸ PETERKA, Josef. Impresionismus. VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 149.

Princezna Pampeliška není jen pohádkou, ale nacházíme v ní další významy, ji činí velmi zajímavým a originálním dramatem.

Kvapil zpracovává tuto pohádku tak, že vzniká lyrické, něžné dílo, které vyznívá melancholicky. Právě ona melancholická nálada prostupuje celým dramatem a můžeme ji považovat za znak impresionismu.

Již jméno Pampeliška zní velmi poeticky, každý si pod ním představí princeznu se zlatými vlasy, která bude připomínat spíše vílu než reálnou bytost. A taková Pampeliška i je. Kvapil si toto jméno zvolil i kvůli jeho libozvučnosti, píše Tureček.²⁰⁹ Dlouhé zlaté vlasy princezny i to, že je velmi křehká a zranitelná zapříčiňuje, že si Pampelišku představíme jako ženu ze secesního obrazu. Také ono spojení člověka s krásou přírody dotváří dojem, který Pampeliška v divácích (čtenářích) vzbuzuje. I secesní dekorativnost je zde přítomna nejvíce právě v postavě hlavní hrdinky.

Pampeliška s Honzou si cestou povídají o přírodě. Zvláště motiv slunce je zde jednak impresionistickým, ale tvoří zde i symbol života, domova i bezpečí. Již na začátku, když princezna odmítá princovu nabídku k sňatku se princ vyjadřuje impresionistickým ztvárněním přírody, které spojuje s princezninými vlasy. Celkově je tento úryvek ztvárněn velmi dekorativně:

*„Ó, jenom prchej! Nežli zlatý den
Své žhavé vlasy v lesy uloží
A rozčeše je v miliony hvězd,
Jež modré nebe hustě zasypou,
Ty navrátíš se, sama věčný den
A zlatovlasý, sama hvězdná noc!“²¹⁰*

Pampeliška mluví o slunci, o jeho východu i západu a popisuje i krajinu, zvláště moře. Na konci pohádky se Pampeliška ve vánici mění v chmýří a rozplývá se. Toto považujeme také za znaky impresionismu.

Mimo impresionistickou náladu, vyjádření přírody i zachycení okamžiku se v díle objevuje mnoho znaků symbolismu. Začneme opět přímo u princezny. Její vlasy jsou symbolem života a síly. Když začíná Pampeliška chřadnout i její vlasy mění barvu, stejně jako příroda kolem se s nadcházející zimou proměňuje. Její vlasy již nezáří zlatou barvou,

²⁰⁹ TUREČEK, Dalibor. Princezna Pampeliška. In: TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-330-4. s. 350.

²¹⁰ KVAPIL, Jaroslav. *Princezna Pampeliška*. 6. autorem nově upravené vyd. Praha: A. Neubert. 1947. s. 17.

ale šednou. Kvapil proměnou přírody i změnou princezniných vlasů zdůrazňuje onen zmar, který prostupuje celou druhou půli dramatu. Tento pocit beznaděje považujeme za projev predekadence.

Vysílená Pampeliška vidí letět hejno labutí do teplých krajin, ale jedna padá vysílením a sama si uvědomuje, že i toto je její osud. Snaží se dostat do tepla, ale nemá sílu na to dojít tam. Ona slabá labuť je symbolem i jejího konce. Kvapil zde akcentuje stálé opakování ročních období, kterému se celá příroda přizpůsobuje.

Kvapil do pohádky vložil i motiv kocourkovských, skrze které kritizuje přílišnou utkvělost radních v zaběhnutých pořádcích:

*„No, nevím, nevím! Novot všech se štítím,
Náš dosavadní zákon trpěl by tím,
neb všechno to, co novotou čpí tuze,
je darmošlapům vítáno a luze.“²¹¹*

Dále Kvapil do tohoto díla vštěpil i náladu přelomu století a aktuální problémy své doby. Tento přesah pohádky je již obtížné pro dnešního diváka (čtenáře) v díle rozpoznat. Jedná se o vyvyšovanou moudrost a zdravost jednání obyčejných lidí, které zde zastupuje postava Honzy. Jak uvádí i Müller, další přesah dramatu spočívá v dobové skepsi, že společnost je přesycena kulturou a nemá sílu si poradit se silami přírody.²¹²

Tento symbol již ovšem dnešní divák nerozpozná a dílo je bráno jako lyrická pohádka. Stejný názor má i Müller, který jej uvádí v publikaci České umění dramatické již roku 1941.²¹³

6.3.3 Drama Princezna Pampeliška jako typ českého dramatu

Pohádkové drama bylo v našem prostředí na přelomu století zvláště divácky velmi oblíbené. Inspirovalo se evropskými divadelními hrami tohoto charakteru. V Evropě vzniká i mnoho pohádkových baletů např. Labutí jezero, Šípková Růženka, Louskáček aj. Na tuto tradici navazovali autoři jako Josef Kajetán Tyl (Strakonický dudák), Julius Zeyer (Radúz a Mahulena), Jaroslav Kvapil (Princezna Pampeliška) a Alois Jirásek (Lucerna). O kompaktnosti pohádkového dramatu svědčí i publikace reprezentativní

²¹¹ Tamtéž, s. 36.

²¹² MÜLLER, Vladimír. Jaroslav Kvapil. In: GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941. s. 227.

²¹³ Tamtéž, s. 227.

edice Česká knižnice (Pohádkové drama)²¹⁴, která se tomuto tématu věnuje. A svědčí o hodnotě v ní obsažených her, neboť cílem této edice je, obsáhnout nejdůležitější díla české literatury.

Základním znakem pohádkového dramatu nebyla jen inspirace pohádkou a mýty, ale i oslabení dramatického děje (což bylo u hry Princezna Pampeliška zmíněno) a lyrizace celého díla, což je spjata i celkově s autorskou poetikou. Drama Princezna Pampeliška čerpá z lidové české pohádky už postavou hloupého, ale dobráka Honzy; dále motivem toho, že princezna se nechce vdávat za prince, kterého nezná a raději utíká z domu a následně se zamiluje do chudého Honzy, který ji zachrání.

Důležité je poznamenat, že velmi významnou roli zastávala hudební a výtvarná složka, což také souvisí s lidovým charakterem těchto děl. To bývá také spojeno i se secesní dekorativností (např. Radúz a Mahulena, Princezna Pampeliška). I proto byla některá tato díla zfilmována a hudební skladatelé k nim vytvořili hudbu, která se např. u hudby Josefa Suka k dramatu Radúz a Mahulena stala svébytnou.

Pohádkové drama bylo určeno primárně pro dospělé publikum (i když např. v případě Princezny Pampelišky hovoříme o dalších zpracováních pro děti). K charakteristickým znakům těchto děl patří poezie novoromantického a impresionistického stylu, rozsáhlé monology, symbolická role přírody a prostředí, uvádí publikace Pohádkové drama.²¹⁵ Ovšem i přes tyto znaky je zřejmé, že se do děl promítal osobitý styl poetiky spisovatelů, a proto nemůžeme říci, že by se jednalo o práce vytvořené podle šablony. I když tato díla vykazovala společné rysy, nejednalo se o zcela sourodý typ.

V tvůrčí činnosti Jaroslava Kvapila zastává pohádkové drama důležitou roli. Vedle samotné tvorby pohádková dramata režisoval a vybíral je k inscenacím v Národním divadle. O Kvapilově významu v souvislosti s pohádkovým dramatem čteme v díle Pohádkové drama: „*Moderní pohádkové drama v duchu lyrického impresionismu zároveň tvořilo jednu z umělecky nejhodnotnějších a vývojově nejprogresivnějších částí Kvapilovy dramaturgie i režijní práce.*“²¹⁶

²¹⁴ TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. 423 s. ISBN 80-7106-330-4.

²¹⁵ TUREČEK, Dalibor. Historický kontext, žánrová charakteristika pohádkového dramatu. In: TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. s. 333-348. ISBN 80-7106-330-4. s. 337.

²¹⁶ Tamtéž, s. 335-336.

Pohádkové drama zastává dodnes důležitou roli v kontextu české literatury. Neboť pohádkové hry českých spisovatelů jsou známé ať již svými inscenacemi, či filmovým zpracováním, čímž jsou stále v povědomí čtenářů a diváků.

7 Analýza dramatu Ladislava Klímy Lidská tragikomedie

Ladislav Klíma je poměrně kontroverzní osobnost české literatury a filozofie. Svým uchopením života i literatury se stává zvláštním a kvůli tomu nezařaditelným. Ve svých myšlenkách i v beletrii navazoval na filozofy Friedricha Nietzscheho a Arthura Schopenhauera. Většina jeho děl jsou filozofická zamyšlení. Na konci svého života ovšem napsal i několik dramát, v nichž vyjádřil své groteskní pojetí světa.

Drama Lidská tragikomedie se liší od dramát zde rozebíraných. Je plné nečekaných zvratů a konec čtenáři (divákovi) vlastně nedává smysl. Je zřejmé, že autor chtěl tímto dílem i celkově svým životem šokovat. Nakolik šlo o pózu, je otázkou, kterou se zabývá i odborná literatura.

7.1 Představení Ladislava Klímy

Ladislav Klíma žil v letech 1878 až 1928. Byl to bohém, spisovatel, filozof. Žil samotářským životem, i proto nezapadl (a pravděpodobně to ani nechtěl) mezi spisovatele své doby. V České literatuře od počátků k dnešku je kvůli svému svéráznému životu i myšlenkám představen jako „[...] jeden z mála českých *"prokletých básníků"*“.²¹⁷

Z jeho díla byl vydán jen zlomek, jelikož málokteré dopsal a za svého života připravil k vydání jen některé spisy. Také mnoho děl dále upravoval a některá sám zničil. Během 20. století byla jeho díla často zakazována a vytlačována na okraj literatury. I tak se jeho dílem inspirovala řada dalších umělců undergroundu 70. a 80. let a surrealismu, uvádí Česká literatura od počátků k dnešku.²¹⁸ Velká část tvorby Ladislava Klímy, která je momentálně k dispozici, vyšla v 90. letech 20. století. V některých případech se ovšem jedná jen o torza děl.

Beletristické práce jsou ovlivněny jeho radikální filozofií, kterou se snažil i žít. Pro pochopení jeho děl je důležité znát jeho postoje a myšlenky. Vychází hlavně z Friedricha Nietzscheho. Chce být oním silným nadčlověkem, kterého německý filozof hlásá. Je mu

²¹⁷ LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8. s. 524.

²¹⁸ Tamtéž, s. 525.

blízká myšlenka síly člověka, který již nepotřebuje Boha jako oporu, a sám zvládá být silným a ovládat se a díky tomu něco dokázat. Jak čteme v Lexikonu české literatury, je skeptický k realitě, popírá jakékoli morální zásady a hodnoty kromě vlastního vědomí, vlastní vůle a vlastní božskosti (což nazývá egodeismem).²¹⁹ Z celkové skepse pramení humorné, groteskní a absurdní vyznění jeho tvorby. Zastává názory nihilismu, krajního subjektivismu, individualismu a materialismu. Na konci života se od Nietzscheho filozofie odklání a celý smysl života považuje za absurditu.

Josef Zumr uvádí, že je těžké Klímu někam myšlenkově zařadit, neboť i dílo Nietzscheho je možné interpretovat různě. Nicméně mezi znaky jeho filozofie uvádí absurditu celé logiky a také absolutní svobodu jedince a vědomou vůli, která je jedinou jistotou člověka.²²⁰ Sám Klíma chce být silným člověkem, který vše ovládá svou vůlí, ovšem trpěl i silnými depresemi.

Ladislav Klíma napsal svůj Vlastní životopis, ve kterém vykresluje odpor k jakýmkoli institucím, zvláště škole, ale i rodině. Popírá zde veškeré morální hodnoty. Často používá německá a latinská slova. Odvolává se na velké postavy historie i filozofie, které jsou mu předobrazem.²²¹ Způsob, jakým je tato kniha napsaná podává obraz o Klímově vnitřním životě, který je vlastně nepochopitelný. Ovšem jak píše i Jindřich Chaloupecký, není jasné, co z jeho životopisu je pravdivé svědectví a u čeho se Klíma stylizuje do určité role.²²²

I význam jeho díla a myšlenek je sporný, jak uvádí např. Novák, některými autory byl Klíma přeceněn a jeho radikalismus podle něj tkví spíše ve slovech než v myšlenkách.²²³ Vidíme tedy, že Klíma měl těžkou pozici ve společnosti i v literatuře své doby. Jistě jde o originální díla, ve kterých zobrazuje své životní postoje a ideje, kterým věřil. Jsou určitým vyústěním nejistoty doby, války a celkové změny přemýšlení.

²¹⁹ HOLUB, Dalibor. Ladislav Klíma. In: FORST, Vladimír et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 2. K-L. 2. sv. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. s. 723-725. ISBN 80-200-0345-2. s. 723.

²²⁰ ZUMR, Josef. Ladislav Klíma. In: GABRIEL, Jiří (redaktor). *Slovník českých filozofů*. Brno: Masarykova univerzita v Brně. 1998. 697 s. ISBN 80-210-1840-2. s. 267.

²²¹ KLÍMA, Ladislav. *Vlastní životopis*. Praha: ARGO. 1937. 45 s. ISBN 80-901198-1-6.

²²² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek. 2. vyd. Praha: Torst. 2013. 233 s. ISBN 978-80-7215-453-1. s. 156.

²²³ NOVÁK, Jan Václav a Arne NOVÁK. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s. ISBN 80-7108-105-1. s. 1140.

7.2 Klímovo drama jako typ

Literární tvorba Ladislava Klímy má formu blízkou eseji nebo osobní zpovědi. Vyjadřuje v nich své osobní postoje, myšlenky a je tedy neoddělitelnou součástí Klímovy filozofie. Psal hlavně prózu, dramatická díla tvoří jen zlomek jeho tvorby.

Mezi jeho nejvýznamnější prozaická díla patří Utrpení knížete Sternenhocha (vychází knižně měsíc po autorově smrti r. 1928), ve kterém je zpochybněna tradiční morálka a jakýkoli řád. Dílo působí jako výsměch všemu. Tyto znaky jsou charakteristické celkově pro Klímovu tvorbu. Jak pojednává Jindřich Chaloupecký: „*Klímovo vidění světa vylučuje jakákoli etický kritéria. Svět je, jaký je, a nemůžeme jej soudit, podrobovat mravním postulátům. Je definitivně mimo dobro a zlo.*“²²⁴ Roku 1932 vychází drobnější prózy nazvané Slavná Nemesis. Svá díla píše ve stylu expresionismu. Často také vyznívají groteskně.

O něco později začíná Ladislav Klíma psát dramata. Podnětem mu k tomu bylo, že „*Chtěl své filozofické úvahy dát do konkrétního prostoru básnické fantazie [...]*“, píše Chaloupecký.²²⁵ Klíma píše dramata na sklonku svého života, vidíme v nich tedy i vývoj, který se udál v jeho názorech v průběhu života.

První jeho drama, které ovšem nedokončil, nese název Dios (1927). Pojednává o zániku Diova božství. Dále píše Lidskou tragikomedii, které se bude věnovat následující kapitola. Drama Matěj Poctivý napsal společně s expresionistou Arnoštem Dvořákem. Jedná se o satirickou hru o rozkrádání státního pokladu za první republiky. Již na sklonku svého života roku 1928 začíná psát další hru Edar, z té ovšem zbyl pouze její náčrt.

Dramata jsou v kontextu české literatury velmi ojedinělá a jako celá jeho tvorba jsou zvláštní. Nevyznívají jednoznačně, každý si v nich může najít nějaký smysl. Jsou zde expresivně vyjádřeny pocity oné doby, ovšem i pocity člověka, kterému se jeví celý život jako bezesmyslný a vlastně se mu vysmívá. Klíma vkládá do svých dramát nečekané až překvapující zvraty.

Ladislav Klíma jako dramatik neměl na českých jevištích úspěch. Hra Matěj Poctivý musela být po premiéře kvůli protestům stažena a hra Lidská tragikomedie byla inscenována poprvé až roku 1991. Jak píše Chaloupecký: „*Dalo by se říci, že Klímova*

²²⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek. 2. vyd. Praha: Torst. 2013. 233 s. ISBN 978-80-7215-453-1. s. 168.

²²⁵ Tamtéž, s. 189.

dramata jsou umělecký i myšlenkový nezdar. Nepochybně jsou, ale nezdar daleko ne marný. ²²⁶

Klíma píše o světě jako o odcizené realitě, ze které není cesty zpět. Lidstvo zapomnělo na svou humanitu, což je ovšem bezvýchodná situace. Celkově shrnuje vyznění Klímova díla Jindřich Chalupecký: „*Jeho dílo je voláním o pomoc uprostřed lhostejného světa. Zůstalo a nemohlo nezůstat než hlasem volajícího na poušti.*“ ²²⁷ Chalupecký toto napsal roku 1989. Ovšem v 90. letech vychází některá Klímova díla, můžeme tedy říci, že se stal jistě více známým autorem než v předchozích letech.

7.3 Lidská tragikomedie (1991)

Ladislav Klíma psal divadelní hru Lidská tragikomedie během let 1927 a 1928. Knižního vydání se ovšem dočkala až roku 1991. Jedná se o filozofickou grotesku s prvky expresionismu. Klíma zde kritizuje šosáctví, malost obyčejných lidí, kteří jsou hamižní a nezajímají se o vznešené ideje.

Drama se dělí do tří aktů, které se liší místem i časem. První akt se odehrává v krčmě U Hliněné podkovy v malém městě v den, kdy hlavní postavy udělají maturitu. Druhý akt je vsazen do stejného místa, ovšem o třicet let později. A třetí akt se odehrává v parku na místě, kde dříve stála ona hospoda o dalších dvacet pět let déle.

Zajímavé jsou v tomto díle scénické poznámky. Ty autor zařadil na začátek každého aktu. Jsou poměrně rozsáhlé, psané básnickým (ne strohým) jazykem. Se smyslem pro detail uvádí čtenáře do děje. Např. v poznámkách k prvnímu aktu Klíma píše: „*I stěny, kdysi obilné, jsou už skoro černé; a tak žluté někdy pendlovky jsou tak zčernalé, že majitel jejich viděl se být nucen ručičky jejich pokřídovat. Jediné okno je otevřené. Je jím vidět zkalnělý červánek a horký, dusný vzduch proudí jím dovnitř.*“ ²²⁸ Prozaická díla připomínají také charakteristiky postav, které jsou psány také jako scénické poznámky. Ovšem jsou i graficky vsazeny do promluv postav.

Lidská tragikomedie je opravdu tím, co název napovídá. Je o životě a ideálech několika mužů, kteří se mění v průběhu toho, jak proplouvají životem. Drama je založeno na jejich konverzaci. Tragikomickým se stává celý jejich život, jejich myšlenky, chování i konec dramatu. Dílo působí jako výsměch všem hodnotám a idejím. Myšlenka, že život je absurdní a nemá žádný smysl, proniká celým dílem.

²²⁶ Tamtéž, s. 192.

²²⁷ Tamtéž, s. 199.

²²⁸ KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa. 2003. 102 s. ISBN 80-7287-069-6. s. 9.

Právě tyto myšlenky mohou být zajímavé i pro dnešního diváka. Možná právě proto bylo drama v minulých letech v českých divadlech několikrát inscenováno a setkala se s jak diváckým úspěchem, tak s příznivými kritikami. O tom svědčí i fakt, že inscenace Divadla v Dlouhé získala několik cen²²⁹ a dočkala se třiceti sedmi repríz.²³⁰ Jelikož bylo dílo knižně vydáno až v 90. letech a i ve veřejnou známost vešlo až po tomto roce.

7.3.1 K ději dramatu

V prvním aktu se dostáváme do malého zakouřeného hostinského lokálu, ve kterém se schází čerství maturanti. Jako první zde sedí Jaroslav Pulec, největší opilec ze třídy. Za ním potom dochází i další jeho spolužáci jako např. vzdělanec Kantorka, Obnos, který má vždy dost peněz. Klíma zde použil symbolických názvů postav. Každou postavu charakterizuje již jeho jméno (*nomen omen*).

Jako poslední přichází Odjinud, který je jiný než ostatní spolužáci, hodně přemýšlí o životě a ostatní jej považují za zvláštního. Jeho jméno říká, že je jaksi vyšším člověkem, který neuvažuje jen nad svou existencí, ale i nad něčím vyšším. Klíma jeho tvář charakterizuje takto: „*Až příšerně vážná, asketická, ponurá, a přece prosvětluje ji tajemně, transcendentálně veselost, vzdálená vítězná povznesenosti něžná, až rozpustilá dětskost. Oči jeho hledící nepřítomně jakoby dovnitř, praví, že asketičnost, že energie této tváře je zcela interního, kontemplativního rázu.*“²³¹ Právě Odjinud se odlišuje od obyčejnosti ostatních spolužáků. Chalupický píše, že do této postavy se promítá autostylizace, které Klíma chtěl celý život dosáhnout.²³² Jistě můžeme říci, že mu byl nejbližší a je jakýmsi ideálem člověka, filozofa.

Do svých promluv studenti vkládají mnohé latinské citáty i německá slova. Dále odkazují na důležité historické postavy. Nutno poznamenat, že toto ovšem náleží ke Klímově poetice, neboť např. i v jeho Vlastním životopise nacházíme mnoho aluzí i cizích slov a vět. To vše zdůrazňuje vzdělanost mladíků i skutečnosti, že po maturitní zkoušce si připadají chytří.

²²⁹ Cena odborné poroty GRAND Festivalu smíchu v Pardubicích; Inscenace roku v anketě portálu i-divadlo.cz; druhé místo v Cenách kritiky a v anketě Divadelních novin.

²³⁰ Ladislav Klíma. *Lidská tragikomedie*. [online]. Praha: Divadlo v Dlouhé. 2015. [cit. 11. 3. 2017]. Dostupné z <<http://www.divadlovdlouhe.cz/repertoar/lidska-tragikomedie/>>.

²³¹ KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa. 2003. 102 s. ISBN 80-7287-069-6. s. 18.

²³² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek. 2. vyd. Praha: Torst. 2013. 233 s. ISBN 978-80-7215-453-1. s. 193.

Spolužáci diskutují o tom, co je pro ně v životě nejdůležitější. Pro Kantorku je to rozvíjení vloh, chce být jako Newton, Schiller aj. Pulec si chce hlavně užívat života. Odjinud má úplně jiné cíle, chce dosáhnout odlidštění, stát se bohem a kritizuje své spolužáky za ubohé lidské cíle. Celý první akt se nese ve stylu mládí, bezstarostnosti, oslavy studentského života (zpívají studentskou hymnu *Gaudeamus igitur*) a velkých ideálů, kterých chtějí v budoucnu dosáhnout.

V druhém aktu se schází bývalý spolužáci opět na stejném místě, ale o třicet let později. Vidíme tak vývoj člověka v průběhu života. Zjišťujeme, jak se naplnila očekávání hlavních protagonistů. Všichni se odklonili od svých ideálů mládí. Kantorka se stará sám o svou dceru, Pulec je opilcem, Shoř je zcela ovládnán svou ženou a Obnos je velmi bohatým člověkem, jemuž se ostatní snaží zalíbit. Potom přichází (jako vždy jako poslední) Odjinud, který vypadá velmi mladě oproti svým spolužákům. Jejichž stav komentuje takto: „*Co jsem vám o vás předpovídal, splnilo se dokonale: stali jste se nejryzejšími šosáky, nejvšednějšími lidskými tovary, vtělenou ordinérností a nízkostí. Ale nedoznali jste si to a nedoznáte.*“²³³ Všichni si náhle uvědomují své bídné osudy.

Ve třetím aktu se setkávají bývalí spolužáci po dalších dvaceti pěti letech od posledního setkání, tedy na sklonku svého života. Potkají se na místě, kde dříve stála hospoda. Všichni jsou již velmi staří, jejich ideálům se jim nepodařilo dostat.

Obnos je chudý, musel podat demisi a byl také ve vězení. Profesor Kantorka má zničené nervy, ztratil paměť a je pomatený. Shoř je po mrtvici a nemá ani co jíst, jelikož mu jeho žena nechce nic k jídlu dát. Jediný, jehož stav se zlepšuje, je Pulec. Tomu dal při minulém setkání Odjinud peníze, díky kterým se on rozhodl nepít a oženil se. Komentuje jejich stav takto: „*Das ist also des Pudels Körn! ... Tahle pustá, podzvířecí holota – to je jádro tří, geniálností namočených ušlechtilých, planoucích mladíků! Hnusné, hrozné...*“²³⁴ Klíma zde uvádí citát z Goethova Fausta. Předpokládá tedy u čtenářů (diváků) i literární znalost.

Jako poslední přichází již jen jakýsi přelud Odjinuda, který mluví s Pulcem o tom, jak dosáhnout tohoto stavu. Celé drama vyznívá absurdně. Pulec chce dojít duševní výše, místo toho mu ovšem Odjinud radí, aby se upil k smrti, jelikož má činit, co se mu zachce a smát se všemu. „*Smát se i Smíchu svému a Smíchu nad smíchem! Smát se Sobě, hrát si jen se Sebou, věčně se smát a hrát – toť věčnost.*“²³⁵

²³³ KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa. 2003. 102 s. ISBN 80-7287-069-6. s. 66.

²³⁴ Tamtéž, s. 87.

²³⁵ Tamtéž, s. 99.

7.3.2 Filozofie Ladislava Klímy v tomto díle

Životní filozofie Ladislava Klímy se projevuje zvláště v postavě Odjinuda, jehož projevy vyznívají kontrastně ve vztahu k obyčejnosti ostatních postav. Ten jediný také dosáhne věčného osvobození od života, můžeme říci. Celý život se od svých spolužáků odlišoval, ale jako jediný dosáhl onoho pravého cíle.

Ladislav Klíma říká, že každý (Čech) má v sobě najít plamen a tím planout, píše Jaroslav Kabeš.²³⁶ Člověk si tedy volí čin, nebo zánik. Má v sobě najít sílu a podle toho se také chovat, má ji stále množit. Toto jsou myšlenky, které již formuloval právě Friedrich Nietzsche pod pojmem nadčlověk. Stejně tak postava Odjinuda, která říká, že jsou bytosti svítící a nesvítící, se odráží tyto myšlenky. Dále vysvětluje: „*Ti první jsou Volností – Vznešeností – Božskostí – nehynoucí Září, ti druzí otročností – nízkostí – zvířecností, slepotou. Na milion druhých připadne jeden první.*“²³⁷ Odjinud je zde jakýmsi spasitelem, ovšem jeho poslání není jasné. Neozřejmuje jej ani na konci dramatu. Stejná je myšlenka Klímova egosolismu (popření všech hodnot kromě svého vědomí a své vůle) a egodeismu (vlastní božskosti). Josef Zumr vysvětluje Klímův tzv. egodeismus takto: „*Tento lhostejný svět pak utváří podle své vůle a vtiskuje mu svou podobu suverénního individuum, jež má k tomuto světu vztah jako všemocný bůh.*“²³⁸

Odjinud na konci hry přichází již jaksi proměněn, již dosáhl osvícení, není již bytostí z tohoto světa. Říká: „*Stačí odhodit pouze to nejhrubší idiotství, abych nahlédl: jsou-li oni lidmi, nemohu být člověkem já; nazývám-li sebe člověkem, nesmím je nazývat lidmi. Rozdíl nemenší než mez maso- a býložravci. Pochopit jej stačí už proměnit odvěkou, všemocnou noc v den.*“²³⁹ Odjinud se stává právě jakýmsi bohem, dovršil svou změnu, prožil život tak, jak měl. Toto se shoduje s myšlenkou Klímy, že se máme snažit dosáhnout nejvyšší duchovní aktivity a popřít svoji lidskost, animitu, je uvedeno v Lexikonu české literatury.²⁴⁰

Odjinud dále radí Pulcovi, jak má žít, čím se má řídit. Člověk se má povznést nad celou realitu, nic nebrat vážně a všemu se smát. Do tohoto úseku Klíma zasazuje aluzi na

²³⁶ KABEŠ, Jaroslav. *Ladislava Klímy filozofie češství*. Praha: Jan Pohořelý. 1945. s. 40.

²³⁷ KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa. 2003. 102 s. ISBN 80-7287-069-6. s. 94-95.

²³⁸ ZUMR, Josef. Ladislav Klíma. In: GABRIEL, Jiří (redaktor). *Slovník českých filozofů*. Brno: Masarykova univerzita v Brně. 1998. 697 s. ISBN 80-210-1840-2. s. 267.

²³⁹ Tamtéž, s. 94.

²⁴⁰ HOLUB, Dalibor. Ladislav Klíma. In: FORST, Vladimír et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 2. K-L. 2. sv. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. s. 723-725. ISBN 80-200-0345-2. s. 723.

kategorický imperativ filozofa Immanuela Kanta jakožto pravidla, které je platné pro všechny. Zde ovšem úplně pozbývá významu, nic již není důležité. Odjinud říká: „*Ale ovšem. Dělej, co chceš! Jest jediný kategorický imperativ, který nesmrdí.*“²⁴¹ Zde je viditelný Klímův nihilismus.

Jindřich Chaloupecký píše, že svět, který zprostředkovává Klíma, stojí mimo dobro a zlo, a proto jej nemůžeme morálně soudit.²⁴² Cílem se v takovém prostředí stává dospět krásy, jaké dosáhl i Odjinud v Lidské tragikomedii. Nemůžeme jej soudit, jestli jednal správně, když radí Pulcovi, že se má upít k smrti, že je vlastně nicotné, co udělá se svým životem.

Celé dílo je vyjádřením Klímových filozofických myšlenek. Ovšem na konci je vlastně popírá, stejně jako on sám na konci svého života. Díky filozofičnosti tohoto díla je drama velmi originálním a zajímavým pohledem na život a vzbuzuje u diváků jistě mnoho otázek.

7.3.3 Drama Lidská tragikomedie jako typ českého dramatu

Lidská tragikomedie byla napsaná ve 20. letech minulého století. Oproti ostatním dramatům je tedy mladší, a i styl dramatu tomu odpovídá. Ladislav Klíma byl ovšem tak originální a ve své době nekladně přijímaný autor, že se jeho dílo nedá jednoduše shrnout. Nicméně i tak můžeme říci, že základními rysy tohoto dramatu jsou grotesknost, s ní spojená absurdita a filozofičnost celého díla.

Drama je psané v duchu expresionismu. Proto zde uvádíme znaky tohoto směru, které nacházíme v Lidské tragikomedii. Skutečnost, že prožíváme bídné osudy hrdinů z jejich perspektivy a vžíváme se do nich, je znakem expresionismu. Lidská tragikomedie opravdu vyznívá protikladně ve srovnání s impresionisticky a symbolisticky laděnou Princeznou Pampeliškou. Děj není popisován zvenčí (okolí, děj), důležité jsou základní lidské postoje postav, které nám otevírají to, jak přemýšlí o životě. Lidská tragikomedie je více tragédií než komedií, dílo vyznívá pesimisticky a vychází z doby nejistoty a společenské krize. Ukazuje nám absurditu celoživotního snažení člověka, které je stejně bezcílné, nesmyslné a pro nic. V této době lidé ztrácí jistoty politického zřízení, náboženství i poměrů ve společnosti. To vše vidíme i v tomto díle. Hlavní postavy mají ideály, ale nakonec jsou ztraceny, jejich život uběhl velmi rychle a ne tak, jak si

²⁴¹ KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa. 2003. 102 s. ISBN 80-7287-069-6. s. 100.

²⁴² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek. 2. vyd. Praha: Torst. 2013. 233 s. ISBN 978-80-7215-453-1. s. 168.

představovaly. Ona absurdita a grotesknost prochází celým dramatem, autor se vlastně vysmívá všemu. Celé dílo vyznívá jako rada: „*Vším opovrhovat, všemu se smát, se vším si hrát – toť jediná Výše a jediná k Výši cesta!*“²⁴³ Pravého cíle dosáhne jen jeden (Odjinud), který jej ovšem nenalezl v pomíjivém životě, ale ve věčném životě, v něčem, co nás převyšuje. I ten ovšem radí Pulcovi, aby spáchal sebevraždu, ten to ovšem nedokáže. Proto mu radí: „*[...] Jardo – uchlastej se!*“²⁴⁴

Rozhovor spolužáků probíhá velmi dynamicky, jelikož polemizují nad svými názory. A promluvy se tak rychle střídají. Na konci na diváka (čtenáře) padá skepse z bezvýchodnosti situace člověka obecně.

Lidská tragikomedie v sobě nese znaky grotesky, která je vystavena na paradoxu tragické a komické skutečnosti. Může se dostat až do karikaturní, fantazijní, snové či nereálné roviny. Komicky působí jistě i výše uvedený citát o radě Odjinuda. Ovšem je zřejmé, že se jedná i o tragickou část děje, neboť Pulec si uvědomuje, že nejlepší pro něho bude spáchat sebevraždu. Grotesknost prostupuje celé drama, kontrast ideálů mladíků s tím, jak dopadnou jako staří, je hlavním dějem dramatu.

I když ve své době nebylo drama známé, tak dnes diváky i dramaturgy poměrně zaujalo. Ona absurdita života, společnosti i celková grotesknost naší existence je opět pocitem, který je dnešnímu čtenáři velmi blízký.

²⁴³ KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Maťa. 2003. 102 s. ISBN 80-7287-069-6. s. 99.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 98.

Závěr

Cílem této práce bylo zobrazit vybrané divadelní hry jako určitý typ dramatu v období fin de siècle. Nejprve bylo představeno uvedené období, neboť vzhledem k různorodosti stylů, je třeba jej uvést obširněji. Na konci 19. století totiž dochází k velké kulturní změně, počínaje českou modernou již nikdy nebyl v umění jeden umělecký směr. Je to proměna kulturní, politická i celkově společenská.

V této době se setkáváme se starou generací, která píše v duchu novoromantismu. K ní se dosti vyhroceně vyjadřuje generace mladá, která většinu autorů ostře zkritizovala. Ovšem vyzdvihovala a za svého předchůdce považovala Julia Zeyera právě kvůli jeho poetice. Mezi nové směry charakteristické pro tuto dobu patří: realismus, na něj navazující naturalismus, dále symbolismus, dekadence, impresionismus. Zvláště ve 20. letech se projevuje expresionismus. V této době plné změn a směrů vznikají dramata, která byla rozebrána.

Zabývat se dramatem v době, kdy si české drama teprve budovalo svoji pozici (vzniká Národní divadlo) a snažilo se dostat na evropskou úroveň, je jistě velmi zajímavé. Také prostřednictvím různých pojetí dramatu, která představuje tato práce, jsme se snažili podat souhrnný náhled na českou dramatikou přelomu století. I když nemohly být zobrazeny všechny typy dramatu. Byly ovšem vybrány divadelní hry odlišné poetiky. Získáváme tak čtyři typy českého dramatu.

Představeny byly tyto divadelní hry: Neklan (Julius Zeyer), Soud lásky (Jaroslav Vrchlický), Princezna Pampeliška (Jaroslav Kvapil), Lidská tragikomedie (Ladislav Klíma). První tři dramata byla ve své době oblíbená, ale dnes je již z divadel vytratila. Ovšem Princezna Pampeliška je natolik silné téma, že vznikla přepracování pro děti a také byla hra zfilmována, čímž se jistě dostala do povědomí mnoha lidí. Lidská tragikomedie se ale na rozdíl od ostatních dramát na divadelní pódia vrací. Je tomu tak i díky celkovému charakteru textu, který dnešnímu člověku připadá aktuální a lehce se může s problémy hlavních postav ztotožnit.

Dramata jsme zasadili do kontextu autorovy tvorby. Dále byly uvedeny znaky výše vyjmenovaných směrů, které se v dramatu objevují. Vzhledem k tomu, že většinou neexistují publikace, věnující se pouze dramatické tvorbě autora, čerpali jsme informace především z různých divadelních dějin. Důležitá v tomto kontextu je publikace Drahomíry Vlašínové Zeyer dramatik, kde je dopodrobna zpracována jeho dramatická

tvorba a pozice v divadle. Vlašínová se dále věnuje i inscenacím Zeyerových dramát a tato publikace je tak zcela ojedinělou prací.

Každé z rozebraných dramát je originální a ukazuje poetiku autora. Zvláště u Lidské tragikomedie je zajímavé, že skoro sto let staré drama dokáže stále diváka zaujmout.

Použitá literatura

1 Primární literatura

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2016. ISBN 978-80-7545-009-8.

HÁJEK z Libočan, Václav. *Kronika česká*. Praha: Academia, 2013. 1447 s. ISBN 978-80-200-2255-4.

KLÍMA, Ladislav. *Lidská tragikomedie*. Praha: Mat' a. 2003. 102 s. ISBN 80-7287-069-6.

KLÍMA, Ladislav. *Vlastní životopis*. Praha: ARGO. 1937. 45 s. ISBN 80-901198-1-6.

KVAPIL, Jaroslav. *Princezna Pampeliška*. 6. autorem nově upravené vydání. Praha: A. Neubert. 1947. 91 s.

SCHAUER, Hubert Gordon. Naše dvě otázky. In: *Čas*. Praha: Jan Herben. 20. 12. 1886 roč. 1, č. 1.

ŠALDA, F. X. KREJČÍ, František Václav. Et al. Manifest České moderny. In: *Rozhledy*. Praha. 1896, roč. 5, č. 1.

TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. 423 s. ISBN 80-7106-330-4.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Soud lásky*: veselohra o třech dějstvích. Praha: Dilia. 1968. 103 s.

ZEYER, Julius. Neklan. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Česko-slovenská grafická unie. 1939. 253 s.

2 Sekundární literatura

BICAN, Jaroslav. Jaroslav Bican: Prezidentský projev a „Naše dvě otázky“. IN: *Český rozhlas* [online]. Praha: Český rozhlas. 6. 11. 2010. [cit. 24. 1. 2017]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cro6/komentare/_zprava/806935>.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 2008, 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6.

BRTNÍK, Václav. Vrchlického dramata. In: VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Dramatická díla*. 4 historické hry I. Uspořádal Václav Brtník. Praha: Nakladatelská akciová společnost. 1932.

CATALANO, Alessandro. „Zrovna teď je chvíle, kdy by bylo na místě udělat prudký vítr“. In GILK, Erik (ed.) *Almanach na rok 1914. Mezi modernou a avantgardou*. Praha: Akropolis. 2016. s. 11-25. ISBN 978-80-7470-083-5.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* 1. vyd. Praha: KANT Karel Kerlický, 2011, 163 s. ISBN 978-80-7437-051-9.

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 218 s. ISBN 80-7331-027-9.

ČERNÝ, František, KLOSOVÁ, Ljuba (eds.). *Dějiny českého divadla*, sv. 3. 1. vyd. Praha: Academia, 1977, 657 s.

(Kapitola: OBST, Milan. Profesionální divadlo na sklonku Rakousko-Uherské monarchie)

Ferdinand Pravoslav Náprstek. In: *Světozor*. [online]. 1887, roč. 21, čís. 39, s. 622. [cit. 13. 2. 2017]. Dostupné z: <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=SvetozorII/21.1887/39/622.png>>.

FISCHER. Otokar. *K dramatu: problémy a výhledy*. Praha: Grosman a Svoboda. 1919. 287 s.

FORST, Vladimír et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 2. K-L. 2. sv. 1. vyd. Praha: Academia, 2000. s. 723-725. ISBN 80-200-0345-2.

(Hesla: HOLUB, Dalibor. Ladislav Klíma; LANTOVÁ, Ludmila. Jaroslav Kvapil.)

FRYČER, Jaroslav. *Neznámý Parnas*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 398 s.

GABRIEL, Jiří (redaktor). *Slovník českých filozofů*. Brno: Masarykova univerzita v Brně. 1998. 697 s. ISBN 80-210-1840-2.

(Heslo: ZUMR, Josef. Ladislav Klíma.)

GÖTZ, František. *Boj o český divadelní sloh*. Praha: Družstevní práce, 1934, 73 s.

GÖTZ, František, TETAUER, Frank (eds.) *České umění dramatické*. 1. vyd. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, 371 s.

(Hesla: MÜLLER, Vladimír. Jaroslav Kvapil; MÜLLER, Vladimír. Julius Zeyer.)

HAMAN, Aleš. Užití pojmu v dosavadní české tradici, motivace znovuzavedení. In: HAMAN, Aleš. TUREČEK, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host. 2015. ISBN 978-80-7491-255-9.

HAŠKOVEC, Prokop Miroslav. Soud lásky. Romania v díle Vrchlického I. In: BORECKÝ, J. HAŠKOVEC, P M. KLÁŠTERSKÝ A. *Sborník společnosti Jaroslava Vrchlického*. Praha: Nákladem vlastním. č. 3. 1917. s. 11-41.

HRABÁKOVÁ, Jaroslava a kol. *Studie o české literatuře na přelomu století*. Praha: Univerzita Karlova. 1991. ISBN 80-7066-473-8.

(Kapitoly: ČORNEJ, Petr. Historický horizont 1897-1918; VODIČKA, Felix. Literatura na počátku 20. století; ŠTĚDRONŮVÁ, Eva. Novoklasicismus.)

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté*. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek. 2. vyd. Praha: Torst. 2013. 233 s. ISBN 978-80-7215-453-1.

Jaroslav Kvapil. In: Národní divadlo [online]. Praha: Národní divadlo. 2017 [cit. 9. 2. 2017]. Dostupné z <<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/jaroslav-kvapil-1>>.

JENSEN, Alfred. *Jaroslav Vrchlický*. Literární studie. Praha: J. Otto. 1906.

KABEŠ, Jaroslav. *Ladislava Klímy filosofie češství*. Praha: Jan Pohořelý. 1945. 42 s.

KREJČOVÁ, Lenka. Parnasistní varianta arabské látky: Zeyerův „Aziz a Aziza“. In: HAMAN, Aleš. TUREČEK, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host. 2015. ISBN 978-80-7491-255-9.

KUCHAŘ, Lumír. *Dialogy o kráse a smrti*. Brno: Host, 1999. 163 s. ISBN 80-86055-64-7.

KUCHAŘ, Lumír. Glosa k historii intimního volného jeviště v Praze: (k 100. výročí narození Jiřího Karáska ze Lvovic). In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu II*. Brno: Universita J. E. Purkyně. 1971. s. 127-140. ISBN 80-210-2189-6.

KVAPIL, Jaroslav. Poznámky. In: *Divadlo Jaroslava Kvapila*. [1894-1906]. Praha: V. Tomsa. 1948. 364 s. Souborné dílo Jaroslava Kvapila.

Ladislav Klíma. Lidská tragikomedie. [online]. Praha: Divadlo v Dlouhé. 2015. [cit. 11. 3. 2017]. Dostupné z <<http://www.divadlovdlouhe.cz/repertoar/lidska-tragikomedie/>>.

LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8.

MÁCHAL, Jan. *Dějiny českého dramata*. Praha: F. Topič, 1917, 244 s.

MERHAUT, Luboš. „Vrchol a propast v jednom“. In: URBAN, Otto M. et al. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha: Arbor vitae, 2006. s. 41-60. ISBN 80-86300-72-2.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-x.

(Heslo: MOCNÁ, Dagmar, JUNGMANNOVÁ, Lenka. Drama.)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (redaktor), PEŠAT, Zdeněk, STROHSOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury*, 1. vyd. sv. 4, Praha: Victoria Publishing, 1995, 714 s. ISBN 80-85865-48-3.

NOVÁK, Jan Václav a Arne NOVÁK. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s. ISBN 80-7108-105-1.

PAVLÍČEK, Tomáš. Naše dvě radarové otázky. In: *Respekt* [online]. Praha: Economia. 1. 5. 2007 [cit. 24. 1. 2017]. ISSN 1801-1446. Dostupné z: <<https://www.respekt.cz/stalose/nase-dve-radarove-otazky>>.

PEŠAT, Zdeněk a kol. *Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století*. Praha: Československý spisovatel. 1972.

POHORSKÝ, Miloš (ed.). *Dějiny české literatury*. 1. vyd. sv. 3, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, 631 s.

(Kapitoly: POHORSKÝ, Miloš. Diferenciace literatury v období nástupu dělnického hnutí; PEŠAT, Zdeněk. Jaroslav Vrchlický.)

PYNSENT, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. The Hague, Paris: Mouton, 1973.

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza. *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-59-5.

ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. *Moderna & Historismus*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-278-3.

ŠACH, Josef. *O náboženském smýšlení Julia Zeyera*. 1. vyd. Praha: Česká grafická Unie, 1942. 125 s.

ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká činohra 19. a začátku 20. století*. II N-Ž. 2. sv. Praha: Institut umění – divadelní ústav Academia. 2015. s. 688-1294. ISBN 978-80-200-2467-1.

(Hesla: KRAITLOVÁ, Irena. Julius Zeyer; MOTOŠKOVÁ, Miroslava. Jaroslav Vrchlický)

TUREČEK, Dalibor, SENDLEROVÁ, Martina, KUDRNÁČ, Jiří. (eds.). *Pohádkové drama*. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-330-4.

(Kapitoly: TUREČEK, Dalibor. Princezna Pampeliška; TUREČEK, Dalibor. Historický kontext, žánrová charakteristika pohádkového dramatu.)

VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. 465 s.

(Hesla: KÖNIGSMARK, Václav. Historické drama; TÁBORSKÁ, Jiřina. Novoromantismus; KÖNIGSMARK, Václav. Komédie; PETERKA, Josef. Impresionismus; VLAŠÍN, Štěpán. Expresionismus.)

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra. *Julius Zeyer dramatik*. 1. vyd. Brno: Istenis. 2003. ISBN 80-902871-7-4.

VOBORNÍK, Jan. *Julius Zeyer*. Se dvěma podobiznami. 4. vyd. Praha: Česká grafická Unie, 1936. 302. s.

ZEYER, Julius. Předmluva. In: ZEYER, Julius. *Dramatická díla III*. Praha: Československá grafická unie. 1939.