

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HISTORICKÉ HRY VÍTĚZSLAVA HÁLKA A SHAKESPEARE

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, DSc.

Autor práce: Barbora Hofmannová

Studijní obor: Bohemistika a Anglický jazyk a literatura

Ročník: 3.



Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Nové Hradky, 28. duben 2021

.....  
Barbora Hofmannová

### **Poděkování**

Mé díky patří především panu prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, DSc., za odborné vedení, cenné rady, nekonečnou trpělivost a vstřícný přístup, stejně jako za veškerý čas, který mé práci věnoval.

## **Anotace**

Bakalářská práce „Historické hry Vítězslava Háška a Shakespeare“ se zabývá dramaty Vítězslava Háška a jejich vztahu k dílům Williama Shakespeara. Úvodní heuristická část se zaměřuje na primární a sekundární recepci Háškovy divadelní tvorby. Následuje část mapující dosavadní literárněvědné poznatky o daném tématu a básníkův vztah k anglickému dramatikovi. Práce je zakončena analýzou vybraných děl, jejímž cílem je poukázat na analogické prvky v dílech obou autorů.

## **Annotation**

The bachelor thesis "Historické hry Vítězslava Háleka a Shakespeare" deals with plays written by Vítězslav Hálek and their connection with William Shakespeare's works. The initial heuristic passage focuses on the primary and secondary reception of Hálek's theatrical works. The following section maps existing literary knowledge regarding a given topic and the poet's relation to the English playwright. The final part is the analysis of chosen plays aiming to emphasise analogies between works of those two authors.

## Obsah

Úvod.....	8
1 Primární recepce.....	10
1.1 Carevič Aleksej.....	11
1.2 Záviš z Falkenštejna.....	15
1.3 Král Vukašín.....	25
1.4 Sergius Catilina.....	30
1.5 Amnon a Tamar.....	32
1.6 Král Rudolf.....	35
1.7 Král Jiří z Poděbrad.....	37
2 William Shakespeare a české divadelnictví.....	39
3 Vítězslav Hálek v literárních syntézách.....	42
4 Analýza vybraných dramát.....	48
4.1 Analýza Krále Vukašina.....	48
4.1.1 První jednání – setkání s Vukašínem.....	49
4.1.2 Druhé jednání – cesta k moci.....	52
4.1.3 Třetí jednání – začátek konce krále Vukašina.....	57
4.1.4 Čtvrté jednání – všichni proti králi.....	61
4.1.5 Páté jednání – kletba se naplňuje.....	65
4.1.6 <i>Král Vukašín</i> a Gustav Freytag.....	71
4.1.7 <i>Král Vukašín</i> a tzv. zásada tří jednot.....	72
4.1.8 Problematika žánru.....	73
4.2 Analýza Sergia Catiliny.....	74
4.2.1 První jednání – neklid v Římě.....	76
4.2.2 Druhé jednání – volební martyrium.....	80
4.2.3 Třetí jednání – vzpoura propuká.....	84
4.2.4 Čtvrté jednání – plán se hroutí.....	86
4.2.5 Páté jednání – rozhodující bitva.....	89
4.2.6 <i>Sergius Catilina</i> a Gustav Freytag.....	92
4.2.7 <i>Sergius Catilina</i> a tzv. zásada tří jednot.....	92
4.2.8 Problematika žánru.....	93
Závěr.....	94
BIBLIOGRAFIE.....	97
PRAMENY.....	97
LITERATURA.....	102

## Úvod

Vítězslav Hálek je prezentován, vnímán a pamatován především coby básník ryzí lásky. Sbíрка Večerní písně nebo cyklus básní V přírodě se staly jakýmsi synonymem pro jeho zpěvnou poetiku plnou absolutního milostného citu, idealizovaných obrazů přírody, klidu a harmonie. Byl nejen klíčovým básníkem své doby, ale také známým a úspěšným publicistou, literárním kritikem i prozaikem. Šestiletá etapa Hálkovy dramatické tvorby však byla v obecném povědomí odsouvána do pozadí spolu s tím, jak jeho hry opouštěly česká jeviště, a v současné době jsou Hálkova dramata širší veřejností i ve školské výuce téměř zapomenuta.

Hálkovu dramatiku přitom lze jistě nahlédnout z řady úhlů, zkoumat její podobu v kontextu českého dramatu své doby či její funkci v dobovém divadelním provozu. Naše optika bude komparativní. Východiskem jsou obecné poznatky o širších souvislostech národní literatury, o jejím nadnárodním kontextu, tedy vědomí skutečnosti, že žádná národní literatura nevznikala izolovaně, ale byla (a stále je) ovlivňována literaturou jinojazyčnou. Konkrétně přistoupíme ke komparaci Hálkových dramát s dramaty Williama Shakespeara. Anglický dramatik byl v případě Vítězslava Hála od počátku vnímán jako zásadní inspirační zdroj či chceme-li prototyp jeho dramatické tvorby. Tato teze se postupně šířila a z tvrzení se stalo mechanicky opakované heslo, avšak analýzy potvrzující jeho opodstatněnost chybí. Cílem naší práce je mezeru v dosavadních poznatcích o této problematice alespoň částečně vyplnit a ověřit tak pravdivost a oprávněnost představy Vítězslava Hála coby epigona nejznámějšího evropského dramatika.

Nejprve se na základě dobových hodnocení pokusíme zmapovat obecnou recepci Hálkových dramát a stanovit tak, nakolik byla básníková dramata v průběhu času spojována s dílem Williama Shakespeara, případně jaké jeho hry podle tehdejších názorů stály Hálkovi modelem. Poznatky o primární a druhotné recepci dramát budeme čerpat z dobových periodik. Jako hlavní prameny nám při jejich získávání poslouží především časopis Lumír, který Hálek krátkou dobu redigoval, a Národní listy, do nichž pravidelně přispíval svými kritikami i fejetony. Mezi další periodika, do kterých budeme nahlížet, patří např. divadelní týdeník Jeviště, časopis Světozor anebo deník Rudé právo. Užitá periodika jsme vybírali na základě informací uvedených u hesla Vítězslav Hálek v Lexikonu české literatury a údajů výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie – *Retrospektivní bibliografie české literatury 1775–1945*. Získané poznatky následně



porovnáme s míněním literárních historiků Arne Nováka, Leandra Čecha, Miloše Pohorského nebo Ljuby Klosové a dalších. Srovnáním výsledků obou kapitol se pokusíme jednak odhalit podobnosti či odlišnosti v přijetí her, jednak zjistit, jak se s postupem času názor na Hálkovu dramatickou tvorbu proměňoval. První úsek práce ještě doplníme o kapitolu, v níž přiblížíme Hálkův názor na Williama Shakespeara.

V analytické části se budeme zabývat vybranými dramaty. Ke zkoumání zvolíme dramata, jež budou podle dobové kritiky nejvíce podobná dramatům Shakespearovým. Po stručné charakteristice děl se pokusíme odhalit paralely mezi oběma dramatiky. Základem analytické části bude porovnání zvolených děl co do motivů, látky a dějových analogií. Při hledání takovýchto spojitostí budeme vycházet z díla předního českého shakespeareologa Martina Hilského.

Souvislost Hálkových her se Shakespearovými je již z podstaty věci zprostředkovaná – oba autory dělí nejen několik staletí, ale i distinkce kulturní. Rozhodli jsme se proto využít také teorií dramatu, které byly nejen u nás, ale ve středoevropském prostoru vůbec, v době vzniku Hálkových her, prestižní. Hálkova dramata tak podrobíme zkoumání rovněž z pohledu teorie Gustava Freytaga o struktuře dramatu a klasické teorie aristotelské, která zaujímala přední postavení v divadelnictví první poloviny 19. století. Otázku analýzy tím rozšíříme a budeme sledovat, jak a zda vůbec byla Hálkova dramata formována i jinými představami o divadle než Shakespearem.

Zdrojovou literaturu jsme vzhledem k nepříznivé epidemiologické situaci byli nuceni čerpat zejména z digitalizovaných archivů Moravské zemské knihovny, Národní digitální knihovny, Jihočeské vědecké knihovny, knihovny Národního musea a Městské knihovny v Praze.

## 1 Primární recepce

V následující části budeme analyzovat, jak dobová, ale také pozdější kritika a publikum vnímaly Hálkovy dramatické počiny. Po krátké charakteristice her se zaměříme na každou samostatně, a to v rámci jejího uvedení na scénu, obsazení, návštěvnosti jednotlivých představení a jejich existence coby tištěných literárních dramát. Jednotlivá dramata budeme řadit dle data jejich premiéry a jejich názvy uvádíme ve formě, v jaké se objevují ve svazku *Vítězslav Hálek Spisy VII–VIII: Dramata z roku 1925* (red. J. V. Sládek a E. Bass).

Vítězslav Hálek je autorem sedmi divadelních her, do nichž počítáme i fragment dramatu *Jiří z Poděbrad*, který kvůli brzké smrti nedokončil. Dramata psal Hálek v průběhu 60. let 19. století a uváděl je převážně v Královském zemském prozatímním divadle v Praze. Žánrově jsou Hálkova dramata řazena mezi historické tragédie. Básník čerpá látku nejčastěji z dějin slovanských, dvakrát také sáhne po látce cizokrajné. V době, v níž Hálek vytvářel svá dramata, se největší snahy upínaly k „vytvoření dramatu velkého stylu, především tragédie,“ jejímž cílem bylo pozvednout českou divadelní tvorbu (Pohorský 1961: 92). Parafrázujeme-li i nadále Pohorského, nastupující dramatická tvorba měla za cíl „ztělesnit dramatický charakter“ se všemi niternými pocity a rozpory. Hrdina takových tragédií nemohl být hrdinou současným a ony snahy se tak přimkly k historickým látkám. Historické tragédie autoři sepisovali několika různými způsoby, nejčastěji však historickou látku využívali jako „prostředek k hlásání soudobých politických a společenských idejí“ (tamtéž: 93). Tuto cestu koneckonců zvolil i Vítězslav Hálek, a historie tak v jeho dramatech tvoří spíše „dobovou kulisu,“ což je patrné na způsobu, jakým se Hálek (ne) snažil dosáhnout faktografické přesnosti (tamtéž). Snahy vytvořit velké české drama se staly jedním z hlavních úkolů literatury druhé poloviny 19. století. Národ volal po původní české tragédii, jež pozvedne české divadelnictví na světovou úroveň a zároveň bude schopná zachycovat nejen soudobou problematiku české společnosti, ale také hlubokou psychologii člověka. Začínající českou dramatickou tvorbu ovlivňovali velikáni světového dramatu, především Friedrich Schiller a William Shakespeare. Právě pod vlivem anglického dramatika vznikly všechny Hálkovy hry (tamtéž: 92–93).

Obecně se k divadelní tvorbě na počátku druhé poloviny 19. století vyjadřuje Ljuba Klosová v *Dějínách českého divadla III*. Vznikající historické tragédie se stávaly protestem „romantického individualismu“ (Klosová 1977: 26). Autoři se jejich pomocí

stavěli proti politické situaci v Čechách a své názory a pocity vyjadřovali skrze své hrdiny (tamtéž). Hálek tedy při své dramatické tvorbě využíval typických dobových metod a postupů. Hrdinové těchto tragédií byli činorodí, revoltující a jejich tragický pád zapříčinily rozpory mezi jejich niternými pocity a smýšlením společnosti – hrdinové bojující o ideu a „společensky prospěšnou myšlenku“ se stali jevem typickým pro české revoluční a porevoluční divadlo (tamtéž). Nejčastěji dramata, která v té době vznikala, řešila sociální a národní problematiku „revoltou shora“, kdy zasáhl „osvícený demokratický vladař“ nebo rebelové a „uchvatitelé trůnu“, kteří jako by hovořili za prostý lid. Hrdina se tak stával nositelem „pokrokových myšlenek společnosti“ (tamtéž: 27). Do tohoto obecného pojetí spadají i Hálkovi hrdinové – „uchvatitel trůnu“ Závaš, vladař-demokrat Petr Veliký – oba zobrazující dobové politické názory (tamtéž). V 60. letech byl divák již více obeznámen s historickou i společenskou situací a vyžadoval sofistikovanější a propracovanější zobrazování látky. Hálek se ale posouvá téměř za hranici dramatičnosti – z jeho her se vytratilo „dramatické napětí“, děj ustoupil lyrice a hry se staly „rozvleklými“ – a jeho dramatické texty se přelévají do žánru knižního dramatu, které bylo pro druhou polovinu 19. století rovněž typické (tamtéž: 60–61).

## 1.1 Carevič Aleksej

První divadelní hrou, kterou Vítězslav Hálek představil veřejnosti a jež byla současně také jeho dramatickým debutem (knižně vychází až o dva roky později), je *Carevič Aleksej* – drama, v němž Hálek sáhl po látce slovanské. Z ruských dějin zvolil období spojené s vládou cara Petra I. Velikého a jeho snahami modernizovat Ruskou říši. Rozkol mezi starým a novým způsobem života v Rusku Hálek vykresluje na pozadí neshod v carské rodině – na konfliktním a tragickém vztahu hlavního hrdiny Alekseje a jeho otce cara Petra Velikého.

Premiéra *Careviče Alekseje* proběhla na prknech Novoměstského divadla 11. března 1860. Čtyři dny nato se v časopise *Lumír* objevilo první hodnocení. Podle rubriky *Z Prahy a z venkova* je Hálkovo první drama důkazem síly mladých autorů obohatit českou literaturu o kvalitní dílo, což umlčelo obavy z toho, „že mezi mladšími spisovateli více vydatnější talent pro obor dramatický se nevyskytne“ (Lumír 1860, č. 11, s. 258 – z jednostránkové recenze dále citujeme bez uvádění bibliografického údaje, což platí i pro všechny dále excerptované recenze). Způsob, jakým Hálek prezentuje dobovou rozkolísanost a (jak recenzent uvádí) „novozrození Ruska,“ tedy zaměření se na spory

otce a syna, je podle článku základní vadou celé hry a důvodem, proč ji recenzent označuje za „pošetilý výtvar na poli dramatickém“. Hodnocení hry pokračuje v číslech 12 a 13 ze dní 22. a 29. března, kde je ve zkrácené podobě předložen děj *Alekseje* spolu s několika citacemi z vlastního textu.

Druhé uvedení *Alekseje* proběhlo na témže místě dne 30. září 1860 jako první hra zimní divadelní sezóny. Zařazení na tak exponované místo provozu jasně naznačuje, že divadelníci si kusu poměrně vysoce cenili. Jako první reagoval Jan Neruda v časopise *Čas*. Neruda chválil divadlo za výběr původní české hry před překladem. V představení viděl „počátek dobrý a mnohoslibný,“ ale uvedl, že oproti premiéře se inscenace na několika místech zhoršila. Spíše než hru samotnou hodnotil Neruda konkrétní provedení. Herce Šimanovského<sup>1</sup>, který ztvárnil *Alekseje*, chválí za způsob, jakým hrdinu představil „jaksi hrdinštějšího, své individualitě přístupnějšího“ a své první vystoupení coby mladý carevič tím předčil. Výtky ale již směřují k dramatickému textu: postavě *Alekseje* Neruda vyčítá přílišnou váhavost a chybějící odhodlání, upřednostnění rozumu nad ryzími emocemi. Vedle Šimanovského se duší představení stal František Kolár ml.<sup>2</sup> v roli *Kikina*, která je „uznaně nejlepší úlohou téhož vysoce nadaného herce“. Vyčítáno bylo, že se Hálek příliš nevěnoval rozvoji svých ženských postav (Neruda 1959: 70–71). Čtyři dny po představení ze 30. září vydal rozsáhlou kritiku *Lumír*, opět v rubrice *Z Prahy a z venkova*. Znovu bylo Hálkovi vytýkáno přesunutí těžiště hry od obecné problematiky k rodinnému dramatu a psychice postav, avšak autor kritiky dodal, že tuto vadu básník nahradil „bohatou, důmyslnou i poesíí protkanou subjektivností“. Chválil jasnou strukturu hry, která více než začátečníku odpovídá zkušenému dramatikovi, logičnost řazení jednotlivých scén i jejich návaznost a plynulost a přirozený tok děje. *Aleksej* je představen jako „jedna z nejzajímavějších povah dramatické naší literatury“.

---

<sup>1</sup> Karel Šimanovský (vl. jm. Karel Šíma) začal s herectvím v 18 letech jako ochotník. Herectví se učil od J. K. Tyla. Díky němu se Šimanovský dostal do Stavovského divadla, kde s přestávkami až do roku 1851 hrál v dramatech Williama Shakespeara. Obecně byl kritikou – v čele s Nerudou – uznáván a chválen (Novák 1944: 202–210). Šimanovský se stal jedním z nejmladších členů činohry Prozatímního divadla. Tylova škola výrazně ovlivnila způsob Šimanovského hry – lidové vystupování, primitivní styl, přehnaná gestika i mimika, nepřirozenost, patetičnost, monotónnost, teatrálnost, manýra, afektovanost. To vše spolu s urostlou, statnou postavou a zvučným hlasem z něj činilo herce předurčeného vážným, heroickým rolím (Bartoš 1937: 212–214).

<sup>2</sup> František Kolár, synovec Josefa Jiřího Kolára, se k herectví dostal náhodou v roce 1847. Studoval malířství, což mu umožnilo nahlížet na role podrobnějším způsobem. Pod dohledem strýce prošel v 50. letech klasickou hereckou přípravou a dokonale ovládal herecké techniky. Po odchodu J. K. Tyla z Prahy začal hrát Kolár ml. ve Stavovském divadle – od rolí milovníků a hrdinů přešel k lidovým a humorným až groteskním postavám. Pro Kolárův styl je typická snaha o osobitější pojetí role a důraz na vnitřní výraz, jemnější mimika, přirozená gesta i způsob přednesu (Bartoš 1937: 210–212). Kolár ml. se stal jedním z předních českých herců mladé generace. Jeho jedinou vadou bylo, že se nikdy nenaučil bezchybně češtině, což se chvílemi odráželo i na jevišti (Novák 1944: 57–75).

Vlastnosti postavy korespondují s tím, jak je divákovi hrdina představen – nerozhodný, vrtkavý a neurčitý mladík bez odhodlání, s názory omezenými vlivem dvorských intrik. Jak bylo uvedeno i Kikin patří „v celém svém zjevení a působení k geniálnějším výtvorům písemnictví našeho“. Na rozdíl od Nerudy v *Času*, pro *Lumír* bylo druhé představení povedenější a zásluhy připisuje všem spoluúčinkujícím. Přesto byli vyzdvihováni Kolár ml. a Šimanovský, kteří „ještě větší surovost a souměrnost do svých úloh, než se u prvního představení stalo, zavedli“. V závěru uvádí, že i Hálek sám byl na konci početným publikem volán na jeviště (Lumír 1860, č. 40, s. 954–955).

Znovu byl *Aleksej* uveden o rok později, 3. října 1861 od 19 hodin, opět v Novoměstském divadle (Národní listy 1861, č. 270, 3). I tentokrát jako první reagoval na představení Neruda v *Času* článkem z 5. října. Podle něj bylo ono představení vinou nedokonale sehraných úloh některých účinkujících zničeno. Paní Peškové<sup>3</sup> vyčítal úplnou absenci snahy jakkoli postavu Eufrosiny povznést, Josefu Jiřímu Koláru st.<sup>4</sup> (car Petr) přílišný patos a nesrozumitelnost, nechválil ani Chramostu<sup>5</sup> (Menšíkov) a Sekyru<sup>6</sup> (da Corta). „Celá tíže kusu“ pak podle Nerudy ležela na Šimanovském a Kolárovi ml., v nichž hra „nalézá pevné sloupy“. Na rozdíl od představení z roku 1860, první inscenaci roku 1861 nenavštívilo mnoho diváků, což bylo částečně kladeno za vinu probíhajícímu pohostinskému vystoupení operní pěvkyně Désirée Artôt de Padilla, částečně také nechuti českých diváků k zimním představením způsobené nepříznivými podmínkami

---

<sup>3</sup> Eliška Pešková, vychovaná v německé rodině, začala hrát v 15 letech v ochotnickém divadle. Tam ji objevil J. K. Tyl, přijal ji mezi své studenty a spolu s herectvím ji učil i češtině. Vliv Tylovy lidové školy se nesl celou její divadelní kariérou. Po Tylově odchodu z Prahy si Pešková jako jedna z mála své místo ve Stavovském divadle udržela. Do Prozatímního divadla vstupovala jako zkušená herečka a známá osobnost a stala se nejpobulárnější herečkou nové herecké skupiny. Přestože byla Pešková technicky dokonale školená, nebyla „velkou“ herečkou osobností – chyběla jí herecká citlivost a tvůrčí rozpětí. Díky svému temperamentu, mládí, půvabu a energii se hodila pro sentimentální a veseloherní role, které v mezích svého nadání plnila s mimořádným úspěchem (Bartoš 1937: 221–222).

<sup>4</sup> Josef Jiří Kolár (také Kolár st.) byl herec, dramatik, režisér, dramaturg a překladatel. Poprvé stanul na jevišti Stavovského divadla v roce 1837 jako součást uskupení J. K. Tyla. Po Tylově odchodu z Prahy si místo ve Stavovském divadle udržel a stal se nejlepším hercem své doby. Coby otec nového hereckého slohu s důrazem na mimiku ovlivňoval mnohé mladé herce a celkový rozvoj českého divadelnictví (Teichman 1914: 9–20). Do uskupení Prozatímního divadla vstoupil nedobrovolně (původně byl proti stavbě prozatímního jeviště) a stále si držel místo herce na německé scéně. Přesto se coby nejzkušenější herec se stal jeho nejvýznamnější osobností. Kladl důraz na kultivovanost, monumentálnost, přirozenost deklamace. Jeho silný hlas a robustní postava ho spolu s jeho hereckým talentem a přístupem vedly k postavám vážným a heroickým (Bartoš 1937: 207–210).

<sup>5</sup> Josef Chramosta začal hrát v ochotnickém divadle na Starém Městě, kde se setkal se Šimanovským a dalšími herci pozdějšího prozatímního uskupení. Střídavě působil v divadlech v Praze a s kočovnými skupinami cestoval Evropou. Později v 50. a 60. letech se aktivně coby herec i organizátor veřejného života prosadil v Praze. Jeho herectví je vytykána patetičnost, odměřenost a až přílišná střízlivost (Novák 1944: 33–37).

<sup>6</sup> Josef Sekyra hrál převážně na německé scéně Stavovského divadla, na krátkou dobu se stal také součástí Prozatímního divadla. Kritika vyčítá Sekyrově přílišnou manýru německé školy, triviálnost jeho komiky, přehnané výstupy i problémy s češtinou (Bartoš 1937: 217).

v budově divadla (Neruda 1959: 158–159). Stejně reagoval *Lumír* dne 10. října a uvedl, že se „i lepší naše síly jakousi ochablostí vyznačily“ (Lumír 1861, č. 41, s. 977).

*Aleksej* si na další uvedení musel počkat až do července 1863, kdy jej od 19 hodin do půl desáté uvedli v Královském zemském prozatímním divadle v Praze (Národní listy 1863, č. 164, s. 3). Podle *Lumíru* šlo o vystoupení nepečlivé a povrchní, v němž tentokrát pokulhávali i jindy nad míru chváleni Šimanovský a Kolár ml., naopak, milým překvapením se stala Eufrosina slečny Libické<sup>7</sup> (Lumír 1863, č. 30, s. 716).

Znovu byl *Aleksej* uveden 11. října 1865 – obecenstvo hra neuspokojila i přes výborné výkony herců Šimanovského a Kolára ml. (Lumír 1865, č. 42, s. 670). Znovu hru uvedli během října 1867, kdy Hálek opravil scénickou stránku hry i protagonistovu charakteristiku, přesto však představení nedosáhlo původního úspěchu vinou nepečlivé přípravy divadelníků (Národní listy 1867, č. 194, s. 3). Další představení proběhlo 20. listopadu 1869 od 19 hodin, jak uvádí Národní listy z téhož dne (Národní listy 1869, č. 321, s. 3). O pět let později byl sám básník ředitelem divadla přizván k poradě ohledně obsazení (Národní listy 1874, č. 40, s. 3). Přeobsazené představení proběhlo v týdnu od 30. března do 5. dubna 1874 (Národní listy 1874, č. 82, s. 3). Nakonec se *Aleksej* znovu hrál v roce 1875 – 25. října (Národní listy 1875, č. 294, s. 2) a 18. listopadu (Národní listy 1875, č. 313, s. 3). Na představení z 18. listopadu reagoval v *Národních listech* 20. téhož měsíce Jan Neruda a vyzýval literární vědce, aby se začali zajímat o Hálkova dramata a jejich význam pro českou literaturu, stejně jako pro celkové básníkové dílo. *Aleksej* je „kusem srdce Hálkova“ a je v něm silně cítit básníkové mládí a s ním spojená nezkušenost a citovost, stejně tak i vliv Shakespearův, což ani sám básník nevyvrátil. Nejdůležitější postavou dramatu je podle této kritiky Kikin (opět výtečně ztvárněn p. Kolárem ml.), coby „intrikant zcela nový, tak prodchnutý myšlenkovou svěžestí a dramatickou agilností, že mu ve směru tom není rovného“. Naopak výprava a scénická stránka představení byly podle Nerudy značně nedotaženy. Přesto však toto představení potvrdilo obecnou oblibu *Alekseje* u obecnstva, jehož se tentokrát sešlo „nad obyčej“ (Národní listy 1875, č. 319 s. 3).

Tiskem vychází *Aleksej* v prosinci roku 1862 jako součást Hálkových spisů *Sbírky první díl I*. Drama je tu vydáno spolu s Hálkovými *Baladami*, *Alfrédem*, *Večerními písněmi*

---

<sup>7</sup> Arnoštka Libická poprvé vystoupila v roce 1859 ve Stavovském divadle, angažmá nezískala, a tak se přidala ke kočovné společnosti. Od roku 1862 byla členkou Prozatímního divadla, kde nebyla schopná konkurovat Otílii Sklenářové-Malé, odešla proto do Německa. Sahrávala nejčastěji tragické hrdinky, hrála v dramatech F. Schillera i W. Shakespeara (Procházka 1988: 277–278).

a *Krásnou Lejlou*. Vydání je uváděno spolu s dalšími knihami v části *Co dary svátečné zvláště se hodící*. Hálkovy texty tak zjevně patřily mezi vyhledávanou a hojně kupovanou literaturu (Národní listy 1862, č. 288, s. 6).

Z výše uvedeného je zřejmé, že s *Carevičem Aleksejem* Hálek úspěšně vstoupil na divadelní scénu a potvrdil i své místo coby nadaného básníka. Publikum obecně hru přijímalo s nadšením (básník byl často volán na jeviště) a kritika vytykala mladému autorovi pouze větší zacílení na vztah mezi Aleksejem a Petrem. Chválen byl naopak za přehlednou strukturu hry, plynulý tok děje i podchycení psychologie postav. Postavy, které Hálek vytváří, jsou podle kritik zajímavé, dobře propracované a pečlivě vykreslené. Zmínky o podobnosti či inspiraci Shakespearem se téměř neobjevily – uvádí je např. *Lumír* 15. března 1860, a to v souvislosti se strukturováním hry na proměny. V předních úlohách dramatu se prosadili nejčastěji herci mladé školy, již byli dobovou kritikou chváleni a představovali jakousi novou vlnu českého divadla. Původní české drama, které odpovídalo dobovým nárokům kritiky i obecnstva, se spojilo s novým proudem českého herectva podpíraným velkými osobnostmi německé scény. Vliv takového spojení v době zrodu českého divadla není zanedbatelný, protože napomohl formovat českou divadelní kulturu.

## 1.2 Závaš z Falkenštejna

V témže roce, v jakém proběhla premiéra Hálkovy první tragédie, konala se premiéra též druhého básníkovy dramatu *Závaš z Falkenštejna*. Obecnstvo mohlo poprvé tuto veršovanou tragédií shlédnout 8. prosince. Dobová média se o *Závašovi* zmiňovala už 9. srpna v souvislosti s udělováním Fingerhutovy ceny<sup>8</sup>. Hálek se do soutěže přihlásil hned se dvěma svými díly – *Králem Rudolfem* a *Závašem z Falkenštejna*. Ani jedna z jeho tragédií však nedosáhla na první místo (které nebylo nakonec uděleno vůbec), avšak obě dramata byla odměněna aksesitem<sup>9</sup>. *Závaš* se třemi hlasy získal první aksesit a 100 zl. stř. (*Lumír* 1860, č. 32, s. 763–764). Hálek představuje látku z české historie a dotýká se období po smrti krále Přemysla Otakara II. a příchodu i následného vyhnání

---

8 Též Náprstkova cena – Ferdinand Pravoslav „Fingerhut“ Náprstek, bratr Vojty Náprstka, zahájil 24. května 1857 udělování cen nejlepším českým historickým dramatům čerpajícím ze slovanských dějin a ve své závěti ustanovil tři nadace, které budou cenu nadále vypisovat i po jeho smrti. Hodnocená dramata odměňoval finanční částkou (*Světovzor* 1887, č. 39, s. 622).

9 „Aksesit (z. lat). Při vypisování cen a odměn udílí se a. tomu, kdo sice ceny nezasluhuje, ale nejvíce se jí přiblížil“ (*Otta* 1888: 615).

Brandenburků z Čech. Hlavní pozornost upíná ke snahám Závěše z Rožmberka stát se českým králem.

*Závěše* den po jeho prvním uvedení krátce hodnotil Jan Neruda v *Času*. Podle Nerudy *Závěš* potvrdil místo, které si svým *Aleksejem* vydobyl Hálek v českém divadelnictví, a zařadil se do stálého divadelního repertoáru. Obsáhlejšímu hodnocení se zde Neruda nevěnoval, avšak uvedl, že *Závěš* byl předveden s výsledkem „tak čestným, jakého za posledního desetiletí nikým nedosaženo“. Obecenstvo potleskem nešetřilo, přičemž při scéně, v níž *Závěš* vyčítá českému panstvu pasivitu, „strhl se potlesk tak hřmotný a dlouhotrvající, jaký jen slyšíme, když čarounou formulí dotkneš se citů všech a probudíš a rozjaříš myšlenky všeobecně myšlené a platnost mající“ (Neruda 1959: 81).

V následujícím čísle se Neruda věnoval rozsáhlému posouzení dramatu i jeho inscenaci. *Závěšem* Hálek předčil svou divadelní prvotinu, přesto má druhá tragédie stejné vady jako první – nadále je významný vliv Shakespearův (ale také dalších dramatiků, např. Goetha), z něž se musí básník „vypsat, aby zcela původním se stal“. Také v *Závěšovi* Hálek klade důraz na interní motivy postav spíše než na vnější motivy politické a objevují se i slabě propracované ženské charaktery plynoucí z básnickovy nezkušenosti se světem a ženami obecně. Stejně jako u *Alekseje* je Hálek chválen za srozumitelnou strukturu hry a plynulost děje, avšak v posledních třech jednáních Neruda postrádal dramatickosti prvních dvou. I jazyk *Závěše* je povedený, přestože se Hálek drží „slovních hříček a zvláštní jakési formy protimluvnosti“. Klady spatřoval Neruda i v Hálkově intenci vytvářet postavy zvláštní a složitější. Upozorňoval ale také na podobnost mezi intrikáři *Alekseje* a *Závěše* i ženských hrdinek obou dramát. Hlavní postavu dramatu, Rožmberka Závěše, Neruda vnímal jako sobeckého, chladnokrevného šlechtice, který „vše podřizuje svým choutkám, svým náruživostem, svému prospěchu,“ a pečlivě, až důmyslně, promýšlí každý svůj krok. Ruperta, Závěšova sluhu a hlavního „intriganta,“ ve srovnání s *Aleksejovým* Kikinem hodnotí jako postavu propracovanější a jasnější, kdežto mladý Václav je „mlhavě nakreslen“. Neruda zdůraznil, že přes všechny vady je druhé Hálkovo drama hodnotné a povedené. Hra však nebyla uvedena celá, některé výstupy byly vynechány. I tentokrát skvěle sehráli hlavní role Šimanovský (*Závěš*), kterému byla vytýkána nepřirozeně houpavá chůze, a Kolár ml. (Ruperto) (Neruda 1959: 82–84).

*Lumír* na premiéru reagoval 13. prosince. Opět byl kladen důraz na pozitivní přijetí hry publikem – Hálek byl dokonce několikrát volán na jeviště a na závěr byl odměněn květinou – a na výrazný dramatický posun od *Alekseje*. Hra je podle textu propracovanější co do psychologie hlavní postavy. *Závěš* byl sehrán poctivě a pečlivě,



s pěknou výpravou. Vyzdvihován byl především výkon Anny Kolárové<sup>10</sup> (Kunhuta) a Kolára ml. (Ruperto), Šimanovský naopak sklídl kritiku za to, že nedokázal podchytit skutečnou povahu Závěšovu, za mdlé až sklíčené vystupování a emocí prostou deklamaci (Lumír 1860, č. 50, s. 1196–1197). Hodnocení pokračovalo ve výtisku z 20. prosince a zaměřilo se na porovnání Hálkova *Závěše* se *Závěšem* Macháčkovým<sup>11</sup> a celkovému hodnocení Hálkova kusu. Na rozdíl od Macháčka, který přináší Závěše-pěvce a ctnostného rytíře, Hálek přichází se Závěšem ctižádnostivým, vypočítavým a chladně rozumovým – se Závěšem, pánem svého osudu. U Hálek se odehrává „mohutná státní akce“, u Macháčka je to „rodinný obrázek“ (Lumír 1860, č. 51, s. 1222). Hálkův *Závěš* je plný děje a střídá akci za akci, čímž Hálek jednotlivé události téměř zanedbává – „vše je spíše nastíněno, než provedeno“ – což je na škodu jinak kvalitní stavbě kusu (tamtéž). Co v *Závěši* chybí, jsou esteticky vypjaté scény, které ustupují psychologickým reflexím postav. Hálek tak nevyužil veškerého potenciálu látky předvést scény vysoce dramatické. Do popředí jsou stavěni Závěš a Kunhuta coby nejsilnější postavy celé hry. Závěš je veden touhou po koruně a trůnu, Kunhutu ovládá touha po Závěšovi. I zde se naráží na určitou podobu Ruperta a Kikina v *Alekseji*, která však není vnímána jako chyba. Král Václav je podle této kritiky postava sice pasivnější „avšak velmi bedlivě nastíněna,“ což se odporuje Nerudově kritice z *Času* (tamtéž: 1223). Vliv „reminiscencí“ byl nicméně Hálkovi vytýkán i tentokrát. Stejně jako Neruda i tento recenzent věří, že se z vlivu jiných autorů Hálek postupem času „vypíše“ (tamtéž).

K premiéře se vyjadřuje i Gustav Pflieger, a to během ledna 1861 v Nerudových *Obrázcích života*. Úspěch *Závěše* byl obrovský, byť částečně očekávaný, jak uvádí Pflieger, a to především kvůli ocenění, které hra získala v srpnu. *Závěš* je dle recenzenta „zajímavý úkaz v naší dramatické literatuře“ a Hálek jím potvrdil svůj dramatický talent, který prokázal už u *Alekseje*. Historickou látku, jež Hálek zpracovává, nejdříve Pflieger

---

<sup>10</sup> Anna Kolárová Manetínská byla dcerou herce a dcery dvorního varhanáře pražského německého divadla. V 15 letech vstoupila do zpěvoherního souboru Stavovského divadla a v roce 1834 se uchytila v souboru činoherním. Měla zájem hrát i v odpoledních českých představeních, nicméně kvůli německé výchově nemluvila česky. Ujal se jí proto J. K. Tyl, později vystřídán Josefem Jiřím Kolárem, pozdějším Anniným manželem. Díky talentu, píli i půvabu se stala Anna Kolárová přední herečkou volenou především pro role „tragických milovnic“. Od 50. let se těžiště jejího působení přesunulo k „vážným matronám a úlohám charakterním“. Úspěchů dosahovala hlavně v Shakespearových dramatech. Výkony Anny Kolárové kritika shodně chválila a uznávala, což bylo pro dramatické umění velmi vzácné. Poté, co utrpěla nervové zhroucení, odešla v roce 1863 z divadla – nikdy se nestala součástí souboru Prozatímního divadla (Otta 1899: 533).

<sup>11</sup> Simeon Karel Macháček, dramatik, překladatel, divadelní kritik a autor obrozenecké poezie, napsal původně německou veršovanou tragédii *Závěš, pán z Růže* v roce 1831. Tragédie se vyznačuje spojitostí s klasickým antickým dramatem (Holub 2000: 44).

předložil v synopsi, aby ukázal čtenáři, jak Hálek s látkou pracoval, tedy že ji pozměnil a „široké historické dějiště nezahrnul svým dějem tak mocně, jakby toho zajímavá doba Závíšova zajisté zasluhovala“ (Pfleger 1861: 31). Historie, přestože ji zde Hálek využívá více než u Alekseje, je stále jen kulisou a obecnstvu je tak představen Závíš jinak, než jak ho ukazuje minulost. V tom viděl Pfleger podobnost se Schillerem, který „sám svým posledním dílem ‚Vilímem Tellem‘ zvrátil svého Karlosa, svou Pannu Orleanskou a Marii Stuartku“ (tamtéž). Pfleger vytkl Hálkovi přílišný důraz na postavu Závíše, která tak vytlačuje ostatní do pozadí. Závíš se stává hybnou silou celého dramatu a básník nebyl schopný vytvořit vedle výrazného Závíšova charakteru i další podobně výrazné postavy, které by byly schopny ovlivnit vývoj hry. Závíši chybí určitá mravní tragičnost – nedochází morální nápravy a ukončuje svůj život s chladnou vypočítavostí jemu vlastní. I zde Pfleger spatřoval promrhanou příležitost. Kdyby Závíš skončil jako ve skutečnosti, konec tragédie by byl „velkolepý, velikánský“ (tamtéž). Tím, že Hálkův Závíš nepodleh vyšší moci, ale zemřel vlastní vůlí „budí v nás hrůzu a nikoli tragickou lítost“ (tamtéž). Jedinou podobně silnou postavou je Kunhuta, která však umírá ve třetím jednání – v jednání, v němž *Závíš* dochází vrcholu. Zde se objevuje ona tragická vášeň „jižto jinak v celém kuse pomíjíme“ (tamtéž: 32). I tentokrát se jedná spíše o vášeň smyslovou než morální, ani Kunhutě nechybí tvrdost a bezcitnost typická pro postavu Závíše. I Pfleger poukazoval na jistou podobu mezi postavami *Alekseje* a *Závíše* – hlavní hrdinové jsou rozvážní, rozumově založení, vše mají do detailu promyšlené. Podobu viděl i v celkové struktuře her, plynutí děje, scénách bez zjevné efektivnosti i „po Shakespearovsku přizpůsobené“ řeči, které chybí jakákoli vřelost, ale jež je po formální stránce verše téměř dokonalá (tamtéž: 31).

Premiéru hodnotil veskrze kladně, vytýkal Šimanovskému závěrečný patos a manýru, s níž sehrál poslední dvě jednání, a „naprosto směšný“ konec celé hry, kdy po vypití jedu Šimanovský „ulehnul si skonávaje docela pohodlně na kanapé a umřel!!!!“ (tamtéž: 32). Chválil Kolára st. coby krále Otakara, Kolára ml. jako Ruperta i Šamberkova<sup>12</sup> krále Václava. Nejlépe však svou roli Kunhuty zvládla Kolárová. Vliv

---

<sup>12</sup> František Šamberk byl ovlivněn lidovou hereckou školou, jež, stejně jako dospívání ve „volném a hlučném světě“ pražské periferie, výrazně formovala jeho budoucí herecké směřování ke komickým rolím. Poprvé na jeviště vstoupil roku 1854 ve Stavovském divadle. Neuspěl a tak odjel na venkov a přidal se ke společnosti J. K. Tyla, později k divadlu v Teplicích a Košicích. Do Prahy se vrátil roku 1860. Byl to „trochu lidový dandy“ oblíbený u žen, studentů i dělníků. Zprvu (nerad) ztvárňoval postavy hrdinů a milovníků a vždy tíhl spíše k improvizaci, humoru a komice (Bartoš 1937: 219–220).

velkých dramatiků na Hálkovu tragédii sice vnímal, ale ostatním kritikám vyčetl snad přílišnou přísnost (tamtéž: 33).

Znovu měl být *Záviš* hrán 27. října 1861, avšak představení bylo přesunuto na 1. listopad a místo *Záviše* byli předvedeni Schillerovi *Loupežníci* (Národní listy 1861, č. 295, s. 3). Na přesunutém představení opět reagoval Jan Neruda v *Času* 3. listopadu. Uvedl, že *Záviš* byl předveden v původním obsazení dobře a propracovaně, vyzdvihoval Šimanovského, Kolára ml. i Kolárovou. Hlediště bylo plné a Hálek byl opět volán na jeviště (Neruda 1959: 178–179). Naopak *Lumír* 7. listopadu psal, že opakování *Záviše* kvalitní nebylo (Lumír 1861, č. 45, s. 1073).

V roce 1862 byl *Záviš* uveden třikrát – v Novoměstském divadle 28. září (Národní listy 1862, č. 225, s. 3), v Prozatímním divadle 2. prosince (Národní listy 1862, č. 282, s. 3) a 26. prosince, jak ukazuje kritika Jana Nerudy, která vyšla 29. prosince v časopise *Hlas*. Neruda se i nyní zaměřil více na inscenaci, chválil Šimanovského i Kolár ml. Marie Lipšová<sup>13</sup> úspěšně zastoupila nemocnou Kolárovou v roli Kunhuty. *Záviš* byl hrán „při přeplněném domu divadelním“, což Nerudu překvapilo. Kromě nepořádku v budově divadla kritizoval Neruda také nepřesné uvedení doby trvání představení – „udává se konec her na půl desátou, když se končí ve čtvrt na jedenáct, jako při ‚Záviši‘“ (Neruda 1951: 49). Na stejné představení reagoval důkladněji *Lumír* 1. ledna 1863. Inscenace podle posuzovatele zaostávala za předešlými – fádní scény, nuzné kostýmy a neupravené uvedení byly hře na škodu. Změny v obsazení zapříčiněné nemocí Kolárové nebyly dostatečné, Lipšová přes všechnu snahu nedosáhla kvality původní herečky především v hlasové oblasti. Šimanovského chválí za konečně dosažené hlubší proniknutí do role (*Záviš*), Kolár ml. (Ruperto) měl tentokrát problémy s textem. S Nerudou se hodnocení shodlo v tom, že bylo divadlo „ve všech místnostech přeplněno“ (Lumír 1863, č. 1, str. 20–21).

Naposledy se v 60. letech *Záviš* hrál na přelomu ledna a února roku 1867, jak dokazují *Národní listy*. Dne 4. února se v *Národních listech* objevil článek zaměřující se na repertoár Prozatímního divadla (Národní listy 1867, č. 35, s. 2). Více než o představení samotné se posuzovatel zajímal o celkový stav soudobého českého divadla.

---

<sup>13</sup> Marie Lipšová začala s herectvím v ochotnickém uskupení, z něhož se v roce 1849 přesunula do Stavovského divadla. Po rozpuštění českého uskupení několik let působila na venkově opět jako ochotnice. Do divadla se vrátila v roce 1854. Herečka drobné, nevýrazné postavy s plachým pohledem a nízkým sebevědomím musela svou pílí vynahrazovat svůj přespříliš drsný a chraplavý hlas. Přestože se v divadle většinou držela v pozadí, vynikala především v klasických tragédiích, „její síla byla v kontrastech a detailech“. Dle Jana Nerudy byla herečkou téměř dokonalou (Bartoš 1937: 222–224).

Kritizován byl nedostatek nových představení vhodných k hodnocení a pouhé přehrávání repríz způsobené mnohými nemocemi v souboru a přípravou beneficí. Obecně českým hercům vyčítal přílišný patos, prostou a monotónní deklamací, umělost českého přízvuku, nudnou gestikulaci, které se staly důvodem nezáživnosti jakýchkoliv českých tragédií. Recenzent vyzval české herce ke změně stylu. Vinu kladl i na „staré deklamační tradice našeho divadla“, které strhovaly „krásný jazyk český dále tím více do proudu přízvuků německých“, a dokonce poukázal na chyby dramát samotných – „vyznáme-li, že se jeví na větším díle chvatná píle, ba že zjevnými vadami ani herci sami, jichž se týče, zcela a jedině vinni nejsou : věc sama nestane se lepší, a základ všeho zla trvá přece“. Problém viděl recenzent i v nedostatku nových herců zaměřujících se na tragédie. Reprízy se dočkal také Hálkův *Záviš*. Došlo k novému nastudování, které se však odrazilo pouze v podobě inscenace, nikoliv v její herecké kvalitě. I zde byla viněna částečně hra sama, která „k deklamátorskému pathosu svádí“ neboť těžiště hry spočívá v řeči více než v dějovosti.

*Záviš* byl uváděn i v 70. a 80. letech 19. století. K další inscenaci *Záviše* došlo 23. dubna 1874, kdy byla hra předvedena v Novoměstském divadle coby slavnostní představení Akademické slavnosti v Praze. Nové nastudování doprovázelo i úplné přeobsazení všech rolí (Národní listy 1874, č. 110, s. 2). O tři roky později byl *Záviš* uveden k oslavě Hálkových narozenin (Národní listy 1877, č. 94, s. 2). Hra sama byla hodnocena vcelku pozitivně – má silný děj, pevně uchopené postavy i mocné niterné boje. „Patrné stopy shakespearisování“ jsou podle recenzenta přirozené (a tudíž je nelze vytýkat). Představení, co do zevního pojetí, mnohé chybělo. Herecké provedení bylo „dosti slabé“, čemuž by se předešlo častějším uváděním hry (herci by se tak lépe sžili s rolí) a české divadlo by získalo „pro repertoire původní hru velkou, k níž by obecenstvo vždy rádo pospíchalo“. Chválena byla Otílie Malá<sup>14</sup> v roli Kunhuty – jejímu výkonu nechyběla vzorná česká deklamací ani elegance a náruživost. *Záviše* sehrál Jakub Vojta Slukov<sup>15</sup> sice ne perfektně, ale v určitých místech velmi zdařile, vytýkána je mu

---

<sup>14</sup>Otílie Malá (později Sklenářová-Malá) se dostala do kontaktu s divadlem ještě ve Vídni, kde vyrůstala. V roce 1862 se s otcem přestěhovala do Prahy a nějakou dobu se učila herectví u Elišky Peškové. Poprvé se objevila na jevišti v roce 1863 a obecenstvo i kritiky uchvátila. Půvabné děvče s melodickým, přirozeným ale vážným hlasem vynikalo opravdovostí a citovostí přednesu natolik, že ohromila i Vítězslava Háalka. Její přirozené vystupování a konverzační tón ovlivnil Josef Jirí Kolár, s nímž krátkou dobu spolupracovala. Otílie Malá se díky svému talentu, hlasu i pílí stala nejznámější českou herečkou a ujímala se především vážných tragických rolí (Bartoš 1937: 226–227, 250, 282).

<sup>15</sup>Jakub Vojta Slukov se poprvé na prknech Prozatímního divadla objevil v roce 1875 jako nástupce Karla Šimanovského. Slukova jeho mužná postava a silný, zvučný hlas předurčily pro role hrdinské. Protože začínal jako ochotník, výrazně ho ovlivnila lidová škola, jeho vystupování tak bylo lehce primitivní, upřímné a „uvědoměle lidové“ (Bartoš 1937: 294–259).

nedostatečná práce s hlasem. Šimanovský se ujal krále Otakara a Ruperto i nadále zůstal Kolárovi ml.

V 80. letech 19. století byl *Záviš* sehrán celkem šestkrát. Nejdříve 5. dubna 1880 k výročí Hálkových narozenin (Národní listy 1880, č. 69, s. 3), načež reagoval Neruda v Národních listech o dva dny později. Poprvé označil *Záviše* za „co do divadelního úspěchu nejlepší dramatickou Hálkovu práci“. Chválil účinnost scén, bohatost jazyka a promluvy umožňující hercům předvést své schopnosti. Herecká stránka představení byla pečlivě připravená (herce odměnilo obecenstvo „vřelým potleskem“), naopak scénická výprava byla nedostatečná (Příloha Národních listů 1880, č. 84, s. 1).

Poté se *Záviš* sehrál 16. března 1882 ve Švandově divadle na Smíchově (Divadelní listy 1882, č. 13, s. 107). V květnu téhož roku došlo k odhalení pomníku Vítězslava Háška a *Záviš* byl jako „nejpopulárnější to tragédie Háškova“ vybrán pro slavnostní představení pořádané v předvečer odhalení, tedy 13. května (Národní listy 1882, č. 135, s. 2). Vlivem předních českých herců, ale také nových, vhodnějších a zdobnějších kostýmů byla hra povznesena nad předchozí inscenace, přesto však nemohlo být dosaženo perfektního výsledku, za což mohl „přílišný rozsáhlý aparát divadelní“, který hra vyžaduje a který nebyla česká scéna schopná zajistit. Díky velkému množství „přátel divadla z kruhů studentských“ byl bohatý alespoň komparz. Otokar Hostinský, autor článku, doporučil především scénické upravení hry. Hostinský navrhl, aby si divadla všímala Hálkových her i bez „nutící příležitosti zevnější“ a to i přes to, že „těžisko básnického tvoření Háškova spočívá někde jinde, než v jeho dramatech“. Navrátil se dokonce k *Závišově* premiéře a hovořil o tom, že „nadšení, s nímž byl před dvaadvaceti lety přijat [...] a živý ruch, jež způsobilo ono osvěžující se objevení Háškovo v oboru dramatickém“ se významně zapsalo do dějin českého divadla. Proto vyzval správu divadla, aby *Záviše* a další původní české hry zavedla do stálého repertoáru a zajistila jejich odbornou scénickou úpravu. Z představení vyzdvihl Slukova *Záviše*, Bittnerova<sup>16</sup> Ruperta, Šimanovského Otakara, Kunhutu Sklenářové a Jitku Bittnerové<sup>17</sup>. Na stejné představení reagovaly 20. května i *Divadelní listy*. Recenzent se opět vrátil k premiéře, při níž, jak

---

<sup>16</sup> Jiří Bittner začal hrát v ochotnickém souboru a v roce 1866 se přihlásil do reorganizovaného činoherního uskupení Prozatímního divadla. Bittnera velmi ovlivnil jeho učitel Kolár st. Bittner byl „Dandy“, „švihák“, mužný, sebevědomý herec, který se vyznačoval především přirozenou deklamací, pravdivostí a opravdovostí přednesu a snahami o vnitřní výraz (Bartoš 1937: 259–260).

<sup>17</sup> Marie Bittnerová (roz. Boubínová), manželka Jiřího Bittnera, poprvé vystoupila v Umělecké besedě a v roce 1873 vstoupila do zreorganizovaného uskupení Prozatímního divadla v poslední rok působení Josefa Jiřího Kolára. Marie byla výrazně ovlivněna nastupující dobou a vyznačovala se melancholií, přecitlivělostí, bolestností, poetickou kultivovaností a jistým neklidem až nervozitou. Herecky se ustálila až v berlínském divadle, kam byla nucena odejít (Bartoš 1937: 267–268).

uvedl, bylo s radostí přijímáno nejen nové drama, ale také nový dramatik, který vyplnil mezeru zející v českém divadelnictví. Přesto se však na Hálkovy hry postupem času zapomělo a vymizel i „mocný, silný ‚Záviš‘“. Také zde recenzent vyzval ke scénické úpravě kusu, která by dopomohla k „všeobecnému a k zaslouženému nám zachování jména Hálkova“. Představení bylo zdařilé zejména díky hlavním hereckým úlohám. Recenzent se shodl s Hostinským na nedostatečné výpravě, nicméně komparz a kostýmy podle něj „činily tu dojem dosti trapný“ (Divadelní listy 1882, č. 21, s. 170).

Znovu byl *Záviš* uveden 7. března 1885 v Královském zemském českém divadle v režii Jakuba Seiferta<sup>18</sup> (Národní listy 1885, č. 65, s. 5). Představení zhodnotily *Lumír* 10. března a *Jeviště* 15. března. *Lumír* v krátké recenzi psal o skvělé výpravě a dvou nových hereckých osobnostech – Haně Dumkové<sup>19</sup> a Antonínu Chlumském<sup>20</sup> – kteří udržovali „obecenstvo v náladě až do konce“, chválen byl i režisér Jakub Seifert. Obecenstvo hru přijalo kladně i přes dlouhé pauzy (*Lumír* 1885, č. 8, s. 128). *Jeviště* uvedlo rozsáhlejší hodnocení. O Hálkovi jako o dramatickém básníkovi se zmínilo jako o „skřivanu v letu“ – skřivan v letu vystoupá do výšky, ale poté padá se staženými křídly k zemi – Hálek tedy na začátku své dramatické kariéry prudce vystoupal svým *Závišem*, avšak nebyl s to vytvořit další podobně kvalitní hru. Největší hodnotu hry spatřoval recenzent v Hálkově básnickém jazyce, který „zhusta se vyskytující neshody vyrovnává a některé reminiscence [...] původním rouchem zastírá“. Stejně jako *Lumír* i *Jeviště* se zmínilo o vřelém přijetí obecenstvem, úspěchu hereckých výstupů i nových hereckých tvářích a kvalitní práci režiséra (*Jeviště* 1885, č. 6, s. 45–46).

Naposledy byl v 80. letech *Záviš* sehrán k 25. výročí otevření Prozatímního divadla 18. listopadu 1887 (Národní listy 1887, č. 319, s. 5). Představení se stalo důkazem

---

<sup>18</sup> Jakub Seifert, syn divadelního mistra Stavovského divadla, vyrůstal obklopen divadelní kulturou, a nakonec se sám stal hercem. Začínal v Praze jako ochotník, kde si ho všiml Vítězslav Hálek a zaujat jeho vystupováním stal se jeho patronem. Doporučil ho do činoherní skupiny Stavovského divadla. Poprvé se na scéně Seifert objevuje spolu s Otílií Malou roku 1863, na rozdíl od ní je ale angažován až o rok později. Nejdříve se uchytil v menších, málo významných rolích díky svému talentu se dostal do operetní skupiny, nakonec se propracoval až k hlavním rolím v Národním divadle. Jako vynikající rétor se „skvělou básnickou dikcí“ se dobře uchytil i ve veršovaných hrách. S nastupujícím realismem byl Seifert často kritizován za patetický přednes. Nesnášeje to dobře odešel z Národního divadla a stal se uměleckým vedoucím v divadle Uranie po smrti Jakuba Vojty Slukova (Teichmann 1941: 72–77).

<sup>19</sup> Hanna Dumková se s otcem usadila v Praze v roce 1876 a už na Vyšší dívčí škole projevila zájem o divadlo. Poprvé si zahrála ve Švandově divadle na Smíchově, později byla angažována v Národním divadle, kde se její první rolí stal mladý král Václav v Hálkově *Záviši*. Učila se od Elišky Peškové, Otílie Sklenářové-Malé nebo Františka Kolára ml. Byla předurčena spíše pro role „konversační, salonní a veseloherní“ (sehrávala i hrdinky Shakespeareových dramát) a vypracovala se na přední příčky českého divadla své doby (Novák 1944: 278–280).

<sup>20</sup> Antonín Chlumský začal s divadlem v ochotnickém spolku, angažmá získal až v roce 1885 v Národním divadle, kde se objevoval většinou v epizodních rolích realistických dramát (Procházka 1988: 181).

kvalitního vývoje české činohry. Četné obecenstvo bylo s inscenací spokojeno, což bylo patrné z hojného potlesku. V popředí byli Šimanovský, Sklenářová, Bittner, Bittnerová nebo Dumková a Slukov, který přestože ztvárnil mnohočetnost Závíšovy postavy s péčí, nebyl schopný vystihnout jej v celistvosti. *Závíš*, „nejmohutnější“ Hálkovo drama, se stalo důkazem Hálkova básnického talentu, ale také jeho nepůvodnosti a rétorské manýry. Opět se recenzent navrátil k premiéře *Závíše* a úspěchu, kterého se dramatu původně dostalo, i k podmínkám, v nichž muselo být sehráno – protože se hrálo ve Stavovském divadle, podléhalo představení časovým omezením (ukončeno muselo být v šest hodin), a proto byla hra při premiéře zkrácena. Hodnocení se objevilo i v *Lumíru* ze dne 10. prosince. *Závíš* byl k oslavě výročí vybrán jako Hálkovo nejpůsobivější drama (jež by dosáhlo ještě většího efektu po řádné úpravě). S článkem v *Národních listech* se *Lumír* shodl na kladném přijetí hry doloženém hojným potleskem a zmínil se o atmosféře „skutečně slavnostní“ (Lumír 1887, č. 35, s. 490).

*Závíš* se hrál i v roce 1906 a 1924. Nejdříve jej roku 1906 uvedlo Lidové divadlo v Praze 8 (Divadelní list Máje 1906, č. 2, s. 23). Znovu v témže roce byl *Závíš* uveden 4. října jako práce „mladší generaci neznámá“, přesto kladně přijatá díky kvalitním hereckým výkonům (Divadlo 1906, č. 2, s. 47). Dobrá byla i scénická úprava hry. Diváků pravděpodobně nebylo mnoho, protože se představení „vymykalo obyčejným večerům svojí intimitou“ (tamtéž: 48). V roce 1924 byl *Závíš* uveden 17. října v Městském divadle na Královských Vinohradech při 50letém výročí Hálkovy smrti (Venkov 1924, č. 238, s. 7). Znovu byla hra předvedena 18. října (Venkov 1924, č. 246, s. 5), 21. října (Venkov 1924, č. 248, s. 5), 22. října (Rudé právo 1924, č. 249, s. 10), 27. října na oslavu 6. výročí československé samostatnosti (Venkov 1924, č. 251, s. 6) a 12. listopadu (Rudé právo 1924, č. 265, s. 7).

Miloslav Novotný v *Národních listech* 21. října napsal o představení z 18. října. S ironickým podtónem se zmínil o zálibě Vinohradského divadla v jubileích a uvedl, že „historický a nijak aktuální důvod“, jakým bylo 50leté výročí básníkovy smrti, přivedl na česká jeviště hru „českého Shakespeara“ – hru, která dokazuje nepůvodnost a nesamostatnost Hálkovy tvorby. *Závíši* vytkl „rozvleklost, nepevnost, [...] naivnost richardovských, macbethských a bůhví jakých shakespearovských období“ stejně jako nepropracovanost ženských postav vyplývající z básníkovy „mladické neznalosti“ a poukázal na to, že už i dobové kritiky tyto nedostatky ve hře spatřovaly. Novotný zašel dokonce ještě dál a uvedl, že je Hálek „silen jenom nápodobou a svými vzory, nikoli však samotnou tragickou podstatou“. Úspěch inscenace nebyl podle Novotného valný, a tak

upozornil na to, že by divadlo nemělo uvádět nekvalitní hru pouze z úcty k autorovi, čímž jen víc podkopává Hálkovu další tvorbu, která „se i dnes čte docela mile a půvabně“. Chválil režiséra Jana Bora, který hru povznesl alespoň po vnější stránce. Své hodnocení Novotný zakončil zvoláním „Čtěte si Hálda, ale nehrajte ho nikdy!“ (Příloha Národních listů 1924, č. 291, s. 9). Na představení z 22. října zareagovala v *Rudém právu* Marie Majerová a uvedla, že *Záviš* „není hrou, která by jakkoli obohatila naše dělnické návštěvníky divadla, a proto nikomu neradím, aby ji šel poslouchati“. Vytkla Hálkovi ryze vlastenecké pojetí dějin, které je „mladší a naivnější nežli vlastenectví dnešní buržoasie“, což je současně také jeho jedinou omluvou – ve své době drama plnilo jistý účel. Představení bylo podle Majerové předvedeno pro radost „měšťanstva, které je u moci“, a tak bylo pro čtenáře *Rudého práva* zcela nezajímavé (*Rudé právo* 1924, č. 251, s. 9).

Knižně vyšel *Záviš z Falkenštejna* poprvé v květnu 1861 jako první díl *Bibliotéky dramát z dějin slovanských* za 75 krejcarů, jak „s pravým potěšením“ oznámily *Národní listy* 31. května. Uvedly také, že není zapotřebí čtenáře více lákat, neboť reakce na představení jsou dostačujícím důvodem ke koupi (*Národní listy* 1861, č. 147, s. 3). Už v únoru téhož roku je *Záviš* poslán Augustu Šenoovi<sup>21</sup> k chorvatskému překladu (*Národní listy* 1861, č. 36, s. 4) a v roce 1867 je *Záviš* přeložen i do polštiny a uveřejněn v polském časopise *Przyjacieł domowy* (*Národní listy* 1867, č. 89, s. 3).

Hádkovo druhé drama v době vzniku a v době bezprostředně následující sklízelo i přes svůj větší rozsah velké ohlasy, při soutěži získalo první akcesit a už půl roku od premiéry vyšlo tiskem jako Hádkovo vůbec první otištěné drama (*Aleksej* vyšel až o rok později). Sály byly často přeplněné, divadlem se nesl hojný potlesk a básník sám byl stejně jako při *Alekseji* volán na jeviště. Jak je patrné z hodnocení sepsaných v 19. století, Hálek svou druhou hrou tak řečeno ťal do živého a silně se dotkl všeobecného názoru na politické problémy 60. let (*Závišova* promluva k české šlechtě se stala jakousi paralelou promluvy Hádkovy soudobé společnosti). Podle *Obrazů života* Jana Nerudy byl *Záviš* „výtvar skutečné, samorostlé a neobyčejné básnické síly“ (*Obrazy života* 1861, č. 2, s. 82). Zájem, který o *Záviše* obecnostvo projevovalo, často překvapoval i divadelní kritiky a ozýval se i ze zahraničí, jak dokazují překlady do dvou slovanských jazyků.

Již koncem 60. let se situace kolem *Záviše* začala proměňovat. Hodnocení začala upozorňovat na jednotlivé vady hry, stále je však příkládala na vrub básníkově mládí

---

<sup>21</sup> August Šenoa byl přední chorvatský spisovatel. Při studiu v Praze se setkal s českou literaturou, psal do českých novin a představoval Čechům chorvatskou literaturu (Otto 1898: 493).



a nezkušenosti s dramatickou tvorbou. V 80. letech už byla vytýkána hře i příliš složitá scénografie, kterou dobové divadlo nebylo schopné obstarat. I nadále byl ale *Záviš* vnímán jako Hálkova nejlepší a nejúspěšnější hra, jejíž význam však leží spíše v básnickém jazyce než v dějovosti. Inspirace Shakespearem je sice zmiňována, ale buď je vnímána jako součást přirozeného vývoje české literatury nebo je ukrytá za estetikou básnickova jazyka. Ve 20. století se k *Záviši* kritiky stavěly pouze odmítavě, vyčítaly Hálkovi nepůvodnost, nedějovost, absolutní absenci hlubší propracovanosti postav a nabádaly divadla k tomu, aby se Hálkových dramata nadobro vzdala.

Je patrné, že poté, co se změnila společenská situace, ztratila hra na aktuálnosti a kritika si začala více všimnout jejích nedostatků. Za kladným přijímáním hry byly často také jednotlivé herecké výkony.

### 1.3 Král Vukašín

Další Hálkovou tragédií, která byla představena obecnstvu, je *Král Vukašín*. Drama vychází ze srbské historie, v centru pozornosti je reálná historická postava, Vukašín Mrnjavčević. V době, kdy je Srbsko ohrožováno Osmanskou říší, se Vukašín pomocí intrik a přetvářky dere na místo právoplatného vladaře Štěpána Uroše V.

Premiéra proběhla 18. listopadu 1862, ale stejně jako u *Záviše*, i o *Králi Vukašínovi* veřejnost věděla již dříve. *Vukašín* byl jednou ze sedmi her zaslaných k soutěži o nejlepší drama ze slovanských dějin vypsané Ferdinandem Pravoslavem Náprstkem (tj. Fingerhutova cena) a obdržel první akcesit. (Národní listy 1862, č. 58, s. 2). *Vukašín* byl připravován v Novoměstském divadle (Národní listy 1862, č. 80, s. 3), ale uveden byl poprvé při slavnostním otevření Prozatímního divadla. Hálkova jiná hra, *Král Rudolf*, kterou napsal již dříve a kterou vybral pro zahájení fungování prvního českého divadla, byla opětovně zakázána cenzurou (Národní listy 1862, č. 227, s. 3).

O premiéře a současně zahájení činnosti Prozatímního divadla nejdříve napsaly *Národní listy* (Národní listy 1862, č. 273, s. 3). Otevření Prozatímního divadla bylo významným krokem pro české divadlo, stejně jako pro celou českou společnost, neboť „čas smutného nedostojného podruží minul“. V malé, ale honosné budově divadla se v den jeho otevření sešlo 1025 diváků. Hálkovu dramatu (které zabralo půl páté hodiny) předcházela slavnostní fanfára a proslov přednesený Karlem Šimanovským. Uvedení původní české hry *Národní listy* sice pochválily, nicméně hra sama je příliš nenadchla. *Vukašín* je podle nich Hálkovým nejslabším dramatem, hodnotně stojí nízko pod

básníkovou prvotinou. Drama je v mnoha případech příliš naivní, nejasné, často až nereálné a nehistorické. Ději chybí dramatickost, je táhlý a nezajímavý, scény místy působily směšně – nejedná se pouze o problém výpravy („scénika sama překvapuje primitivností“), ale „v mnohém zajisté ohledu vinen jest spisovatel“. Kritizován byl i nedostatek významných postav. Jedinou je sám Vukašín, nepropracovaný jakoby prázdný charakter beze smyslu, podléhající pouze náhodě. Poprvé ve spojení Hálek se Shakespearem byla zmíněna konkrétní hra, *Richard III.*, coby Hálekův inspirační zdroj. Básník opakovaně kopíruje strukturu svých prvních dvou her, avšak poetičnost jejich básnického jazyka se vytrácí a Hálek „překypuje hledanými frasemi“ a hanlivými výrazy.

Podobně se o den později o hře vyjádřili Jan Neruda v *Hlasu* a Jindřich Hanuš Böhm<sup>22</sup> v *Lumíru*. Böhm obsáhle popsal vzhled divadla, tragédii se ale věnoval v krátkosti. Uvedl, že ačkoli byl Hálek volán na jeviště, jeho hra „nesmírně se vlekouc nikde diváka neuchvacuje“ a „oplývá více nedostatky nežli přednostmi“. Současně však vyslovil naději, že v reakci na kritiku básník všechny chyby své nové tragédie brzy opraví a konečně přestane napodobovat jak cizí, tak své vlastní práce (Lumír 1862, č. 47, s. 1124–1125).

Neruda se v *Hlasu* 20. listopadu věnoval především hře samotné. V návaznosti na dramatický pokrok od *Alekseje* k *Záviši* očekával podobné zlepšení i u *Vukašína*, především co se týče „vzdání se reminiscencí“ a původnosti. K žádnému však nedošlo (Neruda 1951: 10). Nejen že *Vukašín* není lepší než jiné předchozí Hálkovy hry (nebo alespoň stejně dobrý), on je „slabší také mnohých jiných dramát českých“, pouze závěr třetího aktu ukazuje „jakýs dramatický talent“ (tamtéž). Neruda Hálek kritizoval za manýru, chabost děje, který nahrazuje rozsáhlými promluvami, i kopírování sebe sama a jiných, např. Shakespearova *Othella* nebo *Richarda III.* Ani jako napodobitel anglického dramatika však Hálek nebyl úspěšný. Vukašín je na rozdíl od Richarda postava prázdná a postrádající jakoukoli hloubku, sprostě prostá. Nic nebylo dostatečně vysvětleno nebo podloženo, vše je jaksi nesmyslné. Podle Nerudy si básník pro hlavní postavu své tragédie zvolil špatně – „jen pro epizodu mají Vukašínové platnost“. Kdyby Vukašína uvedl v tragédii pouze jako vedlejší postavu a hlavním hrdinou by se stal Marko Kralević, dosáhl by lepšího výsledku. (tamtéž: 10–13). Další slabinou hry má být nedostatek srbských reálií a velké množství historických nepřesností. Hálek se také neustále snaží napodobovat jazyk Shakespearových děl, užívá „šroubované fráze“

---

<sup>22</sup> Recenze v *Lumíru* je podepsána „B.“ – podle publikace Jaroslava Vopravila se jedná o podpis Jindřicha Hanuše Böhma (Vopravil 1973: 411)

a mluva tak ztrácí na přirozenosti (tamtéž: 13–14). Později Neruda pokračoval hodnocením hereckých výkonů i celé inscenace. František Kolár ml. ztvárnil Vukašína svědomitě, přestože to pro něj nebyla nejvhodnější role. Hálek byl několikrát volán na jeviště, „ač leckdy bez odůvodněné opozice k hercům se vztahující“ (tamtéž: 15).

*Národní listy* v následujících dnech publikovaly rozbor *Krále Vukašína* rozdělený do čtyř výtisků. První část vyšla 22. listopadu a odůvodnila recenzi, kterou noviny vytiskly den po premiéře. Účelem podrobného rozboru hry bylo vzdát úctu básníkovi, „který za největší naději literární naší budoucnosti platí“, protože hodnocením hry ho potěšit nelze (Národní listy 1862, č. 275, s. 1). Nejdříve byla čtenářům přiblížena historická látka, z níž Hálek čerpal a která nabízela velké množství dramatických prvků. Hálek vybrav si méně vhodnou postavu, kolem níž vytvořil své drama, nevyužil veškerý potenciál, který mu látka nabízela. Hře chybí „veliká tragická vášeň“, která by se odrážela ve Vukašínově charakteru, a tudíž není nic, co by pohánělo děj kupředu nebo udržovalo jeho jednotu. Vukašín je „prostý darebák, co státník nemotorný, co usurpátor člověk ne síly nýbrž náhody, a co vražedník pouhý surovec“. Jeho charakter je nepropracovaný a jeho činy jsou často nesmyslné. Nepromyšlenost jde ruku v ruce s nelogičností a nepravděpodobností a vše jako by bylo dílem náhody. Postava Vukašína není podle recenzenta historicky vůbec možná, a „kdyby i byl [Vukašín] historicky možným, je nemožný esteticky, tragicky“, protože „toho druhu darebáci končí životy své v šatlavě“. I tentokrát bylo poukázáno na výraznou podobu s *Richardem III.*

Paralele mezi Vukašínem a Richardem se recenzent věnoval v další části článku ze dne 23. listopadu. Oproti Richardu Vukašín postrádá opodstatnění zlovolné povahy, dostatečně silnou motivaci k činu, intelekt a snahu dosáhnout cíle (Vukašínova motivace, oprávnění a chování jsou ve své podstatě historicky a politicky nereálné). Chybí psychologický vývoj postavy. Richard na konci příběhu ukazuje slabost, vzbuzuje lítost, „účastenství“, a nakonec je potrestán smrtí, která přichází z rukou něčeho většího, než je člověk nebo národ. Divákovi se tak dostává „vznešené spravedlnosti“. Vukašín vnitřním přerodem neprochází, umírá nepotrestán za své hříchy, jeho smrt není smrtí tragického hrdiny. Hálekův Vukašín se stává Richardovou „karikaturou“ (Národní listy 1862, č. 276, s. 2).

V pokračování z 26. listopadu recenzent úplně popřel zařazení *Krále Vukašína* mezi historické tragédie. Vukašín sám je „tragicky nemožný“, tudíž nelze hovořit o tragédii, je „historicky nemožný“ a tak nelze Hálkovo dílo nazývat historickým dramatem, a konečně je Vukašín „nemožný psychologicky“ – jeho činy jsou

neodůvodnitelné – hra tedy postrádá také „psychologické ohnisko“, tudíž dějovost pro drama typickou, a proto nemůže být tedy ani dramatem (Národní listy 1862, č. 278, s. 1–2). Recenzent se opět vrátil k nesmyslnosti, nelogičnosti a nereálnosti vnitřní i vnější stavby hry. Zmínil princip náhody, který jako by řídil veškerý pohyb událostí v příběhu, zkritizoval velké množství zbytečných postav a obrazů i nepřítomnost zásadnějšího obratu v ději a chybějící „básnickou spravedlnost“ (tamtéž: 2).

Závěrečná část recenze vyšla 27. listopadu. Recenzent poukázal na podobnost s básníkovými předchozími dramaty, především se *Závišem* (Národní listy 1862, č. 279, s. 1). Struktura her je téměř totožná – silný vladař umírá hned v prvním jednání, legitimní následník je uvězněn, šlechtic bažící po trůnu nastupuje na jeho místo a končí zradou svého sluhy. Hálek sice čerpá ze srbských národních písní, obrazy však do hry vkládá nepromyšleně, často zbytečně a mnoho scén je obdobou výstupů z *Richarda III.* Podle recenzenta je Hálkovo drama co do struktury jen „mosaika rozličných odkudkoli scen, nezažitých, neorganických, jen povrchu nalípaných a postrádajících tudíž naskrze uměleckého pojítka a celku“ (tamtéž). V takovém prostředí tak nebylo ani možné vytvořit povedené vedlejší postavy (který je ve hře příliš mnoho). Ani významnější postavy, jako je následník trůnu Uroš nebo Vukašínův sluha Nikola, nezpracoval básník dostatečně. Uroš namísto aby byl představen jako „šlechtný, dobrý panovník“, se stává „slabochem“, „blbcem“ a „uhýčkaným synáčkem“, který nejen že nevzbuzuje divákův soucit, naopak je „esteticky přímo ošklivým“. Nikola je „intrigantem“ pouze zdánlivě. Stejně jako Vukašín i on je uvnitř prázdný, psychologicky nevykreslený, bez vlastní motivace a vůle, je pouze „slepý nástroj v ruce Vukašínově“, dokonce i vraždu páchá bez smysluplného důvodu (tamtéž). Tak jako nemohly už jen ze samé podstaty hry vzniknout kvalitní postavy, stejně nemohla být dobrá ani scénická stránka věci, a kdyby přeci jen kvalitní byla, „nemůže kus zachránit nikterak“ a neúspěchem hry tak nejsou vinni herci ani režie (tamtéž: 1–2). V předních rolích se představili Kolár ml. (Vukašín), František Šamberk (Uroš), Karel Šimanovský (Marko) a další (tamtéž: 1–2). V básnické řeči „převládá hledaná frase“ a nápadné „sprostosti“, které by na jevišti zaznít neměly – bylo úkolem režie je z představení vyškrtnout. Na konci hodnocení se autor pokusil o smířlivější tón, když napsal, že „na Hála, jakožto z mládeže naší nejvíce renomirovaného básníka a přítele svého měřítka přísnější, měřítka ne snad lečjakého dramaturga [...] nýbrž dramatického umělce“ položil a dodal, že nové divadlo si žádá nového přístupu ke dramatické tvorbě a že „nežli takových historických tragédií, lépe žádných“. Podle recenzenta byl Hálek příliš dobrou odezvou svých her odváděn od

směru, v němž je skutečně úspěšný, a pokud by chtěl dosáhnout opravdového úspěchu na poli dramatickém, musí se nejdříve naučit, jak má správné drama vypadat (tamtéž: 2).

Znovu byl *Vukašín* sehrán až po přepracování 8. ledna 1863 a vydal na půl druhé hodiny (Národní listy 1863, č. 5, s. 3). O přepracovaném a především zkráceném představení, které proběhlo při příležitosti zahájení českého sněmu, napsal do *Hlasu* Jan Neruda 10. ledna (Neruda 1951: 55). Zkrácení hry prospělo více velkému počtu diváků než hře samé. Obecenstvo „šlo dříve domů, rozjařenější nebylo, naopak ztrmácenější ještě než poprvé“, a to přes to, že se herci nadmíru snažili. Zkrácení spočívalo ve „stažení posledních dvou aktů v jediný, a to prostým vynecháním prvních polovic aktů těch“. V předcházejících jednáních se změnilo málo, a hra tak zůstala stejně slabá. Proto Neruda vystoupil proti podobnému „experimentování s odsouzeným kusem“, kterým je na autorovi způsobena pouze další škoda (tamtéž). Změny ve výpravě byly také jen nepatrné (tamtéž).

K premiéře i slavnostnímu představení z 8. ledna se v roce 1887 vrátily *Národní listy* a uvedly, že obě inscenace „byly stejně nešťastny“ (Národní listy 1887, č. 319, s. 5). V *Literárních listech* z roku 1889 byl otištěn *Příspěvek k dějinám českého divadla od Jakuba Arbese*, v němž se Arbes zmínil i o Hálkově dramatické kariéře a uvedl, že byl *Král Vukašín* (stejně jako další dvě novější Hálkova dramata *Sergius Catilina* a *Amnon a Tamar*) uveden pouze dvakrát (Literární listy 1889, č. 8, s. 136).

I když *Král Vukašín* získal v březnu 1862 první akcesit, obecenstvo ani recenzenty ničím nenadchl. Naopak se stal prvním dramatem, za něž Vítězslav Hálek neskldil nic než ostrou kritiku. To, že byla Hálkova hra vybrána pro otevření první samostatné české divadelní scény, je důkazem básníkovy popularity. Svůj dramatický ani básnický talent však ve *Vukašínovi* nijak nepotvrdil, což dokazuje i četnost uvedení tohoto dramatu – *Král Vukašín* byl sehrán pouze dvakrát a v obou případech neúspěšně vinou hry samé. Kritiky a hodnocení se shodovaly téměř na všech nedostatcích dramatu, vyčítaly mu historické nepřesnosti, nelogičnost a nesmyslnost, zdouhavý, nedramatický a ničím nezajímavý děj, do očí bijící podobu se Shakespearovým *Richardem III.*, opakování struktur a obrazů předchozích básníkových dram, nebo sprostý, nehezký jazyk překypující hledanými a prázdnými frázemi. Ani po úpravě a zkrácení se drama ničím nepovzneslo a stále v něm zůstávaly základní nedostatky. U prvních dvou dram, kritika některé chyby připisovala Hálkovu mládí a nezkušenosti, tentokrát k ničemu obdobnému nedošlo. Při hodnocení prvních Hálkových dram se recenzenti také často zaměřovali na herecké provedení a výpravu. U *Krále Vukašína* se této problematice

recenze kvůli nízké kvalitě hry věnovaly jen zběžně. O tom, že by hra vyšla tiskem, se média nezmínila, a je tak patrné, že o ni po dvou neúspěšných představeních nebyl zájem.

#### 1.4 Sergius Catilina

8. března 1863 měla premiéru Hálkova další hra – *Sergius Catilina* – kterou dokončil už začátkem roku 1862, jak je patrné z dobových periodik. Tentokrát Hálek čerpal z historie antické a přivedl k životu římského politika stavějícího se na obranu chudiny proti Ciceronovi. Po neúspěšné snaze o státní převrat je vyhnán z Říma a zabit v boji.

Už 10. ledna 1862 oznámil *Dalibor*, že „Vítězslav Hálek sepsal opět novou truchlohru, a sice ‚Katallina‘“ (*Dalibor* 1862, č. 2, s. 15) a 23. srpna uvedly *Národní listy*, že „Hálkova nová tragédie ‚Sergius Catilina‘ bude se provozovati ještě letos během měsíce listopadu, a sice ve prospěch p. Kolára ml.“ (*Národní listy* 1862, č. 198, s. 2). Nakonec byla benefice Františka Kolára ml. v Prozatímním divadle přesunuta na 8. března 1863 (*Národní listy* 1863, č. 44, s. 4). *Národní listy* ze dne 5. března hře předpověděly „skvělý výsledek“ a divácký zájem – obecnstvo měli nalákat nová Hálkova hra i všemi oblíbený Kolár ml. (*Národní listy* 1863, č. 53, s. 3).

Dva dny po premiéře se ke hře důkladně vyjádřil Jan Neruda v *Hlasu*. Přestože hra v některých místech dokazuje Hálkův básnický talent, stejně jako *Vukašín* je slabá. Neruda napsal, že „musa Hálkova trpí nadprodukcí“ a radil, aby přestal chrlit jedno nepropracované drama za druhým a místo toho tvořil pečlivě a pomalu – místo tří špatných her mohl Hálek napsat jednu dobrou (Neruda 1951: 84). Neruda srovnával *Catilinu* a *Vukašína*, k čemuž ho vedlo především krátké rozmezí, v němž obě hry vznikly a byly uvedeny. Děj *Catiliny* se na rozdíl od *Vukašína* nikde ani trochu nepozvedne, vlastně „schází děj skoro zcela“ a je nahrazen rozsáhlými promluvami (tamtéž). Další vadou hry je podle Nerudy velké množství vedlejších osob, které pro příběh nemají velký význam a ztěžují divadlu obsazování (tamtéž: 85). Celkově jsou postavy sice místy zajímavé, ale opět nepropracované. Chybí jim kontrast, hrdina je nesrozumitelný a nejasný, veden momentální touhou – „nevíme, je-li to hrdinná baba nebo intrikantský dobrák“ (tamtéž: 86). Tak jako u předchozích Hálkových her Neruda poukázal na podobnost scén se Shakespearovými dramaty (tentokrát se *Snem noci svatojánské*) a dodal, že je Hálek sice obstojně napodobil, ale umístil je do své tragédie zbytečně a nevhodně. Podobu spatřoval i ve způsobu mluvy (tamtéž: 85–86) a kromě odporu

k hrubým nadávkám se Neruda vyjádřil k řeči hry takto: „řeč je to pěkná, dialog ale prázden myšlenek, pln opakujících se frází“ (tamtéž: 87). Jako ve *Vukašínovi* i v *Catilinovi* se Hálek dopouští „hustých a hrubých“ anachronismů (tamtéž). Šimanovský, který si Catilinu při premiéře zahrál, se jazykem hry nechal strhnout k prosté deklamaci, naopak beneficent Kolár ml. jako první bandita se stal „nejlepší figurou“. Díky veskrze dobrým hereckým výkonům může být autor „se zevnějším výsledkem [...] spokojen“ (tamtéž: 87). Neruda tedy pochválil spíše inscenaci než samotnou hru.

*Lumír* 12. března naopak psal ve spojitosti s premiérou o „výsledku pro básníka velmi čestným“ a zmínil opakování ze dne 10. března (*Lumír* 1863, č. 11, s. 260).

14. března vydaly *Národní listy* rozsáhlejší rozbor hry a na samém začátku hodnocení uvedly, že je netěší „psáti [...] úsudek o špatném dramatickém kuse, zvláště jeli spisovatelem toho kusu V. Hálek“ (*Národní listy* 1863, č. 61, s. 1). *Catilina* je Hálkovou nejslabší hrou a jedinou omluvou mu může být „obtíž naskytující se v látce samé“. Historický Catilina není vhodnou postavou pro tragédii, ba není ani historicky nijak významný. Opět byla hlavní postavě dramatu vytýkána nesmyslnost, nejasnost a nekonzistentnost – Hálek Catilinu představuje jako demokrata, ale Catilina se tak sám nechová. Postava postrádá uvěřitelnou vnitřní motivaci, ani jeho cíl vlastně není divákovi zřetelně představen, chybí mu „nějaký tragický pathos, nějaká základní myšlenka úplně“ a z Catiliny se stává pouze nepodařený protiklad „mravně zkaženému Římu“. Jako „člověk bez plánu a bez cíle, pln nepochopitelných duševních protiv a odporů, rek a zbabělec v jedné osobě“ není Catilina schopný vyvolat v obecnstvu lítost nebo účast, není tragickým hrdinou. Co se struktury hry týče, je dokonce ještě slabší než tolik kritizovaný *Vukašín*. Chybí v ní jakýkoli „tragický konflikt“ a neexistuje žádný důvod, který by vysvětlil Catilinovo chování a s ním celý příběh. Motivy všech zúčastněných jsou chabé, nepropracované a psychologicky prázdné. Recenzent se dotkl i historických nepřesností a nesmyslností, které se v celé hře objevují. Závěr hry, kdy „osvoboditel lidu, mstitel mravních neřestí Říma zhyne [...] neoželen, neoslaven“ a zkažený Řím vítězí, je podle recenzenta „křiklavým uražením fundamentálních zákonů tragédie a básnické spravedlnosti vůbec“ (tamtéž: 2).

Hodnocení pokračovalo v navazujícím čísle opětovnou kritikou nepřeberného množství bezvýznamných postav, jejich psychologickou nepropracovaností i nešťastnou volbou tématu, při níž Hálek jakoby sázeje na všeobecné povědomí o historické skutečnosti nic nevysvětluje (*Národní listy* 1863, č. 62, s. 1). Ženské postavy hry jsou stejně slabé jako v ostatních básnickových dramatech – nudné a patetické (tamtéž).

*Catilina* zaostává za ostatními Hálkovými hrami i co do scénické úpravy a potenciál látky k dramatickým a efektivním momentům básník nevyužil – „to nejhlavnější děje se za jevištěm“ (tamtéž). Anachronismy jsou další velkou vadou hry. Kromě několika zevních prvků (kostýmy, jména) není v dramatu nic, co by odpovídalo době, v níž se má příběh odehrávat. Recenzent požadoval, aby se Hálek lépe obeznámil s dobou, o níž píše. Na další straně následovala odpověď na Hálkovu reakci na krátkou noticku – tu uveřejnily *Národní listy* 10. března před druhým uvedením hry a recenzent v ní kritizoval znovuuvedení představení, které i napoprvé sklidilo pouze „dvojsmyslnou ovaci nedělního publika“ (*Národní listy* 1863, č. 57, s. 3). To, že pouze nedělní publikum, tedy obecnost bez předplatného, které navštěvovalo divadlo výjimečně, pouze mimo pracovní dny, tedy obecnost nepříliš náročné, přijalo hru s nadšením, má být dokladem nedostatečných kvalit hry. Podle recenzenta je *Catilina* „kus tak úplně nepodařený, že jen zvláštní p. Hálkem samým vyzvolané okolnosti“ jej vedly k jejímu sepsání (*Národní listy* 1863, č. 62, s. 2).

Stejně jako *Vukašín*, i *Catilina* byl podle Arbese sehrán jen dvakrát, což ukazuje, jak (ne)úspěšnou se hra stala. Přestože Neruda ve svém hodnocení hovořil o dobrém „zevnějším výsledku“ nelze *Catilinu* považovat za dramatický úspěch. Hra překypuje vadami podobně jako *Král Vukašín* – kritika jí vyčítá nedějovost, příliš rozsáhlé rozpravy a zbytečně velké množství postav. Obecně jsou podle kritik Hálkovy postavy nevytříbené, bez síly a tragiky, jsou nesrozumitelné, inkoherentní a pro herce tudíž těžko uchopitelné. Hálek se ztrácí nejen v příliš patetickém jazyce plném nehodících se vulgarismů, ale také v dobových reáliích. Podobně jako u *Vukašína* se média o tom, že hra *Catilina* vyšla tiskem, nezmínila.

## 1.5 Amnon a Tamar

Hálkova další a zároveň také poslední divadelní hra *Amnon a Tamar* se objevila až tři roky po básníkově posledním dramatickém neúspěchu. V tomto dramatu se básník nechal inspirovat příběhem ze Starého zákona, upravil ho a přenesl na půdu italskou. Jedná se o příběh Amnona, syna krále Davida, který se zamiluje do své sestry, znásilní ji a za trest je svými zbylými bratry v čele s Absolonem úkladně zavražděn.

Hru nejdříve Hálek představil Umělecké besedě 3. února 1865 při schůzi, kdy četl první akt své nové tragédie, která „se vyznamenává krásným vzletem“. Začátek hry byl členy besedy nadšeně (Lumír 1865, č. 6, s. 94). Druhý akt četl 24. února (Lumír 1865,



č. 9, s. 141). 17. března následoval třetí (Lumír 1865, č. 12, s. 190) a čtvrtý přečetl básník 21. října, kdy „četné posluchačstvo s napnutím sledovalo zajímavý rozvoj děje“ a po ukončení čtení básníka pochválilo (Lumír 1865, č. 43, s. 685).

V roce 1866 se hra *Amnon a Tamar* zařadila do repertoáru Prozatímního divadla. Měla se hrát 17. února (Národní listy 1866, č. 35, s. 2), ale uvedena byla poprvé až 23. února (Národní listy 1866, č. 53, s. 3). Jako Amnon a Tamar se předvedli Karel Šimanovský a Otílie Malá, dále se na jevišti objevili Marie Lipšová, František Kolár ml., Jakub Seifert nebo František Šamberk (tamtéž). Den po premiéře se o uvedení krátce zmínily *Národní listy* a uvedly, že hru diváci (kterých nebylo mnoho) přijali „s pochvalou, neboť každé jednání bylo provázeno potleskem a na konec vyvolán básník při hlučném potlesku“ (Národní listy 1866, č. 54, s. 2).

Následující den se v témže periodiku objevilo rozsáhlejší hodnocení od Ferdinanda Schulze. Na začátku Schulz citoval druhou knihu Samuelovu a biblickou podobu příběhu Amnona a Tamary (Národní listy 1866, č. 55, s. 3). Podle Schulze je Hálekův *Amnon a Tamar* skutečně básní, nikoli však dramatickou. Hálek „sepsal báseň, která má pěknou cenu v literatuře ale která není pro scenu“. Text podle Schulze čtenáře zaujme bohatým básnickým jazykem, hlubokými emocemi i líčením ženského srdce a „vleje v mysl jeho všechno kouzlo poesie“, ale pro diváka „nemá života“ (tamtéž). *Amnon a Tamar* je tak podle Schulze překrásnou básní lyrickou, nikoli tragédií. Postrádá jakýkoli děj a zápletku či vývojovou linku postav. Básník nešťastně zvolil způsob, jakým látku přetvořil, a tím jí výrazně ubral na dramatickosti, ztěžujíc si práci tím, že „děj židovský položil na půdu italskou a dal ho provanouti dechem indickým“ (tamtéž). Herecké výkony i scénická úprava byly „velmi skvělé“ – Otílie Malá, Karel Šimanovský i František Kolár „hleděli sobě svých namáhavých úloh s největší pilností a pietou a došli vděčného uznání ze strany obecnstva“ a režie se vyznačila „pilným provedením“ (tamtéž: 3–4).

O premiéře napsal 1. března *Lumír*. Shodl se se Schulzem na tom, že jako tragédie má *Amnon a Tamar* „velkých nedostatků“, ale že „skvělé stránky“ hry nebyly dostatečně oceněny, a že díky svým poetickým kvalitám „zůstane památnou ta báseň v české literatuře“ coby doklad básnického talentu „prvního z českých básníků“ (Lumír 1866, č. 9, s. 142). Ve stejný den vyšla na titulní straně *Národních listů* ukázka textu *Amnona a Tamar*, který „přes úplný svůj nedramatický ráz jest dobrou básní lyrickou“ a jehož vrcholem je líčení „duše Tamařiny“ (Národní listy 1866, č. 59, s. 1). Ukázky z dramatu

publikoval i *Lumír*, a to hned ve třech číslech – 11, 12 a 13 ze dní 15., 22. a 29. března téhož roku.

Podruhé, a současně také naposledy, byla hra uvedena 28. února 1866 (Národní listy 1866, č. 58, s. 3). V návaznosti na uvedení *Careviče Alekseje* se v listopadu 1875 zmínily o *Amnonu a Tamar* *Národní listy* a uvedly, že se ve hře Hálek vrací „k největší subjektivnosti své“ a vytváří „poetický skvost“ (Národní listy 1875, č. 319, s. 3). Naposledy se o dramatu objevila zmínka v roce 1878, kdy *Světozor* uvedl, že navrátiv se naposledy k dramatu, vytvořil Hálek „dílo plné poetického půvabu, ale skrovné působivosti na jevišti“ (Světozor 1878, č. 26, s. 325).

V roce 1874 vyšla tragédie *Amnon a Tamar* knižně jako pátý svazek „Kobrovy ‚Všeobecné knihovny‘ již rediguje Fr. Zákrejs“ (Lumír 1874, č. 39, s. 476). Podle hodnocení „není psána k provozování na scéně, nýbrž spíše ku čtení, z něhož ovšem nemalý plyne požitek“, protože „hluboké umělecké krásy“ textu spíš vyniknou při „klidném pozvolném čtení“. Dílo bylo přirovnáno ke staroindickému textu známému jako Kalidasova *Sakuntala*<sup>23</sup> (tamtéž). V Kobrově vydání z roku 1874 je uvedená předmluva, jejímž autorem je sám Hálek. Negativní dopad na tuto hru měla podle Hála jeho vlastní slabost „chtít vidět své lyrické drama také na jevišti a dát je provozovat“ (Hálek 1925: 408). Nemnohé obecnstvo, které se dostavilo na dvě představení lyrického dramatu, vydalo na „asi čtyřicet sedadel a pět lóží“, v čemž básník „viděl pokynutí, aby dramatické své péro poodložil [...] neboť vnučovati se“ není jeho umělecký záměr. Hálek tedy zanechal své drama „literatuře, pro kterouž původně určeno bylo“ – z *Amnona a Tamar* vytvořil „knihové drama“ (tamtéž).

V roce 1894 se v časopise *Naše doba* objevil silně kritický článek Josefa Svatopluka Machara *Vítězslav Hálek*, který se stal katalyzátorem tzv. bojů o Hála. V tomto článku, který vyšel ku příležitosti 20. výročí básníkovy smrti, Machar obecně kritizoval upřednostňování Hálkovy tvorby nad Nerudovou a vyjádřil se ke všem oblastem Hálova díla. O básníkově dramatické činnosti napsal, že byl Hálek touhou po velkém dramatu, které však bylo nad jeho síly, na dramatické pole „vehnán a ztroskotat tam“ (Naše doba 1894, roč. 2, s. 7). „Nechutná, ba hnusná látka, vzatá ze starého zákona [...] přeložená do nějakého italského města a zpracovaná co nejbídněji“ – tak se Machar

---

23 Kálidás (nejspíš 5. století n. l.), indický básník a dramatik, je autorem dramatu *Abhidžňánašakuntalá*, zvané častěji *Sakuntalá*, nebo *Ztracený prsten* – příběhem mladých milenců, kteří rozdělení zlou kletbou podstupují všemožné strasti proto, aby se na konec opět shledali, se prolíná indické náboženství a nadpřirozeno (z předmluvy Ivo Fišera k překladu *Ztraceného prstenu* od Františka Hrubína 1961).

vyjádřil o *Amnonu a Tamar*. Ostatně jako všechny Hálkovy divadelní hry je i tato podle něj překrytá „děravým pláštěm“ literární historie, která tvrdí, že hra „oplývá lyrickými krásami“. Hálkovu předmluvu ke knižní verzi hry z roku 1874 vnímal jako výraz „uražené hrdosti“ (tamtéž). Klíčové je, že se Machar ve své kritice nezabýval analýzou děl, nepředložil žádné analytické argumenty, a tudíž se pohyboval úplně mimo žánr recenze. Vytvořil spíše programní polemiku a pravděpodobně právě proto se výrazně odchýlil od ostatních dobových hodnocení básnické kvality Hálkova díla.

Již od prvního představení *Amnona a Tamar* Umělecké besedě bylo patrné, že v dramatu se odráží Hálkův básnický talent. K premiéře se však příliš mnoho diváků nesešlo, což poukazuje na klesající zájem o Hálkova dramata. Přítomné obecenstvo však hru přijalo kladně. Upadající pozornost k Hálkově dramatické tvorbě je patrná i ze způsobu, jakým byla publikována jednotlivá hodnocení. U prvních básnickových dramatech se hodnocení a kritiky objevovaly na titulních stranách, u *Amnona a Tamar* byla umístěna směrem ke konci čísel. Hodnocení, kterých nebylo mnoho, se shodla, že jako divadelní hra není *Amnon a Tamar* nijak kvalitní, ale jako lyrická báseň zaujímá významnou pozici v české literatuře. Chválila především lyrické líčení nitra hlavní hrdinky Tamar a krásu a pestrost básnického jazyka. Amnon je naopak postava „mlhovitá, a logice, rozumu přímo vzdorující“, je „duševně prázdný a bezcharakterní“ (Národní listy 1866, č. 55, s. 3). Jako tragédii chybí poslední Hálkově hře dramatičnost, tragický konflikt a postavy procházející určitým vývojem. Básník opět neuměle zpracoval poměrně slibné téma, které mu příběh lásky a touhy mezi sourozenci nabízel. I sám Hálek si uvědomoval klady a zápory své poslední hry a jak psal v předmluvě ke knižnímu vydání z roku 1874, *Amnonem a Tamar* ukončil svou dramatickou kariéru.

## 1.6 Král Rudolf

Drama *Král Rudolf* (často také *Král Rudolf II.*) bylo posledním Hálkovým dramatem, které se dočkalo inscenace. Muselo si na ni však počkat osm let. Hru, která se opírá o úsek z české historie (konkrétně období politických rozepří týkajících se vydání Rudolfova Majestátu), sepsal Hálek už v roce 1860. 3. srpna téhož roku se s ní a *Závišem z Falkenštejna* přihlásil do soutěže o Fingerhutovu cenu. *Rudolf* získal druhý accessit a odměnu 50 zl. stř. (Lumír 1860, č. 32, s. 763). Ještě v roce 1860 Hálek předložil *Rudolfa* ke schválení cenzuře. Až v srpnu roku 1861 však cenzor rozhodl, že hra není pro zemské divadlo vhodná (Národní listy 1861, č. 222, s. 3). *Král Rudolf* měl v roce 1862 slavnostně

otvírat Prozatímní divadlo, ale protože ho cenzura opětovně neschválila (Hálek dohromady předložil *Rudolfa* cenzuře třikrát, pokaždé neúspěšně), byla první česká divadelní scéna otevřená *Králem Vukašínem* (Národní listy 1862, č. 227, s. 3). O *Rudolfovi* se proto mnoho kritik neobjevuje, hra je často jen okrajově zmiňována v souvislosti s uvedením jiných Hálkových dramát. Kupříkladu Jan Neruda v *Hlasu* 10. března 1863 psal, že je *Rudolf* dramaticky stejně slabý jako *Vukašín* a *Catilina*, ale přesto některé úseky hry dokládají Hálkův dramatický, ale především básnický talent (Neruda 1951: 84).

Po Hálkově smrti v říjnu 1874 se *Světozor* v oznámení o jeho smrti vrátil i k jeho dramatické tvorbě, která, ač místy neúspěšná, zajistila Hálkovi v české dramatické literatuře „místo zajisté velmi čestné“, ale *Rudolfa* na rozdíl od jiných Hálkových dramát opět jen okrajově zmínil (*Světozor* 1874, č. 42, s. 500).

Premiéry se *Král Rudolf* dočkal až 12. prosince roku 1868, a to v Divadle J. K. Tyla v Plzni (Procházka 1965: 203).

Přestože už v roce 1861 informovaly *Národní listy*, že drama vyjde tiskem (Národní listy 1861, č. 259, s. 4), došlo k tomu až v říjnu 1862 v Augustově tiskárně v Litomyšli (Národní listy 1862, č. 251, s. 3). Opětovně vyšel *Rudolf* tiskem v roce 1881 v souboru třetího dílu Hálkových spisů spolu s *Aleksejem* a *Závišem* (Lumír 1881, č. 5, s. 80). Na stejné vydání upozornil v březnu téhož roku i *Světozor*, který dodal, že v uspořádání Ferdinanda Schulze je *Aleksej* uveden v přepracované podobě a že svazek obsahuje „nejlepší dramatické práce Hálkovy, jež se posud udržují a zajisté ještě dlouho udrží na repertoiru“, avšak většího efektu dosahují, jsou-li čtené (*Světozor* 1881, č. 10, s. 118).

Protože se *Rudolf* nedostal přes pražskou cenzuru, neobjevuje se v periodících tak často jako jiné Hálkovy hry, a o jeho dobovém přijetí se neutváří zvlášť podrobný obrázek. Z toho, že po třikráte neprošel pod cenzorovou rukou, můžeme vyvozovat, že hra nejspíš útočila na dobovou politiku agresivněji než jiná Hálkova dramata. Když už hru kritiky zmiňují, tak s důrazem na problémy s cenzurou a jako ne příliš úspěšné dílo. Zajímavé tak je, že *Světozor* při vydání třetího svazku Hálkových spisů uvádí, že *Rudolf* patří k neúspěšnějším dramatickým počínům Vítězslava Háška, a staví je na roveň mnohonásobně úspěšnějšímu *Alekseji* a *Záviši*.

## 1. 7 Král Jiří z Poděbrad

O posledním Hálkově dramatickém díle se veřejnost dozvídá až z jeho literární pozůstalosti. Fragment hry *Král Jiří z Poděbrad* obsahuje první dvě dokončená jednání a dva krátké dramatické zlomky. První dvě dokončená jednání otiskla v prosinci 1874 *Osvěta* (Národní listy 1874, č. 337, s. 2). 21. listopadu při schůzi Umělecké besedy předčítal Hálkovo nedokončené drama její redaktor Václav Vlček (Národní listy 1874, č. 319, s. 2).

Josef Svatopluk Machar ve své stati *Vítězslav Hálek* publikované v *Naší době* dvacet let po básníkově smrti zmínil i *Jiřího z Poděbrad*. Uvedl, že se „na vlas podobá vytčeným pracím z mládí“ a dodal, že „každý prostřední literát, jenž přečetl tyto dva akty a dřívější práce Hálkovy, mohl by tuto tragedii docela v jeho duchu dokončit“ (Naše doba 1894, roč. 2, s. 6). Nejen *Jiří z Poděbrad*, ale celé Hálkovo dramatické dílo, je podle Machara předvídatelné a umělecky nenáročné.

*Jiřího z Poděbrad* připomněl v roce 1935 Hanuš Jelínek v *Lumíru* ve svém článku *Repertoire*. K Hálkovi se Jelínek vrátil kvůli pietní vzpomínce na básníky Hála a Neruda, která proběhla v Národním divadle (Lumír 1935, č. 7, s. 412). Podle Jelínka se v *Jiřím z Poděbrad* ukazuje Hálek jinak, než jak ho většina čtenářů zná. Hra představuje Hála jako „svobodomyšlného, vlasteneckého dramatika, který snil o Shakespearovských efektech, který miloval pathetické gesto, zvučnou větu, vzbouřenecký postoj“ – a ačkoli tyto prvky v moderní české literatuře už neuchvacují, neubírá Hálkovi na vlivu na formující se českou literaturu (tamtéž).

Hned na počátku své dramatické kariéry se Vítězslav Hálek setkal s výrazně pozitivními ohlasy. Jeho dramata *Carevič Aleksej* a *Záviš z Falkenštejna* se v době svého vzniku stala jedněmi z prvních původních českých dramát a básník jako by jimi vyplnil prázdná místa v české literatuře. Už tak obdivovaný Hálek se posunul v očích českého čtenáře a diváka na vyšší příčky a stal se jedním z mála mladých autorů, který se zasloužil o rozvoj českého divadelnictví. *Záviš* se stal Hálkovým vrcholným dramatickým dílem a v době vzniku odpověděl svým vlastenectvím a vzbouřeneckými proslovami na názory českého národa. Uveden byl *Záviš* do konce roku 1924 dohromady třiatdvacetkrát (často ku příležitosti výročí nebo jiných slavnostních událostí) a už od prvního představení u obecnosti slavil úspěch. *Závišova* síla tedy nebyla pouze v politické aktuálnosti. Kritiky do Hálkovy práce vkládaly velké naděje, což je patrné i z toho, jak vycházely

první recenze. První hodnocení Hálkova dramatického debutu *Careviče Alekseje* se objevilo čtyři dny po premiéře hry, u *Záviše z Falkenštejna* první kritika vyšla den po představení, stejně jako u *Krále Vukašina* a *Amnona a Tamar*. *Sergius Catilina* byl poprvé hodnocen dva dny po premiéře. Autorem většiny z prvních hodnocení byl Jan Neruda. Se svými prvními dvěma dramaty Hálek sklídl značný úspěch – kritika jej shodně chválila za bohatý poetický jazyk obou her, za kvalitně zpracované postavy, které jsou v české literatuře nové a zvláštní, plynulost toku děje a logické návaznosti scén. Vady, které byly prvním dvěma Hálkovým hrám vyčítány, byly zpočátku kladeny za vinu básníkově mládí a nezkušenosti. To se týká především slabé charakteristiky ženských postav nebo přílišné inspiraci v dramatech Williama Shakespeara. Mnohé dobové kritiky věřily, že se Hálek z Angličanova vlivu postupem času vypíše a stane se osobitějším. Nápodoba Shakespeara nebyla Hálkovým prvním hrám nijak výrazně vyčítána. Dalším nedostatkem typickým pro první dvě Hálkova dramata je převaha rozumu nad citem. Už u druhé Hálkovy hry je patrná básníková tendence v opakování sebe sama, podobná je struktura i jednotlivé postavy. Později musely obě hry projít scénickou úpravou (za jednou stojí sám básník), a tak je patrné, že ani scénická stavba dramatu nebyla Hálkovou silnou stránkou. Až koncem 70. let se poprvé objevily kritiky stavějící se proti Hálkovu básnickému jazyku, zmiňující určitou manýru a patos a časté slovní hříčky a poukazující na to, že těžiště Hálkových her leží spíše v řeči než ději. Přes všechny tyto vady byla první dvě básníková dramata obrovským divadelním úspěchem.

Následující dvě divadelní hry – *Vukašín* a *Catilina* – naprosto propadly jak u obecnosti, tak u recenzentů. Chyby, které se objevily u prvních dvou básníkových dramata a byly připisovány jeho nezkušenosti a které se skrývaly za krásou a poetičností veršů, se u dalších dvou her projeví v plné síle. Nedostatek dramatičnosti i děje, nezajímavé obrazy, zdlouhavé, nikam nevedoucí promluvy, jazyk plný manýry a patosu, sprosté a do tragédie se nehodící výrazy, prázdné fráze, anachronismy, celková nelogičnost a nesmyslnost děje i chování prázdných, slabě zpracovaných, často zbytečných postav vedly k tomu, že se obě hry dostaly na české jeviště všehovšudy dvakrát. Vliv Shakespeareových dramata je u těchto dvou her natolik silný, že jej kritiky nemohly nechat bez povšimnutí – především podoba s *Richardem III.* byla nepopíratelná.

Největším problémem jako by se pro Hálek stala látka, kterou si zvolil. Ve svých hrách nebyl básník schopný využít dramatický potenciál, který mu látka nabízí. Špatně volil i hrdiny, kteří už ze své podstaty postrádají tragický nádech, a tudíž nemůžou stát v centru úspěšných tragédií. To se nakonec projeví i u jeho dalšího díla *Amnon a Tamar*,

kde se poprvé objevuje myšlenka vnímat Hálkovo drama nikoli jako běžnou divadelní hru, ale spíše jako drama knižní, jako lyrickou báseň ve formě dramatu. Poetičnost a niternost básnického jazyka Hálkovy poslední hry je její předností. Už v roce 1861 psaly *Národní listy*, že věří, že si Hálkova *Záviše* užije recipient více při čtení než na divadle (*Národní listy* 1861, č. 147, s. 3). Zájem o inscenace Hálkových dramát od prvního neúspěchu s každou novou hrou klesal a uvedení *Amnona a Tamar* se zúčastnilo jen pár desítek lidí.

Opomenout nesmíme ani vliv, který na Hálkovy hry měli jednotlivé herecké výkony – to, jak herec ztvární konkrétní postavu, má na výsledek představení zásadní dopad. Herci často pomohli zakrýt některé nedostatky hry. V Hálkových dramatech se obvykle představovali významné herecké osobnosti a většina jeho tragédií se hrála v Prozatímním divadle, v divadle jehož vznikající uskupení bylo plné nových mladých herců a hereček. Většina z nich se k herectví dostala díky ochotnické společnosti J. K. Tyla a byl u nich patrný vliv venkovské herecké školy (patetická deklamace, nepřirozené vystupování, manýra). Jiní, jako např. Jiří a František Kolárovi, se snažili vnést do českého divadla nové přístupy, zakládali si na niterném prožitku, přirozené promluvě a jemné mimice. Mnozí z herců Hálkových her měli bohaté zkušenosti také s dramaty Williama Shakespeara.

## **2 William Shakespeare a české divadelnictví**

Ve druhé polovině 19. století dochází k významnému rozvoji české divadelní kultury, a to především na prknech Prozatímního divadla, částečně také v divadle Stavovském (Novák 1936: 574). České divadelnictví daného období je podle Nováka charakterizováno dvěma vývojovými tendencemi – domácí a zahraniční, přičemž se domácí proud představovaný především tvorbou J. K. Tyla vyznačoval stylem lidově-výchovným a idealizovaným, kdežto zahraniční tendence přinášely do českého divadla umění klasického vysokého dramatu a autory jako Schiller, Goethe nebo Shakespeare (Novák 1936: 575). V tom se s Novákem shoduje Ljuba Klosová i Aleš Haman. Podle Klosové bylo v 50. letech zřejmé, že se v důsledku omezování české kultury v českém divadelnictví neprojevila významná vývojová fáze, tedy „klasická a zejména vrcholná dramata raného evropského romantismu“ (Klosová 1977: 24). Zájem o vrcholná evropská dramata se začal projevovat v nově vznikajících překladech dramát Schillerových, Goethových, Lessingových, nebo dokonce Moliérových. Tím, že se české divadlo

navracelo až k tradici 17. a 18. století, se podle Klosové snažilo dohnat zameškaný vývoj (tamtéž). Aleš Haman hovoří o „konfliktu“ těchto dvou tendencí – domácí tvorba představovaná Tylem si kladla za cíl rozšíření publika „nepříliš náročného vkusu“, oproti ní se stavěly snahy o povznesení českého divadla na světovou úroveň. Důvodem těchto rozporů byla podle Hamana „hlubší vývojová změna funkčního modelu dramatu, totiž orientace na náročnější dramaturgii českého divadla a tedy i vyšší nároky na publikum“ (Haman 2010: 210). Na české divadelní scéně se tak se zpožděním uchytil romantismus a s ním přišly myšlenky na proměnu repertoáru a vyšší nároky na činnosti spojené s divadlem (tamtéž: 211).

Ať již budeme proměny divadelního života hodnotit jakkoli, Vítězslav Hálek se do nich zapojil nejen jako dramatik, ale také jako komentátor a autor programových statí. V roce 1862 publikoval fejeton *Do zatímného divadla českého*, uveřejněný v *Národních listech* 18. listopadu, v němž předložil nově vzniklému českému divadelnictví konkrétní požadavky. Divadelníci by podle Hála měli sahat k překladům pouze tehdy, mohou-li hry obohatit české divadlo, diváka i autora. Překládat by se tedy měla pouze nejlepší díla a autoři všech národností, nikoli postupovat jako doposud a přebírat pouze překlady děl, která se osvědčila na německé scéně nehledě na umělecké a estetické kvality textu. Od hereckého uskupení očekával uměleckost a lásku k divadlu, nikoli pouhý řemeslný přístup a diletantismus. Obrátil se také na českého diváka, jehož vyzval k návštěvě divadla nikoli z národní povinnosti, nýbrž z lásky k umění, čímž mohl divák podpořit boj o opravdové národní divadlo (Národní listy 1862, č. 272, s. 1). Článek je vlastně jakýmsi programovým prohlášením, ve kterém Hálek požadoval samostatnost, iniciativu a profesionalitu rodícího se českého divadla.

V procesu, který se Hálek pokusil právě zmíněným článkem ovlivnit, hrál nezanedbatelnou roli William Shakespeare, který byl od dob romantiky jedním z klíčových a nejprestižnějších autorů, a to i v českém prostředí. První překlady Shakespeareových her se objevovaly už koncem 18. století. Josef Polák uvádí rok 1782 coby počátek snah přivést Shakespeara na české jeviště. První český překlad potom spojuje s rokem 1786, Karlem Ignácem Thámem a jeho překladem *Macbetha* (Polák 1990: 104). Tento i další texty však nevycházely z anglického originálu, nýbrž z německých překladů. Až J. K. Tyl roku 1835 přeložil z anglického originálu *Krále Leara* (Jeřábek 1958: 604). Pokusy o přiblížení Shakespeara českému diváku se staly zásadní hybnou silou 50. a 60. let 19. století. Arne Novák v *Přehledných dějin literatury české* píše, že „hlavním literárním podnikem doby přechodní byl překlad » Dramatických



děl Williama Shakespeara« pořízený »Maticí českou« (Novák 1936: 576). Významná byla tato „překladatelská akce“ i podle Klosové (Klosová 1977: 25). Shakespeare byl vnímán coby „absolutní, časovostí nedotčená estetická hodnota“ a stal se měřítkem kvality domácích i zahraničních děl (tamtéž). Vznikající kult Shakespeareovy osoby posílila tzv. shakespearovská sezóna, řada divadelních představení uvádějících dramatikovy hry v letech 1857–1858. Tato představení měla podstatný vliv na rozšíření českého repertoáru i třibení nejen českého herectva, ale také obecnstva (tamtéž). S tím souhlasí i Dušan Jeřábek, který ve své stati *Hálek a Shakespeare* uveřejněné ve sborníku *Franku Wollmanovi k sedmdesátinám* uvádí, že „shakespearovský cyklus padesátých let znamenal ve vývoji českého divadla důležitý mezník“ (Jeřábek 1958: 605). Tímto krokem české divadlo dokázalo, že je schopné samostatné existence a originálního dramaturgického i hereckého přístupu (tamtéž). Vrcholem shakespearovské mánie v Čechách byly jubilejní oslavy 300. výročí Shakespeareova narození, které proběhly roku 1864 (Pohorský 1961: 93).

Vítězslav Hálek v témže roce publikuje v *Národních listech* fejeton s názvem *Shakespeareova třistaleté jubileum*. Shakespeare je podle Hálkových slov „největší kněz v pokladech veškerého lidstva, jenž sestupuje v hlubiny jeho ducha, jenž pátrá po tlukotu jeho srdce a kdykoliv se z této hlubiny vynáší, vynáší nejkrásnější perle před zraky udiveného diváka“ (Národní listy, 1864, č. 93, s. 1). Hálek vyzdvihuje Shakespeareův vliv na českou literaturu a zdůrazňuje jeho roli v rozvoji českého divadla – Shakespeare vymanil české obecnstvo z vlivu německého divadla a kultivoval jeho divadelní cit. Oslavy jubilea jsou pro Hála důkazem vývoje české kultury a estetického cítění a jsou tedy jakýmsi projevem národní síly (tamtéž).

Hálkův postoj k roli anglického dramatika se neliší ani v o čtyři roky starší stati *Shakespeare na českém jevišti*. Hálek se navrácí k pamětné shakespearovské sezóně, která podle něj přímo zapůsobila na obecnstvo, herce i repertoár. Český divák „předshakespearovské doby“ se spokojil se vším, avšak po shakespearovské sezóně se jeho vkus vytříbil. Zkušenosti se Shakespearem diváka dovedly ke kvalitním hrám a on sám začal očišťovat repertoár – „po této době nejeden méně známý kus vystoupil a zase nejeden dosud vysoký velikán vřaďen teprva do druhé řady“ (Hálek 1990: 96–99). Kritériem pro výběr hry se tak stala její kvalita, nikoli země původu, a české divadlo přestalo pouze přebírat hry ověřené německou scénou. Neposledně se pod vlivem Shakespeareových dramát proměnil i přístup českých herců. Původní neprofesionálnost a neodbornost podřizující se nenáročnému publiku ustoupily do pozadí a herci se začali

zaměřovat na vnitřní životy postav, patetickou deklamací vyměnily za přirozený konverzační tón a teatrální gesta a mimiku nahradilo bezprostřední a prosté vystupování (tamtéž: 98–99).

S Hálkovým pohledem na význam Williama Shakespeara v českém divadelnictví souhlasí Miloš Pohorský, podle něhož Shakespeare „vytrhnul českou dramatickou tvorbu z nebezpečí úzkých a poklidných maloměšťáckých poloh a ukázal jí příklady velkoryse pojatých postav, v jejichž nitru se střetávaly nejprudší konflikty ducha, myšlenek a vášní“ (Pohorský 1961: 93). Jan Mukařovský tvrdí, že se Shakespeare stal součástí české literatury jako vzor pro české dramatiky, herce a dramaturgy i jako hybná síla v boji za národní svobodu. Napomohl také k rozšíření divadelního repertoáru a stal se vzorem vysokého dramatika (Mukařovský 1966: 12–13). Ljuba Klosová považuje nejen Shakespeareova dramata, ale také hry ostatních evropských dramatiků za umělecky nejzávažnější složku českého repertoáru až do 80. let 19. století a vidí v nich způsob, jakým český národ „manifestoval právo na existenci svou kulturností a vzdělaností“ (Klosová 1977: 25).

### 3 Vítězslav Hálek v literárních syntézách

Po dlouhá léta byl Vítězslav Hálek stavěn na první místa mezi českými básníky, stal se mluvčím nové generace a nadějí pro rozvíjející se českou literaturu. Zásadní zlom přišel v roce 1849, kdy v časopise *Naše doba* vyšel kritický článek Josefa Svatopluka Machara, který rozpoutal tzv. boje o Hálda. Machar ve svém článku *Vítězslav Hálek* staví proti Hálkově tvorbě tvorbu Jana Nerudy, který do té doby „stál v jeho stínu“ (*Naše doba* 1894, roč. 2, s. 3). Jak ale píše Hanuš Jelínek v roce 1935 v *Lumíru*, v době Hálkovy smrti nebyla ještě žádná klíčová díla Jana Nerudy napsána, a tak je logické, že byl Hálek stavěn nad Nerudu. Machar tak vlastně svým článkem vytvořil „ex post rivalitu“, jež fakticky neexistovala (*Lumír* 1935, č. 7, s. 412). Macharova ostrá kritika se týkala celého Hálkova díla – obecně mu vyčítal nesamostatnost a nepůvodnost – a dotkla se také Hálkovy dramatické tvorby. Hálek byl podle Machara „Shakespeareovec každým coulem“ a jeho „nesamostatný talent“ byl Shakespeareem „přitažen jako pilina magnetem“, nicméně napodobit Shakespeara v jeho celistvosti bylo „nad [Hálkovy] síly a nadání“ (*Naše doba* 1894, roč. 2, s. 6). Nejen že napodobuje Shakespeara, Hálek napodobuje i sám sebe a jeho hry mají téměř na vlas stejnou strukturu (tamtéž). Dále básníkovi Machar vyčítal historickou nepřesnost a dodal, že úroveň české dramatické literatury je žalostná, je-li

*Záviš z Falkenštejna* „dodnes jednou z poměrně slušných českých tragédií“ (tamtéž). Odmítal omlouvat nedostatky Hálkových dramát jeho mládím a nezkušeností, což zdůvodnil průměrností fragmentu poslední Hálkovy hry *Jiří z Poděbrad*, kterou Hálek napsal již jako vyspělý, zkušený autor (tamtéž). Velká dramata byla nad Hálkovy síly, to podle Machara viděla i dobová kritika (tamtéž: 7).

Boje o Hála zapříčinily, že „jeho jméno pozbylo starého lesku a [...] i poslední jeho hry zmizely z českého jeviště“ (Národní listy 1924, č. 278, s. 3). Pohorský však v *Dějinnách české literatury III* píše, že třebaže celá problematika bojů o Hála nepřinesla v rámci porozumění jeho dílu nic nového, výrazně ovlivnila Hálovo postavení mezi českými básníky až do počátku 20. století (Pohorský 1961: 118).

V literárních syntézách, které jsme jako východisko pro práci zvolili, je Vítězslav Hálek představován především coby básník a prozaik, méně pak jako žurnalista či literární a divadelní kritik. Publikace shodně uvádějí, že se Vítězslav Hálek stal nejúspěšnějším a nejčtenějším básníkem své generace (Pohorský 1961: 100), (Homolová, Otruba, Pešat 1982: 72), (Polák 1990: 144) – Leandr Čech tvrdí, že byl Hálek ve své době také básníkem nejplodnějším (Čech 1907: 196) a posléze byl považován „i za prvního básníka českého vůbec“ (tamtéž: 263). Přesto sám dodává, že „Hálek není největší ani nejčestější básník český, není ani největší básník kruhu Májového“. Svůj výrok odůvodňuje slabostí a jednostranností Hálkovy tvorby. Konečně však neupírá Hálkovi význam ve formování nového českého básnictví, protože „Hálek statečně pomáhal velmi užoučký obzor české poesie rozšiřovati, prohlubovati a povznášeti“ (tamtéž: s. 270). Podle Arna Nováka byl Hálek až do své smrti „všeobecně vážen a milován“ jako básník i jako organizátor kulturního života v Praze (Novák 1936: 506).

Hálova dramatická činnost je však v syntézách často přehlížena nebo zmiňována jen okrajově jako méně úspěšná, častěji pak neúspěšná etapa jeho tvůrčího života. Arne Novák sice v Hálkově díle pozoruje „vývojový vzestup“, který je spojený s „pevnějším zakotvením v básnické i životní skutečnosti“ a který ukončila básníkova předčasná smrt (Novák 1936: 506). Dodává však, že právě tento růst Hálkovým dramátům chybí (tamtéž: 508). Podle Nováka Hálova dramata obecně postrádají psychologicky propracované postavy. Hálkovy postavy představující „lidi moderní, zmítané problémy a krisemi soudobé společnosti“ nekorespondují s dobou, do níž básník své hry zasadil (tamtéž: 509).

Obširně se Hálkovým dramátům věnuje Leandr Čech, a to v kapitole *Vítězslav Hálek* ve svazku *Literatura česká devatenáctého století* z roku 1907. Nehovoří však

o dramatech, ale o dramatických básních (Čech 1907: 225). Je tedy možné, že Hálek vnímá stále především jako básníka, jenž pro své básně hledá nové formy, nikoli jako plnohodnotného dramatika, nebo je pro něj Hálekova dramatická tvorba pouze odbočkou a jeho skutečná umělecká hodnota spočívá v jeho básnické tvorbě. I Čech v jednotlivých dramatických básních cítí vliv dobových nálad a myšlenek nastupující básnické generace, v čemž spatřuje příčinu kladné odezvy ze strany publika. Hálek je podle něj „synem své doby“, a proto se v jeho dramatech objevuje láska k vlasti a ke svobodě, lidskost, ale také dobový pesimismus, moderní rozpaky a nespokojenost (tamtéž: 226–227). Ve svých dramatech, bez ohledu na to, v jaké oblasti nebo době se odehrávají, líčí Hálek českou společnost 19. století (tamtéž: 229). Vliv dobového smýšlení vidí Čech také ve způsobu, jakým Hálek pracuje se svými postavami – jeho hrdinové jsou čistě racionální jedinci vedeni pouze vlastní vůlí (tamtéž). Hálek tak u svých postav vylučuje jakékoli ostatní vlivy, jako např. dědičnost nebo vliv společnosti a prostředí, a tak se jeho postavy stávají „mlhavými, bezkrevnými a neplastickými“ (tamtéž: 269). Kromě „nedůslednosti povah“ je vadou dramatu také Hálekova záliba v „citových výlevech“, které jsou příčinou přílišné lyrčnosti, a tudíž také nedramatičnosti jeho her (tamtéž). Stejně jako Pohorský, také Čech hovoří o Hálkových snahách vytvořit české drama úrovně a typu dramatu Shakespearových a otevřeně přiznává, že Hálek byl anglickým dramatikem výrazně ovlivněn. V každé z Hálkových her pozoruje podobnosti s často více než jedním ze Shakespearových dramatu. Nápodoba byla však podle Čecha Hálkovi spíše na škodu (tamtéž: 226). Hálek je podle Čecha básník, jenž svou dramatickou poezií „nezvítězil ani nepronikl“ (tamtéž: 264). Neúspěch byl podle Čecha způsoben také křížením vlivů anglického, německého a francouzského divadla. Hálek se snažil všechny tyto kultury propojit v jediný sourodý celek, což se mu, jak Čech uvádí, nepodařilo, protože vytvořit něco nového neznamena spojit koncepce již existující. Básník tak „pojal se díla nad své síly“ a přes veškerý básnický úspěch nevidí Čech v dramatických básních více než slabý bod, který „trpí nedostatkem samostatnosti a původnosti“ (tamtéž: 230–231).

V obdobném rozsahu se Hálekovi dramatické tvorbě věnuje Miloš Pohorský v *Dějinnách české literatury III*. Šest veršovaných tragédií charakterizuje jako paralelu k politické situaci 60. let 19. století, která díky své aktuálnosti sklízela u dobového publika kladné ohlasy (Pohorský 1961: 108). Podle Pohorského je největší vadou Hálkových dramatu nedostatek dramatického děje, který je nahrazován „efektními situacemi, intrikami, deklamací nebo lyrickými scénami“. Protože podle Pohorského leží těžiště dramatu spíše v bohatých monolozích než v dějovosti, stávají se pro něj Hálkovy

hry „řečnickou tribunou“, kde se řeší dobové politické názory. I prostředí je podle něj nepropracované, konflikty her postrádají životnost a dramata tak mají „velmi neurčitý a šablonovitý ráz“ (tamtéž: 108). Pohorský zmiňuje i Hálkovu snahu vytvořit vysoké české drama po vzoru evropských velikánů – Friedricha Schillera a Williama Shakespeara – nápodoba v Hálkových hrách ale byla příliš povrchová a zřetelná. Jeho snahy o drama se podle této syntézy sice v době vzniku setkávaly s alespoň částečně kladným přijetím (za něž údajně mohla především dobová aktuálnost her), ale poté, co se společenská situace v Čechách změnila, ztrácely jeho „kvapně“ napsané hry hodnotu a kritika odhalovala jejich básnické nedostatky (tamtéž: 108). Pohorský uvádí, že Hálkova dramata zůstala cenná „pouze jako příklady dobového úsilí dát českému diváku drama shakespearovského typu, povznést je na světovou úroveň a přimknout je k aktuálním politickým otázkám“ a současně také jako obraz vývoje Hálkovy básnické produkce (tamtéž: 108–109).

Stručnost a povaha slovníkového hesla v *Lexikonu české literatury II* nedávají možnost pro nové hodnocení. Hálek je též představován jako dramatik, jeho hry jsou nicméně jen krátce charakterizovány coby „veršované tragédie s látkami z cizí nebo české historie, které šířily myšlenku svobodného a demokratického rozvoje národa a individua,“ a tím odpovídaly ideálům „soudobého národního zápasu“ (Křivánek, Pešat 1993: 46–47). Nutno však dodat, že zrcadlení dobových problémů bylo pro české drama 60. a 70. let 19. století typické, a tudíž oblíbenost klesala i u dalších historických her daného období. Stejně jako u dramát Hálkových měla být na vině změna politické skutečnosti, na niž hry reagovaly (Klosová 1977: 61). Z dobových pramenů však vyplývá, že Hálkovo nejpovednější drama *Záviš z Falkenštejna* sklízelo úspěch u obecnosti i v osmdesátých letech 19. století a divadla ho uváděla ještě na počátku 20. století, tedy v době, kdy už byla dobová společenská situace natolik odlišná od té, v níž drama vznikalo, že není možné úspěch hry přičítat pouze dobové aktuálnosti.

Prameny se rozcházejí v otázce dobové recepce. Kde Pohorský hovoří o kladném, i když časově omezeném přijetí, Novák zmiňuje pouze „prostřední zdar“, s nímž byla dramata v divadlech uváděna (Novák 1936: 508). Hálkovu dramatickou tvorbu označuje za „šestiletou, osobivou, ale neúspěšnou epizodu“ (tamtéž: 577) a Josef Polák přímo tvrdí, že by se dnes měla číst pouze Hálkova poezie, neboť jeho dramatické dílo „je mrtvé“ (Polák 1990: 146). I tentokrát je v syntézách pomíjen úspěch prvních Hálkových dramát, která si získala nejen diváky, ale i divadelní kritiky. Hálkova dramatická tvorba sice nebyla vždy stoprocentně úspěšná, ale také nebyla vždy naprosto neúspěšná – *Závišem*

z *Falkenštejna* a *Carevičem Aleksejem* se Hálek zapsal do dějin českého divadla coby mladý, nadaný dramatik.

V roce 2019 vytváří Ústav teorie scénické tvorby DAMU sborník *Jak rozumět českému dramatu 19. století*, v němž znovu uveřejňuje studii Alexandra Sticha. Studie původně vyšla v roce 1989 v programu k inscenaci Hálkova *Záviše z Falkenštejna*, která měla premiéru 10. února v Divadle na Vinohradech (Stich 2019: 40). Iniciátorem byl režisér vinohradského divadla František Štěpánek, který věděl, že „Hálkovu hru si přál vzkřísit už E. F. Burian“ (tamtéž: 3–4). Podle Alexandra Sticha jsou některá kvalitní česká dramata 19. století dnešnímu divákovi nepřístupná kvůli „archaičnosti jejich jazyka“, a proto je nezbytné je jazykově upravit a uvést je znovu na česká jeviště (tamtéž: 4). Ve studii *Divadelní Hálek: Neživý – nebo živý?* Stich píše, že zatímco si svým lyrickým i povídkovým dílem Hálek zajistil „slušnou pozici alespoň u části publika“, jeho dramatické dílo je „zcela bezpečně a definitivně pohřbeno v zapomnění“ (tamtéž: 35). Zdůrazňuje ale, že Hálek dosáhl ve své době „značného, třebaže ne vždy jednoznačného, ohlasu“, a to především díky svým dvěma prvním hrám *Carevič Aleksej* a *Záviš z Falkenštejna*. Právě *Záviš* se stal Hálkovým nejúspěšnějším dramatem, často se „vracel na pražskou scénu“, ale na počátku 20. století „jakoby se nad Hálkovým *Závišem* uzavřela hladina“. Z klesajícího zájmu o *Záviše* viní Stich nedostatky hry – ty, které vytýkala už dobová kritika, i ty, které nacházela kritika ve 20. století (jmenuje především Leandra Čecha) (tamtéž: 36–67). Stich ale vidí v Hálkově *Záviši* hodnotu, kterou dřívější kritiky neviděly – „už pouhá četba Hálkova původního textu nám napovídá, že v něm dovedeme dnes přečíst a procítit leccos navíc a leccos jiného než naši předkové – po stránce psychologické, motivické i slohové“ (tamtéž: 37). Touha „vidět Hála a vytvořit spolu s ním novou scénickou kreaci“ ho velmi láká, nicméně si je vědom překážek, které by tuto snahu mohly ohrozit. Největší překážkou je podle Sticha „jazyk a jazykový sloh díla“ (to se však netýká pouze Hálkova dramatu, ale většiny českých dramát daného období). Spisovná čeština 19. století se podle Sticha výrazně odchylovala od jazykové reality a odporovala „běžné dorozumívací praxi“ a pro současné obecnstvo je „jazyková podoba našich velkých dramát 19. století“ jen těžko srozumitelná. Ruku v ruce s jazykovou bariérou jde i proměna hereckého a recitačního stylu zaměřující se dnes spíše na obsah verše než na „hudbu slov“, a proto je nutné tato dramata „adaptovat“ (tamtéž: 37–38). Na otázku, zda by „nebylo lepší nechat je oba [Hálka-dramatika i *Záviše*] spát“ (tamtéž: 37), si Stich sám odpovídá – „Hálkův dnes již klasický *Záviš* se

nyní uchází o naši pozornost, pochopení a procítění – a soudíme že plným právem“ (tamtéž: 40).

Leandr Čech se pokusil na hry nahlížet z několika různých směrů – v Hálkových dramatech se zaměřuje částečně na psychologickou stránku postav (té se věnoval už v roce 1893 ve stati *Psychologie dramatických básní Hálkových*, která byla uveřejněna v roční zprávě zemské reálky v Telči), sleduje také vliv dobových požadavků a obecných tendencí v české dramatické tvorbě druhé poloviny 19. století. Nicméně už u Čecha se objevují názory spojené s marxistickou literární kritikou – Čech přikládá politické aktuálnosti her větší význam než jejím lidským, citovým či estetickým hodnotám. Marxistické tendence se naplno projevují u Pohorského, pro nějž jsou Hálkovy hry pouze obrazem doby, společnosti a politiky a jinak postrádají jakoukoli uměleckou hodnotu. Pokud bychom k Hálkovým dramátům přistupovali jako Miloš Pohorský, výrazně bychom zredukovali hodnoty textu na jedinou – dobovou platnost. Hálkovy hry opravdu mohou být považovány za určitý obraz básníkovy soudobé společnosti (jak ukazují dobové kritiky, jisté vlastenecké promluvy postav vzbuzovaly u publika silné odezvy), avšak nelze popřít, že hry mají také jiné hodnoty, které dobová kritika – alespoň u některých z nich – vyzdvihovala. Musíme také dodat, že byla-li by skutečná hodnota her pouze v dobové aktuálnosti, hry by se nehrály také po proměně politické situace (*Záviš z Falkenštejna* se však hrál ještě ve dvacátém století). Pohorský jako by dramátům nastavil příliš vysoká kritéria a jejich hodnotu coby dokladů literárního vývoje značně podhodnotil. Myšlenky marxistické kritiky se poměrně brzy ustálily. Tato kliše se pokusil nabourat Alexandr Stich, když pracoval na znovuuvedení (jazykově upraveného) *Záviše z Falkenštejna* v roce 1989 pro Divadlo na Vinohradech. Stich pozoruje v Hálkově hře hodnoty, které předchozí kritiky vidět nemohly, nebo nechtěly. Díky časovému odstupu může podle Sticha dnešní čtenář (nebo divák) v *Záviši* nalézt nové významy, myšlenky, literární postupy i psychologické motivy a hra se tak stává dílem, které si zaslouží větší pozornost. Nelze tvrdit, že jsou původní hodnocení a kritiky překonány, nicméně se začínají ozývat nové, mladší hlasy, které se snaží o znovuoživení hodnot Hálkovy dramatické tvorby.

## 4 Analýza vybraných dramát

### 4.1 Analýza *Krále Vukašina*

Při analýze Hálkova *Krále Vukašina* je možno s prospěchem použít starší, dnes již klasické kategorie, jakými jsou *fabule* a *syžet*. Tomaševského pojmy aplikoval na drama například Milan Lukeš ve své publikaci *Umění dramatu*. *Syžet* je způsob uspořádání jednotlivých obrazů a výjevů v pořadí tak, jak byly prezentovány recipientovi. Naopak *fabule*, často označovaná jako děj, je souhrnem událostí uspořádaným v časové a kauzální posloupnosti. Fabule je tedy tvořena nejen textem samotným, ale také *předtextovou historií* a *potextovou perspektivou* (Lukeš 1987: 107–108). Při tvorbě příběhu, který chce prezentovat, se může autor pokusit o vytvoření fabule úplně nové a samostatné, nebo se může inspirovat fabulí již existujícího díla, či využít historického námětu (tamtéž: 109–110). Právě ke zpracování historického námětu se přiklonil Vítězslav Hálek při tvorbě divadelní hry *Král Vukašín*. Předtextová historie není u *Krále Vukašina* nijak zvlášť rozvinutá – autor pravděpodobně spoléhá na povědomí o srbské historii. Tu českému čtenáři zprostředkovaly např. povídky Prokopa Chocholouška *Jih* s podtitulem *historicko-romantické obrazy z dějin jihoslovanských* z roku 1863. Ačkoli by se mohlo zdát, že předtextová historie není v tomto případě nutná, hranice příběhu se zdají uzavřené – děj se začíná rozvíjet se smrtí cara Dušana a končí smrtí krále Vukašina – její rozšíření by mohlo napomoci ke správné orientaci v ději i motivaci postav. Nevíme, proč si Dušan myslí, že je Vukašín jeho přítel. Nevíme, co vede Vukašina k intrikám a touze po moci. Dozvídáme se jen málo o Vukašinově původu. *Potextová perspektiva* závisí podle Lukeše především na recipientově schopnosti sám si příběh dotvořit, ale také na všeobecných znalostech historie, společenského systému nebo právních norem (tamtéž: 108–109). Potextová perspektiva *Krále Vukašina* tak opět závisí především na znalosti srbských reálií, ale také na divákově zkušenosti s díly s obdobnou tematikou a postavami.

Drama je zasazeno do Srbska druhé poloviny 14. století – autor přímo uvádí, že se hra odehrává v letech 1356–1371 (Hálek 1925: 145). Hálek se inspiroval obdobím, v němž tehdejší Srbsko procházelo významnými zvraty – smrt cara Štěpána Uroše IV. Dušana, pod jehož rukou se srbské území výrazně rozšířilo a země kulturně i civilizačně rozkvétala (Pelikán 2005: 71), rozpory mezi srbskou šlechtou vedoucí k rozpadu říše a útoky osmanských Turků (tamtéž: 90). V centru pozornosti je postava srbského župana Vukašina Mrnjavčevíce, který se v roce 1366 ve městě Prilep prohlásil za srbského krále.



Jeho území těsně přiléhalo k říši osmanských Turků, a proto se jim Vukašín spolu se svým bratrem Jovanem Uglješou rozhodl postavit, avšak neúspěšně (tamtéž: 90–91). Hálek využívá historického námětu, ale pravděpodobně se inspiruje především srbskými národními písněmi. Např. ze smrti Štěpána Uroše V. je v lidových písních obviňován Vukašín, historikové však dokázali, že Štěpán Uroš V. zemřel přirozenou smrtí. Ze srbských národních písní vyvstává také obraz kralevice Marka, jako udatného a neohroženého bojovníka proti Turkům (tamtéž: 92–93). Obliba jihoslovanských heroických příběhů Evropou silně rezonovala např. díky Karadžičově sbírce *Mala prostonarodnja sloveno-serbska pesnarica* vydané roku 1814. Určit, kde přesně Hálek inspiraci čerpal, přesahuje možnosti této práce.

Vzhledem k tomu, že Hálkova dramata nejsou všeobecně známá, rozhodli jsme se komparaci s díly Wiliama Shakespeara spojit s představením děje. Pro lepší orientaci se držme rozdělení do jednotlivých jednání.

#### **4. 1. 1 První jednání – setkání s Vukašínem**

Drama začíná *in medias res*<sup>24</sup> – Srbsko se chystá do války s Turky a měšťané opěvují statečného bojovníka Marka, syna srbského župana Vukašína. Ten mezi tím odrazuje od účasti v bojích mladého následníka trůnu Uroše. Spoléhá při tom na jeho nezkušenost a zbabělost – jako by byl schopný najít v člověku nejzranitelnější a nejslabší místo a využít ho ve svůj prospěch.

Již ve svém prvním výstupu se Vukašín ukazuje jako manipulátor schopný dokonalé přetvářky – své skutečné já falešníka a lháře odhaluje při své první aparté promluvě<sup>25</sup>. Prostřednictvím těchto (pro Vukašína typických) promluv stranou získává potenciální divák bližší informace o Vukašínově subjektivním kontextu, čímž je mu umožněno nahlédnout situaci a především chování postavy v úplně novém světle. Podobné promluvy jsou typické i pro dva Shakespearovy nejznámější zloduchy, Richarda, vévodu z Glostru, a Jaga. Všichni tři hrdinové v těchto promluvách odhalují své skutečné záměry a ukazují se divákům takříkajíc v pravém světle. Vukašínovým promluvám však většinou chybí jistá přidaná hodnota, již nalzáme v promluvách

---

<sup>24</sup> Pokud drama začíná *in medias res*, příběh byl uveden do pohybu ještě před začátkem hry, a divák se tak o některých událostech dozvídá zpětně (Pavis 2003: 144).

<sup>25</sup> Aparté, neboli řeč stranou, je druh promluvy, v níž se postava obrací sama k sobě a svým prostřednictvím také k publiku, čímž vzniká jakýmsi monologický dialog mezi postavou a divákem. Při řeči stranou se do popředí dostává sémantický kontext konkrétního mluvčího a divákům je tak odhalován skutečný záměr jeho jednání (tamtéž: 361).

Shakespearových figur. U Richarda III. je to prvek sebehodnocení – Richard hodnotí nakolik úspěšně dokázal ztvárnit roli, které se v daný okamžik ujal (Hilský 2019: 318). U Jaga je to schopnost pouhým slovem získat převahu nad svými soupeři (tamtéž: 533–537). Zatímco hodnocení svého výstupu Vukašín nepodává nikdy, ovlivňovat ostatní postavy slovem se mu alespoň z počátku daří. Nicméně s postupem děje tato Vukašínova schopnost slábne a on je nucen využít jiných metod, nejčastěji hrozí vojenskou silou. S Jagem Vukašín sdílí i schopnost odhalit slabá místa svých nepřátel a využít je ve svůj prospěch.

Při válečné rozpravě se srbskými velmoži, která následuje okamžitě po jeho první promluvě stranou, se dostává Vukašín do sporu s knížetem Lazarem. Omluvu a smír, které nabízí, zároveň využívá jako možnost obhájit svou poctivost a čest, o kterých mnozí Srbové pochybují. Ukazuje se, že jeho přetvářka není bezchybná. Nedokáže oklamat všechny, na rozdíl od výše zmíněných Shakespearových padouchů, jejichž masky téměř po celou hru nemizí.

V průběhu Vukašínovy obhajoby přichází Car Dušan. Povzbuzuje vojsko, což Vukašín okamžitě bezmála stejně okázale napodobuje, jako kdyby se tak snažil postavit na carovu úroveň. Poté se Dušan loučí se svou ženou Jelenou. Podobně jako Julie v Shakespearově známé tragédii tuší, že se blíží manželova smrt. Dušan se obrací na Vukašína a spolu s dohledem nad vládou mu (jakožto svému věrnému příteli) svěřuje i svou rodinu. Vukašín zde opět kopíruje prvky Shakespearova Jaga. I ten byl Othellovým blízkým přítelem pouze na oko, zatímco sledoval své vlastní zájmy. Na konci této scény je divák poprvé konfrontován s Vukašínovou touhou stát se vládcem Srbska. Vukašín se zde přibližuje spíše Richardovi III. než Jagovi. Richard a Vukašín jsou vedeni touhou po moci politické, na rozdíl od Jaga, který touží po osobní odplatě a nadvládě nad Othellem (tamtéž: 549).

Ve vojenském táboře se Vukašín a jeho sluha Nikola setkávají s Dušanovým tajemníkem Rajkem a dozvídají se, že Dušan onemocněl. Rajko nemoc tají, aby se neoslabila důvěra vojska. Této informace Vukašín okamžitě využívá a posílá Nikolu se zprávou k Jeleně. Marko, který doposud stál v čele Dušanovy armády, se svými muži přichází žádat cara, aby je vedl proti Turkům. Vukašín se opět ujímá příležitosti, přitakává vojákům a zahání tím Rajka do úzkých – Rajko buď přizná, že je Dušan nemocen, nebo ho přivede před vojáky. V obou případech by pravda o Dušanově zdraví vyšla najevo. Nakonec vojákům o Dušanově nemoci poví sám Vukašín, čímž proti sobě Rajka poštvé. Ten přivádí zesláblého Dušana, který podpírán Rajkem promlouvá k okolostojícím.

Nejdříve popírá svou nemoc a plánuje potrestat toho, kdo zvěst rozhlásil. Vukašín rafinovaně svalí vinu na Rajka, jehož záhy omlouvá a brání, čímž si u Dušana i ostatních zajišťuje důvěru, a opět obrací situaci ve vlastní prospěch (jako to dělají Richard III. i Jago). Dušan se snaží obhájit svou nečinnost tak, aby nemusel přiznat svou chorobu. Jen Vukašínovi se svěří se strachem z blízké smrti a opět mu klade na srdce, aby dohlédl na Uroše a Srbsko. Poté se chopí meče a uprostřed věty, posledního vzkazu určenému ženě a synovi, umírá. Vukašín nechťe být poslem špatných zpráv, jeho smrt zamlouvá. V okamžiku Dušanovy smrti přicházejí do tábora Jelena a Uroš. Právě z Jeleniných úst se Srbsko poprvé dozvídá pravdu. Vukašín se opět chápá situace a ve velmi emotivním slzavém lamentu promlouvá k vojákům – přesvědčivě sehrává roli žalem zničeného přítele a poddaného, který má zastoupit Dušana jako panovník i otec. Jen Rajko jeho výstupem není přesvědčen a ve snaze vyvolat v něm výčitky svědomí ho obviňuje z Dušanovy smrti. Vukašín na jeho snahy odpovídá chladnou výhrůžkou smrtí. Tu okamžitě zamlouvá nabídkou smíru, ale když je Rajko ochoten ji přijmout, povýšenecky ho ignoruje.

Přicházejí další velmoži, Siniša, Dušanův bratr, a kníže Lazar, oba zlomeni carovou smrtí. I před nimi Vukašín sehrává svou roli. Lazar promlouvá k Urošovi, opěvuje Dušanovu velikost a dobrotu a (naprosto nezištně) nabízí Urošovi svou pomoc a radu. Vukašín ho přerušuje a upomíná na to, že válka s Turkem ještě neskončila, staví Uroše do čela vojska a prohlašuje ho novým carem. Uroš se ale neodvažuje vládnout sám a žádá vazaly o podporu. Všichni mu ji okamžitě přislíbují, jen Vukašín, jakoby zaměstnán jinými, důležitějšími činnostmi, čeká, až se na něj Uroš obrátí přímo. Co je pro ostatní postavy upřímná, možná mírně servilní promluva, je pro případného diváka čistou přetvářkou. Poté se Vukašín všem přítomným pánům omlouvá a prosí o odpuštění. Výjev nápadně připomíná první scénu druhého jednání Richarda III., v níž se Richard shromážděným šlechticům omlouvá za všechna příkoří, která jim bezděčně či ze vzteku způsobil. Oba nabízejí přátelství, oba žádají o odpuštění, oba nabízejí smír, oba si hrají na čestné, bezelstné muže. Oba bez skrupulí lžou. Vukašín ve skutečnosti nečeká, až velmoži přijmou jeho omluvu (Lazarovu odpověď téměř okamžitě přerušuje) a stácí hovor k probíhající válce a začíná plánovat strategii. Uroš se chce do boje zapojit, Vukašín ho ale namísto toho posílá zpět do bezpečí paláce v Prizrénu, kde má dohlédnout na Dušanův pohřeb a sám se staví do čela Srbské armády. Z Vukašina-věrného poddaného se rázem stává Vukašín-ochránce Srbska. Celé první jednání uzavírá hrdina další aparté promluvou, ve které se znovu objevuje Vukašín-ničema.

#### 4. 1. 2 Druhé jednání – cesta k moci

Druhé jednání opět začíná na náměstí v Prizrénu. Nejdříve se objevují Nikola a měšťan Lázlo a vedou rozhovor o stavu a fungování politiky. Nesmyslnost jejich dialogu jako by přímo odrážela její absurditu. Jejich rozhovor je přetržen hlasitým provoláváním slávy a divák se tak zprostředkovaně dozvídá o právě probíhající korunovací cara Uroše. Na scénu vstupuje Vukašin s řeckým vyslancem a uzavírá s ním mírovou smlouvu. Zatímco si právoplatný car užívá pozornosti poddaných, Vukašin-ochránce sjednává důležitý, avšak vratký mír s jedním ze starých nepřátel Srbska. Vukašin se na okamžik divákům ukazuje v úplně novém světle – poprvé vidíme, že mu na jeho zemi záleží víc, než se dosud mohlo jevit. Přichází Nikola a Vukašin zjišťujíc, že se jeho sluha neštítí ničeho, mu svěřuje důležitý úkol – najít způsob, jak se zbavit Rajka. Nikola úkol chvástavě přijímá a odchází.

Přichází Siniša, kterého spíše než bratrova smrt rmoutí synovcova nedostatečnost. Vukašin okamžitě využívá příležitosti a v roli Sinišova přítele zahajuje útok. Jakoby mezi řečí zmiňuje, že někteří Uroše nepovažují za dobrou volbu a že je Siniša starší než Uroš. Ačkoliv Vukašin přímo nevysloví, že jako starší má Siniša na trůn větší právo, Siniša se bez váhání chytá na udičku. Odchází s myšlenkou chopit se práva na trůn a je si jistý Vukašinovou pomocí. Vukašin-intrikán je zpět a pouhými dvěma větami zasazuje zásadní ránu. V okamžiku, kdy přichází Uroš s Jelenou, se však znovu ukrývá za masku věrného poddaného. Lísá se k Urošovi, ujišťuje ho o věrnosti jeho velmožů, ale varuje ho před slepou důvěrou a pokradmu se snaží získat pozici jeho jediného důvěrníka. Zde se Vukašin podobá Jagovi – i on se pro Othella stane jediným spolehlivým přítelem a rádcem, i on štve Othella proti skutečně věrným a čestným spojencům, jakými jsou Cassio a Desdemona, i on se tváří, že tak činí pouze nerad a pro dobro přítele.

Cestu k moci mu otevírá Jelena, která oznamuje, že se rozhodla mladému nezkušenému Urošovi usnadnit začátky vlády tím, že si Srbsko rozdělí na východní a západní polovinu. Na východ bude dohlížet ona, na západ Uroš s pomocí Vukašina. Jelenino rozhodnutí je Vukašinovi právě vhod. Srbský car bude v jeho moci a zároveň přijde o jednoho ze svých skutečných ochránců – matku a carevnu. Proto její plán plamenně podpoří, šťastnější o to víc, když zjistí, že Jelena hodlá odjet okamžitě. Uroš vyprovází matku a Vukašin zůstává sám a pronáší další ze svých monologů. Tento projev může připomínat jeden z Richardových typických režisérských komentářů zmíněných výše. Rozdíl je však znatelný. Richard hodnotí své herecké umění, ale stále zdůrazňuje

svou ďábelskou povahu. Vukašín ale jako kdyby na chvíli zapomněl, kým ve skutečnosti je, a podpořen Jeleninou bezmeznou důvěrou na kratičký moment téměř uvěří ve svou poctivost a bezúhonnost. Nezapomíná na své činy a rozhodnutí, naopak začíná věřit v jejich oprávněnost. Vukašín obelhává sám sebe.

Přichází Rajko a Lazar, dva z velmožů, jejichž důvěra ve Vukašína je zásadně nalomena, pročež se rozhodli otestovat jeho věrnost – srbské župy se bouří proti Urošovi a nabízejí Vukašínovi svou podporu. Vychytralý Vukašín se nejdříve začne zajímat o názor obou pánů. Lazar čeká na jeho mínění, ale Rajko naznačuje, že kdyby se Vukašín rozhodl Uroše zradit, půjde s ním. Jestli tak Rajko činí ve snaze Vukašína zvykat, nebo je skutečně ochotný snížit se ke zradě, divák prozatím netuší (s postupem děje je však divák o Rajkově věrnosti ujistěn). Vukašínova reakce ukazuje, jak dokonale se v intrikách vyzná. Správně odhaduje Rajkův plán ho zdiskreditovat a sám oba pány obviňuje ze zrady a podlosti a vyvrací tak jejich pochyby. Oba odcházejí.

Přichází Prebula a Dejan, srbští dvořané, a obávající se principu *když se dva perou, třetí se směje*, žádají od Vukašína ujištění o Urošových schopnostech. Co se může zdát jako promluva o carově síle, je ale ve skutečnosti potvrzení jeho slabosti. Vukašín tak velmi obratně, způsobem, který by nemohl být označen jinak než jako snaha Uroše chránit, podkopává jeho autoritu. Věrnost a především obdiv obou pánů směřuje od cara k sobě samému.

Na scénu vtrhne Nikola se svázanýma rukama, za ním měšťané. Ti vystupují jako snadno manipulovatelný dav papouškující názory okolí. Nikola sehrává vyhrocené představení, v němž obviňuje Rajka z bezcitnosti a svévole – za trest, že chválil Vukašína a kritizoval Uroše (tedy za to, že vyslovil, co si valná část měšťanů i šlechty myslí), nechal Rajko Nikolu zbičovat. Nikola našel způsob, jak se zbavit Rajka a z Vukašína učinil ochránce práva, zákona, míru a bezpečí. K Vukašínově chvále se přidává i přihlížející Dejan, ale Vukašín přebírá slovo. Žádá lid, aby ho přestal chválit a neriskoval mír v zemi a na sebe nesvolal Rajkův hněv tak jako Nikola. Dejan volá po trestu pro Rajka a dav myšlenku okamžitě přebírá. Vukašín připomíná, že Rajko je Urošovi blízký a mladý car ho tak nejspíš nepotrestá, slibuje rozlícenému davu, že dohlédne na to, aby bylo spravedlnosti učiněno za dost. Jásající dav odchází. Rajko je nenáviděn, Vukašín-ochránce spravedlnosti oslavován. Nikola splnil svůj úkol a může začít přemýšlet nad odměnou. Vukašín ale odměnu svému pomocníkovi neslibuje přímo, tak jako to dělá Richard na konci druhé scény třetího jednání, ale pouze jakoby mimoděk pronáší

„Kdybych byl králem já, ty bys vojvodou.“ (Hálek 1925: 197). Tím v Nikolovi zažehne touhu po titulu.

Mezitím v paláci Uroš jedná s posly od Siniši a snaží se spor se strýcem urovnat nabídkou většího území. Vukašín vchází a sehrává roli spravedlivě rozčileného dvořana – horlivě spílá Sinišovi a vědomě přehlížeje Uroše se dovolává Dušanova ducha, odvahy, ctnosti; nadává na všechny, kdo se snaží rozbít jednotu Srbska; spílá přetvářce; lituje Uroše; lituje zemi v níž už právo a zákon nemá místo a car je všem jen pro smích. Zatímco divák sleduje bezchybný herecký výkon největšího z lhářů a pokrytců, který je jasně určen Urošovým uším, Uroš je konfrontován s vášnivým monologem člověka, který si je jist, že ho nikdo neslyší. Právě proto předpokládá, že všechno, co Vukašín říká, je pravda, a proto žádá o vysvětlení. Vukašín se drží své role a odmítá pokračovat, aby ochránil svou pověst a nedal za pravdu zákeřné šlechtě. Obviniv ostatní pány z přetvářky a lstivosti je poštvá proti sobě a oni se jej nyní snaží od Uroše oddělit. Přímo obviňuje Sinišu, Rajka a Lazara, že se snaží získat Urošovu korunu a nabádá Uroše, aby se pro klid vlastní duše koruny vzdal, jinak ho mocenské boje zničí. Lid má Uroše za slabocha, Vukašina za podvodníka, ale skutečně špatní jsou jiní. Siniša Uroše okrádá o půdu, prohlašuje své državy za nezávislou zemi a přesvědčuje lid, že jako starší má vládnout on.

Uroš běduje a je rozhodnut se se Sinišou usmířit. Vukašín mu nabízí jediný způsob: vzdát se koruny ve strýcův prospěch. Odchází, a když se ho Uroš snaží zastavit, odmítá zůstat a sledovat, jak se Srbsko rozpadá pod jeho dohledem (přeci jen mu s Urošem Dušan svěřil i dohled nad zemí). Uroš vyděšený ztrátou jediného důvěryhodného a pravdivého stoupence začíná panikařit a žádá Vukašina o podporu. Ten znovu útočí na ostatní velmože, kteří se proti němu spikli a ničí jeho pověst. Vukašín se chystá k odchodu hned třikrát, nakonec je zastaven Urošovým zoufalstvím. Hrdina se nechává přemluvit a opět varuje Uroše před ostatními, kteří jsou okamžitě připraveni ho zradit Sinišovi. Zděšený a slabý Uroš ve snaze si Vukašina udržet nabízí hrdinovi právo následníka trůnu a současně také titul spoluvládnoucího krále. Vukašín se okamžitě chopí příležitosti a nutí Uroše slib od přísáhnout. Když Uroš přísahá, poprvé se zjevuje Dušanův duch a snaží se syna varovat. Vukašín se po něm ohání mečem a duch mizí. Protože zjevení oba viděli, Vukašín ho označuje za klam vytvořený zrádnými velmoži, který od něj měl Uroše odradit. Žádá Urošův slib a sám přísahá, že cara zbaví všech podvodných zrádců, kteří se mu budou snažit rozhodnutí jmenovat Vukašina králem vymluvit.

Vukašín sehrává opulentní představení pro diváky i pro Uroše. Zatímco Uroš je konfrontován se spravedlivě rozhořčeným, věrným a upřímným přítelem, který se jej

snaží chránit před jakoukoli újmou, divák vidí podlého, vychytralého farizeje. Vukašínova slova mají na Uroše požadovaný účinek, protože jsa sám zrádce a pokrytec přesně ví, jak musí jím vykonstruovaní zrádci vystupovat a jednat. Divák vidí, jak Vukašín své vlastní prohřešky a chladné, sobecké činy svaluje na carovy skutečně upřímné a věrné příznivce – sleduje, jak si zlo a dobro před Urošem mění místo. Vukašín, stejně jako Richard, získává moc díky svému hereckému umění. Rozdíl je ale markantní. Zatímco Richard si připravuje půdu dlouho dopředu a s pomocí Buckinghamu oslabuje následnické právo princů, Vukašín sází na Urošovu zbabělost a nejistotu. Richard svým hereckým představením přesvědčuje londýnského starostu a další významné měšťany, Vukašín jediného oslabeného, nejistého a nezkušeného muže. Richard nabídku stát se králem nejdříve několikrát odmítá a až poté se podřizuje nátlaku londýnských představitelů, stává se králem proti své vůli. Svě role zbožného, ostýchavého muže, nebažícího po moci se drží po celou dobu svého vystoupení. Vukašín se po titulu krále vrhá okamžitě bez jediného zaváhání a nejistý si svou pozicí žádá závazný slib. Největší nepoctivec se až překvapivě hodně spoléhá na čestnost svého okolí.

Dalším motivem společným Shakespearovi a Hálkovi je duch otce, jenž přichází varovat syna. Tento typický hamletovský motiv se v Králi Vukašínovi objevuje téměř na samém konci druhého jednání, kdežto Hamlet zjevením ducha starého krále Hamleta prakticky začíná a duch se opakovaně objevuje téměř celé první jednání. U Shakespeara se duch stává katalyzátorem následujících událostí – jeho úkolem je sdělit Halmetovi (i divákům), že krále zavraždil Claudius, a přimět tak Hamleta k pomstě. Hálkův duch Urošovi nepřichází osvětlit minulost ani požadovat pomstu, přichází s varováním. Zatímco u Shakespeara ducha můžeme s jistotou říct, že ví přesně, co, kdy, kde a jak se stalo. U Hálkova zjevení to můžeme pouze předpokládat. Zjevení Dušanova ducha přináší více otázek než odpovědí. Divák, přestože je mu jasné, že je Dušanovo varování oprávněné, netuší, proč se Dušan zjevil ani proč se duchův postoj k Vukašínovi najednou tak zásadně změnil. Co ho k tomu přimělo? Jak Dušan zjistil, kým je Vukašín doopravdy? Zjistil to vůbec? Na tyto otázky nelze odpovědět se stoprocentní platností. Divák se tak může pouze domnívat, že Dušanova duše zná všechny Vukašínovy intriky a varuje Uroše, protože si je vědoma hrozby, kterou Vukašín představuje. Shakespearův duch dlouze vysvětluje, Hálkův duch pronese jediné slovo. Další rozdíl je v době a místě, v nichž ke zjevení dojde. Hamlet se s duchem setkává v noci na hradbách a hovoří s ním v soukromí, což přízraku umožňuje všechno vysvětlit. Duch starého Hamleta se zjevuje v době pro zjevení příznačné, je hluboká noc a jeho výstup je omezen východem slunce. V Hálkově

textu není nikde uvedený časový údaj, ale vzhledem k okolnostem můžeme tvrdit, že se Dušanův duch se zjevuje během dne a omezený Vukašinovou přítomností nemůže pronést víc než jediné slovo. Jeho odchod není zapříčiněn vyšší mocí, ale fyzickou silou – Vukašin ducha zahání mečem. Duch tak vlastně neodpovídá všeobecně rozšířeným představám, a kdyby ho neviděli oba muži, mohli bychom ho považovat spíše za Vukašinovu vidinu či přelud.

Po Vukašinově odchodu do sálu vtrhne Rajko, Lazar, Prebula a další pánové. Zaskočení zprávou o Vukašinově politickém vzestupu a uražení ztrátou carovy důvěry žádají vysvětlení. Uroš vše potvrzuje a vysvětluje, že ví o Sinišově zradě, stejně jako o přetvářce přítomných pánů, a že ohrožen nepřítelem zvenčí i zevnitř zvolil si Vukašína, aby jako dostatečně silný vládce zachránil Srbsko před pádem. Prebula, jenž Vukašína už dříve podporoval, odchází za svým novým králem. Rajko soptí a jeho rozrušení ještě vzroste, když Uroš potvrdí, že dal Vukašinovi korunu dobrovolně. Tato informace otřese i Lazarem. Ten se snaží Uroše přesvědčit, že udělal chybu, když se vzdal svého národa, svého práva, své budoucnosti, čímž ze sebe udělal nuzáka. Lazar dojemně lamentuje a lituje Uroše, který si neuvědomuje, co učinil. Uroš hájí Vukašína a zdůrazňuje, že dokud žije, je carem stále on. Rajko pokračuje v kázání i ve chvíli, kdy do sálu vstupuje Vukašin, Dejan, Prebula a další stoupenci. Vojsko obsazuje vchod. Rajko se snaží zneplatnit Urošovy kroky a rozhoduje se přidat na Jeleninu stranu a podpořit její právo na trůn. V tu chvíli Vukašin velí svým vojákům zatknout Rajka a obsadit celou síň. Rajko se přímo staví proti Vukašinovi, který ho hodlá popravit. Lazar se rozhoduje zůstat s Urošem pro případ nouze. Vukašin upevňuje svou pozici výhružkami. Rajkova poprava je prvním krokem k odstranění carových věrných ochránců a současně také Vukašinem první prolitá krev.

V Rajkovi můžeme spatřovat odraz lorda Hastingse z tragédie *Richard III*. Rajko i Hastings se oba snaží bránit právo právoplatných dědiců, čímž se oba staví do cesty uzurpátorům. Oba za to platí životem – jsou s'ati. Rozdíl mezi těmito dvěma postavami se projevuje, podíváme-li se na jejich vztah k protagonistům. Hastings naivně věří, že je pro Richarda důležitý, otevřeně mu nevzdoruje a svůj blížící se konec si neuvědomuje. Naopak Rajko si od hádky ve válečném táboře od Vukašína drží odstup a jasně proti němu vystupuje i ve chvíli, kdy je mu vyhrožováno smrtí.



#### 4. 1. 3 Třetí jednání – začátek konce krále Vukašina

V paláci v Prizrěnu se Uroš s Vukašínem baví nejspíš o carově sporu se srbskou šlechtou. Spor se opět točil kolem jmenování Vukašina králem. Uroš vypráví, jak se ho panstvo snažilo od jeho volby odradit a že se pánové raději skloní před Sinišou než před Vukašínem. Uroš ale od rozhodnutí odstoupit nehodlá. Přichází Nikola a přivádí posly se zprávou od Jeleny, což Uroše rozveselí a povzbudí. Car spěchá za posly, Vukašín zůstává s Nikolou. Nikola začíná vyprávět o snu, v němž byl vojvodou, ale Vukašín ho přerušuje. Ukazuje na Uroše a dává Nikolovi další úkol: sledovat Uroše a jakýmkoli prostředky mu zabránit ve spolčování se s kýmkoli dalším. Vukašín odchází a Nikola přijímá roli vykonavatele zla a rozhoduje se požádat o odměnu, kterou si zaslouží. Uroš mezitím přátelsky rozpráví s posly a vzpomíná na své dětství. Nikola je přerušuje a posílá posly pryč. Uroš ho z počátku nevnímá a pokračuje ve vlídné rozpravě. Nikola rozkazuje znovu a oznamuje, že je car nemocný a povídání ho oslabuje. Uroš nemoc popírá, ale Nikola se nedá zastavit a dál tvrdí, že je choroba takového rázu, že si ji car sám neuvědomuje – je blázen. Poslové se zajímají, co mají vzkázat Jeleně, ale Uroš je odmítá nechat odejít a chce pokračovat v hovoru. Nikola je opět přerušuje a Uroš se nakonec vzdává a posílá je pryč. Po jejich odchodu se Uroš utrhne na Nikolu, uvědomiv si, že s ním manipuloval. Ve chvíli, kdy Uroš hubuje Nikolovi a bije ho, vchází Marko. Nikola odbíhá a v Urošovi se zvedá vztek. Marko si myslí, že Uroš na vše přišel a postaví se proti Vukašínovi – sám nesouhlasí s Vukašínovými činy. Urošovi se stýská po matce, rozhodne se k ní přehnout a říct jí, jak se k němu Nikola zachoval. Vchází Vukašín s Nikolou a dalšími pány. Slyší, co Uroš plánuje a po Nikolově vzoru ho prohlašuje za blázna. Marko Uroše brání a staví se tak proti vlastnímu otci. Král nechává cara odvést na lože a tajně přikazuje Nikolovi zavřít ho ve věži. Uroš bez výrazných protestů odchází.

Zde se projevila Vukašínova schopnost využívat dvojího kontextu a homonymních významů, tak jak to dělá Jago. Předě všemi přítomnými pronáší „Ved' cara na lože!“, což si nikdo z přihlížejících nemůže vyložit jinak než v běžném významu (Hálek 1925: 219). Nikolovi (a divákovi spolu s ním) však Vukašín před tím tajně sdělil „Znáš tu věž hlubokou, jež v hradu západním? [...] Tam lože zbytečné.“ (tamtéž). Vukašínova věta „Ved' cara na lože!“ tak v Nikolově a divákově kontextu získává zcela odlišný význam. Hálek tak částečně napodobuje rozpor mezi skutečností a zdáním typickým nejen pro Jagovu řeč, ale celou jeho bytost (Hilský 2019: 520–523). Přestože

básník především v oblasti řečových významů nedosahuje Shakespearovy úrovně, dvojakost Vukašínovy osobnosti je bezpochyby zřejmá.

Po Urošově odchodu osloví Vukašín okolostojící šlechtu. Siniša s podporou zběhlých vazalů zahájil válku o korunu a Vukašín na jeho výzvu odpoví – bude chránit právo své a Urošovo. V síni zůstává už jen Marko, který poprvé dostává prostor ukázat, kým je. Marko pronáší emotivní vlasteneckou řeč, v níž lituje svou zemi, která je ničena zevnitř, ztrácí skutečné hodnoty a krvácí.

Uprostřed bojů se schází Vukašín a Sinišův poslanec. Ten Vukašínovi tlumočí Sinišovu nabídku – pokud se k němu připojí, Siniša z něj udělá spoluvládce. Vukašín se jeho nabídce vysmívá a vyzívá ho na souboj. Poslanec odchází k Sinišovi. Přichází Prebula se zprávami z boje. Siniša je v přesile a králova armáda je nucena k ústupu. Vukašín se shání po Markovi, kterého doposud nikdo neviděl bojovat. Nakonec s Prebulou odchází do boje a na scénu vstupuje Marko. Podruhé je mu věnován prostor k delší promluvě. Divák sleduje Marka zmítajícího se v niterném rozbroji mezi synovskou povinností vůči otci a vojákovou povinností vůči řádu a právu. Odhazuje meč, odmítá za Vukašína bojovat. Vchází Prebula, po něm Dejan. Prebula kritizuje Markovu nečinnost a porovnává ji s Vukašínovým válečným šílenstvím, Dejan začíná o králově právu pochybovat. Popis Vukašínovy bojovnosti se výrazně podobá popisům vojenského umění Richardova – oba válečníci svou odolností a silou překvapují své okolí, oba neustávají v boji, ani když přijdou o koně:

*„Jak lev se bije, dělá pravé divy,  
s nadlidskou silou čelí nebezpečí.  
Jeho kůň padl, bije se jak pěšák,  
ve chřtánu smrti hledá Richmonda!“*

(Shakespeare 2011: 682)

*„Pravé divy koná Vukašín.  
Tři koně padli pod ním z jejich ran,  
a on jak pírkó na čtvrtý se vyšinul.  
jak blesk rozráží tuhý vzdoru voj –„*

(Hálek 1925: 223)

Vukašín vstupuje na scénu rozpálený bojem, odhodlaný vyhrát i přes prozatímní neúspěch. Všimá si pasivního Marka a začíná hádka. Vukašín požaduje, aby syn bojoval po jeho boku, ale Marko odmítá stát na straně bezpráví a kritizuje přetvářku, faleš a podlízavost a odvážně vzdoruje otci-králi přímo do očí. Vukašín se rozlítí a na syna zaútočí, jeho meč se však zasekne do stromu. Marko odchází, ale po odchodu ostatních se vrací a divák se dozvídá, že se srbský národ začíná stavět proti Vukašínovi. Vukašín svůj vztek využívá v bitvě. Siniša je poražen.

V prizrénském paláci se konají oslavy Vukašínova vítězství, hraje hudba, vystupuje Vukašín, Dejan, Prebula, Marko, sljepac (jedná se o slepého srbského pěvce, pravděpodobně toho samého, který na počátku hry zpíval hrdinskou píseň o Markovi<sup>26</sup>) a další šlechta. Vukašín v dobrém rozmaru poroučí vojákům zlato a víno. Král touží, aby se o jeho vítězství nad Sinišou zpívaly hrdinské písně. Prebula mu pochlebují, Dejan a Marko se drží v povzdálí, oba odsuzují Prebulova přespříliš honosná, lísavá slova. Vukašín se shání po pěvci, aby zjistil, co o něm budou následující generace zpívat. Prebula přivádí oblíbeného prizrénského pěvce. Ten podle Vukašínových přání zpívá od srdce – kritizuje Vukašínovu touhu po moci a přeje mu brzký konec. Marko jásá, hlas pěvce odráží hlas lidu. Vukašín zuří a pěvce zabíjí. Ten před smrtí Vukašína zatracuje. Marko žádá vysvětlení, ale vzteklý Vukašín odchází. Lazar běduje nad smrtí nevinného, ctnostného, dobrého pěvce oblíbeného široko daleko a spílá Vukašínovi, za což ho Prebula kritizuje. Marko podpoří Lazara, káže o útlaku pravdy, odsuzuje Vukašína, načež Prebula odchází ke králi. Lazar pokračuje ve své lamentaci – nelítostný Vukašín je nejhorší zlo, které mohlo Srbsko potkat. Svým hořekováním a dovoláváním se Dušana přesvědčuje všechny kolemstojící. Marko posílá pány pěvce slavně pohřbít.

Zabitím oblíbeného pěvce se Vukašín neodvratně pasuje do role krále-vraha. I bez podrobnějších znalostí srbské kultury by divák díky replikám, v nichž je pěvec chvalořečen a opěvován, pochopil nakolik závažným se Vukašínův čin stal. Seznámíme-li se ale s rolí lidových pěvců ve společenských poměrech Srbska, zjistíme, že Vukašínův čin byl mnohem závažnější, než se na první pohled může zdát. Srbští lidový pěvci, zvaní *guslari*, patřili ke všeobecně uznávaným a váženým členům společnosti – *guslar* byl

---

<sup>26</sup> Drama Král Vukašín začíná veršem „Polo pije, polo Šarcu daje“, který je součástí srbského národního eposu Kraljevič Marko a Vuča generál. Epos vydal ve své sbírce Srpske narodne pjesme Vuk Karadžić. Český překlad eposu vytvořil Josef Holeček. Text vypráví o Markově odvaze, při záchraně tří srbských vévodů z vězení, do něhož je uvrhl generál Vuča na hradě Varadinu. Část, v níž se verš vyskytuje, vypráví o tom, jak se Marko sám posadil na pole před hradem Varadinem a spolu se svým koněm popíjel víno (Holeček 1909:137–149).

„nedotknutelný a osoba jeho posvátnější, než duchovního“ (Holeček 1901: III). Vukašín tedy vztáhl ruku na jednu z nejváženějších osob Srbska, čímž proti sobě poštvál v podstatě všechny své poddané, včetně několika z těch, jež byli ochotni ho podporovat. Zabití pěvce je Vukašinovou druhou vraždou, o mnoho krvavější než první. Předně Vukašín popravuje všemi milovaného a uznávaného člověka, navíc je jeho oběť představena jako nejčestnější, nejčistější a nejnevinější osoba v Srbsku (Lazar dokonce tvrdí, že ani nemluvně není méně zkažené) a konečně, Vukašín tak činí vlastní rukou před zraky představitelů srbského národa. Vražda slepého pěvce se tak svou krutostí a tragickou silou může rovnat jen vraždě princů z Yorku, kterou nařídil král Richard. Rozdíl mezi oběma krvavými králi je ten, že Richard si na vraždu najímá mordýře, vražda proběhne v tajnosti, veškeré stopy jsou okamžitě zahlazeny a nikdo tak nemůže Richarda obvinít s úplnou jistotou. Richard tahá za nitky, ale fyzicky si ruce krví nezašpiní. Na rozdíl od Vukašina také nevraždí ve vzteku, ale z rozmyslu. Každá smrt, kterou naplánuje, mu má být ku prospěchu. Dělá chladná, bezcitná a současně až neuvěřitelně racionální rozhodnutí. Kdo je ale horší? Vukašín, který ovládaný vztekem zabíjí pěvce, který si dovolil ho urazit? Nebo Richard, který chladnokrevně objedná vraždu dvou malých chlapců, kteří se neprovinili ničím než svým původem? S jistotou můžeme říci, že Richardova chladnokrevnost a brutalita skrytá za tvář zbožného muže má pro diváka větší dramatickou sílu než Vukašín se svou neovladatelnou a výbušnou povahou.

Do sálu vbíhá Uroš s Nikolou v patách. Urošovi se podařilo utéct z věže, do níž ho Vukašín nechal zavřít a Nikola se ho snaží znovu chytit. Uroš se v následující promluvě obrací ke svému lidu a plačtivě vypráví, co se mu stalo a jak s ním bylo zacházeno – zavřeli ho a mučili hladem. Lazar se ujímá slova a v do krajnosti vypjatém projevu Uroše lituje, snímá mu okovy a proklíná Vukašína. Nikola mizí. Uroš Vukašína začíná bránit, netuše, že právě on Nikolovi nařídil jej uvěznit. Věří, že se tak Nikola rozhodl sám. Lazar se marně snaží Uroše přesvědčit o opaku. Car dokonce začíná zmírňovat obraz svého utrpení, aby Vukašinovi neškodil (ve vězení slyšel ptačí zpěv, žalářníkův pes s ním trávil čas, a dokonce dostával dopisy od matky, na něž odpovídal, že je v pořádku). Lazar běduje nad osudem právoplatného srbského cara, nad jeho naivitou a dobrotou. Vrací se Nikola se stráží a na Vukašinův rozkaz zatýká Lazara a vykazuje ho z oblasti Prizrěnu. Lazar se loučí s Urošem, kterému začíná docházet, jaký je král ve skutečnosti, a odchází proklínaje Vukašína. Marko se jízlivě vysmívá otcovým nakřivo postaveným hodnotám. Dejan začíná Vukašína odmítat. Král vchází do sálu a ukrytý v pozadí sleduje, jak si Uroš uvědomuje svou chybu a lituje svého rozhodnutí.

Posléze se ozývá, zkouší Dejanovu (a také Markovu) poslušnost (nikoli však věrnost), poručí vojsku další odměnu a volá muže do zbraně – bude lovit škodnou. Oslovuje Uroše, utahuje si z něho a nakonec se ho obratně zbavuje. Pro Urošovo vlastní dobro ho vyhání z Prizrénu. Car se nevzpírá ani ve chvíli, kdy ho Vukašín nutí převléci carský šat a obléci se do žebráckého. Dejan se snaží Vukašína zastavit, Marko krále prohlašuje za kata. Převlečeného Uroše nechává Vukašín odvést a vyhrožuje smrtí všem, kdo se mu odmítají podříditi. Marko odchází zvěstovat lidem, co se v sále událo. Dejan nepřestává Vukašína kritizovat, rozhoduje se odejít za carem a vyzívá ostatní, aby učinili stejně. V ten okamžik ale vstupuje do sálu lid s Urošem na ramenou a staví se proti Vukašínovi – poprvé zazní slovo uchvatitel. Vukašín znovu vyhrožuje smrtí a roztahuje závěsy. Za okny se objevuje vojsko připravené k útoku. Uroše jediného nechává odejít.

Okamžitě poté, co se musí postavy i divák vyrovnat s vraždou pěvce, napětí nečekaně rychle roste s příchodem Uroše. Car, který byl doposud slepý k Vukašínově přetvářce, získává šanci prozívat. O to víc je tak divák šokován, když sleduje utlačovaného a týraného vladaře, jak brání svého utlačitele. Divák jako by ztratil poslední naději na obrat k lepšímu i pochopení k Urošově dosavadní naivitě. Uroš se oficiálně stává slabochem a hlupcem. Jeho následující ponížení a vyhnání tím ztrácí na dramatičnosti. Divák, který postavu s konečnou platností zavrhl, nepocítuje víc než lhostejnost. Podobně můžeme vnímat i Vukašína. Ten už se před očima obecenstva dopustil tak hrůzných činů, že vyhnání právoplatného cara není ničím nepřijatelným. Naopak. Divák mohl na základě svých zkušeností s královým chováním podobný úskok očekávat. Šok, který přichází ve chvíli, kdy Vukašín obsadí palác, se se zkušenostmi diváka umírňuje také. Výhrůžky jsou Vukašínovi vlastní, smrtí vyhrožuje prakticky vzato všem už od samého začátku hry. Jedinou zarážející skutečností je věrnost vojáků, kterou si byl Vukašín schopen koupit (pravděpodobně) pár zlatkami navíc. Král, jehož politická moc upadá, se zachová jako typický tyran a chápe se vlády násilím. Z Vukašína-přítele-ochránce-krále se v jediné scéně stává vrah a uchvatitel.

#### **4. 1. 4 Čtvrté jednání – všichni proti králi**

V paláci se schází Marko a Dejan a začínají popíjet. Marko si poručí víno a ptá se Dejana, jestli je možné napravit Vukašínovy křivdy. Dejan odpovídá, ale vlivem Markovy apatie jejich rozhovor ztrácí na dialogičnosti a on tak vlastně vede rozsáhlý monolog o situaci v Srbsku. Hrdinství vytlačila nectnost a lidé jsou nespokojení. Přemýšlí

o odvaze, hanebnosti, ctnosti. Dovolává se svatého Michaela<sup>27</sup>, kritizuje prodejnost a přetvářku. Všimá si, že ho Marko neposlouchá a začíná se do něj navážet. Dlouhému a emocemi nabitému monologu však Marko nevěnuje sebemenší pozornost, čímž Dejana dopálí natolik, že mu začne spílat – velký bojovník Marko pije jako chátra, aby utlumil svůj rozum i své svědomí – obviňuje ho ze strachu se Vukašínovi postavit. To Marka probere z letargie, vyskočí připravený se bít. Vstupuje Prebula. Dejan si ho dobírá kvůli věrnosti k Vukašínovi. Prebula se brání a všimá si Marka, pouští se i do něj. Turci ohrožují Srbsko a slavný hrdina Marko kralevič nečiní nic. Marko se na něj osočí a okamžitě se chystá k boji. Vstupuje Vukašín a sleduje syna, jak s Dejanem odchází připravit se na boj s Turkem – oba ochotní bojovat za Srbsko, nikoli za Vukašína. Po jejich odchodu Prebula vypráví králi o spojení, které uzavřelo Řecko s Tureckem. Obě armády se teď valí na Srbsko. Válka Vukašína neděsí.

Vstupuje Uglješa s dalšími zprávami. Siniša se opět snaží získat nezávislost a carskou korunu. Uglješovo vojsko obklíčili dva srbští župani, takže nemůže vyrazit Vukašínovi na pomoc a sám o ni musí žádat. Lazar své pozemky odpojil od zbytku země a postavil se na stranu Uroše. Dokonce upláčí lid, aby přešel na jeho stranu a plánuje krále svrhnout. Vukašínovi jsou všechny tyto zprávy k smíchu, jeho muži jsou mu stále věrní. V průběhu královy promluvy vstupují někteří pánové a slyší ho hovořit o válce s Turkem jako o svatém boji, v němž Srbsko zvítězí, bude-li jednotné. Vukašín upevňuje důvěru svých vazalů. Slibuje Uglješovi pomoc, hodlá vytáhnout proti Turkům a každého, kdo v téhle situaci zamýšlí rozdělit Srbsko, označuje za zrádce a vraha země. Náhle vstupuje Nikola a informuje Vukašína o Urošovi. Ten, chodě od města k městu, svým osudem dojmá lid a naklání ho na svou stranu. To Vukašína rozhodí, záhy se však uklidňuje a posílá pány připravit vojsko. Nikolovi uděluje třetí úkol – zabít Uroše – a slibuje mu vojvodství, po kterém sluha už dlouho prahne.

Poprvé se děj dramatu přesouvá do Srěmu, kde vládne Jelena. Mezi měšťany se šíří zprávy o Urošově údělu a oni si nejsou jistí, kdo je vlastně jejich vládcem. Přesto nejsou ochotni přijmout, že by jím byl Vukašín. Vstupuje Jelena, ptá se po Urošovi a zprávách o něm. Maksim, jeden z měšťanů, ji uklidňuje. Jelena se pravděpodobně chystá vyjet do Prizrénu za synem rozrušená zprávami o jeho sesazení. Její strach ale klíčí více ze strachu o syna než o cara. Je více matkou než carevnou. Jakmile odejde, objeví se

---

<sup>27</sup> Svatý Michael je v Bibli často zmiňován jako ochránce. Známý je především ze Zjevení Janova, kde bojuje s drakem – prohnáním hadem a ďáblem, který svádí celý svět – a poráží ho. Vukašín je tím drakem, ďáblem a hadem, který přišel zničit zemi. Vukašín sám se často hadem nazývá.

na scéně Uroš v žebráckých šatech. Pláče nad osudem Srbska, v němž vládne Vukašín. Maksim si neuvědomí, s kým mluví, dokud se Uroš sám nepředstaví a nezačne vyprávět, jak s ním Vukašín zacházel, litujíc sebe i Srbsko, z něhož se stala umírající země. Maksim je dojatý. Vstupuje Lazar, poznává Uroše a spěchá mu vstříc. Uroš vypráví o svém hněvu. Konečně poznal, kdo je král Vukašín a touží po pomstě. Měšťané jsou připraveni se k němu přidat.

Urošův přerod ze slabého, naivního chlapce v muže toužícího po pomstě je pro diváka téměř nečekaný. Dosavadní zkušenosti s Urošem mohly diváka přivést na myšlenku, že car není postavou, v níž by se mohla vzednout síla k boji, a tak je tato scéna překvapující. Napětí roste, protože právoplatný vládce, za nímž stojí několik velkých měst, Lazar se svým panstvím a vojskem, a koneckonců také Jelena a její muži, se konečně stává skutečným vůdcem. Vukašín má protivníka, který by se mu silou stoupenců mohl vyrovnat. Naděje na odplatu a onu pověstnou básnickou spravedlnost však dlouho netrvá.

Na scénu vstupuje Vukašín, který přijel do Srěmu shromáždit vojsko do boje. Uroš zaslepený vztekem a nenávisí na Vukašína útočí nejdříve slovně, poté i mečem. Vukašín Uroše zabíjí. Lazar lká a volaje po pomstě odchází. Král se chápe slova. Dovolává se národní odpovědnosti, volá Srby do boje s Turkem. Všem, kdo by se proti němu chtěli stavět, připomíná, že postaví-li se proti němu nyní, budou zrádci a vrahové národa. Plamennou řečí přesvědčuje Maksima a měšťany, kteří byli ještě před chvílí ochotní proti němu bojovat (jeho síla přesvědčovat slovem je na chvíli zpět). Přibíhá Jelena, která byla zpravena o Urošově příchodu, a zjišťuje, že je její syn po smrti. Všimá si Vukašínova krvavého meče a uvědomuje si, co se muselo stát. Zmožená žalem se osočí na Vukašína. V dlouhém emocemi nabitém monologu poukazuje na jeho zkaženost a zrůdnost. Vukašín si jejich slov téměř nevšímá. Jelena pokračuje v láteření, zatracuje jeho paměť, ale král se chystá odejít, z jejich slov si nic nedělá. Jelena rozvzteklá Vukašínovou lhostejností vyslovuje kletbu:

*„Ó! bože na nebi, vyslyš jen tuto  
mou ještě modlitbu a zatvrziž se pak!  
Slyš, trojjediný bože, vyslyš mne!  
A slyš ted' ty, to odkaz carové:  
bys nemoh' umřít smrtí počestnou,*

*tak jakos bezčestně rozsíval smrt, ,  
bys darmo hledal smrt, již umře hrdina!  
Však jestli přijde k tobě podlá smrt!–  
pak umři jako zbabělec, bys nemoh ‘ hnout  
ni rukou svou v hodinu poslední  
a smrti šíp od sebe odvrátit,  
tak jakos rukou vždy rozsíval smrt!“*

(Hálek 1925: 261–262)

Poté zničená žalem pláče nad Urošovým tělem. Vukašín na kletbu nereaguje, vydává rozkaz k pochodu.

Urošovou smrtí na sebe Vukašín svolává především Jeleninu kletbu. Zaměříme se podrobněji na význam slova *kletba*. Podle *Etymologického slovníku jazyka českého* bylo slovo *kletba* odvozeno ze staročeského *klnu*, *kléti* ve významu „zaklínati se božstvu,“ což býval „nejvyšší stupeň závazku“ (Machek 2010: 257). Význam slova se postupem času posunul. Pavel Hartl ve svém *Velkém psychologickém slovníku* kletbu definuje jako „žádost k nadpřirozeným silám, aby někomu byly způsobeny vážné potíže nebo újma“ (Hartl 2010: 249). *Biblický slovník* Adolfa Novotného, který na význam slova nahlíží z pohledu křesťanství, vykládá kletbu jako protiklad požehnání, jehož výsledkem je totální devastace člověka – nemoci, porážka, „neštěstí všeho druhu“ – a jehož příčinou je hřích, nebo samotný akt prokletí. Spojí-li se obě příčiny, síla výsledné kletby úměrně tomu vzrůstá (Novotný 1992: 327). Důležitost vymezení významu slova kletba se ukáže, zaměříme-li se na repliky, které mají význam proklínání nebo zatracování. Vezmeme-li v potaz zmíněné definice, první skutečnou kletbou se v *Králi Vukašínovi* stává až ta pronesená Jelenou na konci čtvrtého jednání. Vukašín byl před Jeleninou kletbou proklínán několikrát, nikdy se však nejednalo o kletbu plnohodnotnou. Slova zatracení pronesl zabitý pěvec: „Můj [hrob] podstlala, však ty buď zatracen!“ (Hálek 1925: 228), Lazar dokonce dvakrát, poprvé, když se dozvěděl o Urošově uvěznění: „Však proklet buď, kdo původcem, byť to sám král!“ (tamtéž: 231), podruhé když jej nechal Vukašín vyhnat z Prizrénu: „Buď proklet Vukašín!“ (tamtéž: 234). Konečně před pronesením své první skutečné kletby proklíná krále dvakrát také Jelena. První prokletí je významem



podobné výše uvedeným replikám: „Pse krvavý, buď zatracen!“ (tamtéž: 259), druhé už se však blíží skutečné kletbě:

*„[...]a protož stůj zde cara mrtvola  
vždy mezi tebou a tvým vítězstvím  
a věz, že paměť tvoje zatracena.“*

(tamtéž: 261)

Divák tak byl v průběhu konfrontován se zvyšujícím se napětím způsobeným nejen postupem děje a proměnami Vukašínových rolí, ale také rostoucí nelibostí, jež se vyvinula v čirou nenávisť vůči hlavní postavě. Antipatie diváka rostla však jinou rychlostí než antipatie postav, neboť divák byl s Vukašínovou skutečnou tváří seznámen mnohem dříve než jeho dramatické okolí. Vrcholem vzestupné linie v rámci dramatu je právě první skutečná kletba. Podrobněji se významu kletby v Hálkově i Shakespearově díle budeme věnovat později.

#### **4. 1. 5 Páté jednání – kletba se naplňuje**

První scéna posledního jednání se odehrává ve válečném ležení. Vukašínovi sluhové potajmu poslouchají nezvykle se chovajícího krále, který trpí samomluvou, vyhýbá se společnosti, bez viditelného důvodu se k smrti vyděsí, nespí a bojí se tmy. Vukašín vychází ze stanu a společně s divákem se dozvídá, že je těsně po půlnoci. Král si nechává přivést Prebulu a přinést víno. Když sluhové odejdou, promlouvá. Vypráví o děsivých vidinách, jež mu v noci nedají spát. Strach z nočních děsů se pokouší zahnat vínem a společností. Vchází Prebula. Divák sleduje, jak dříve sebevědomý a mazaný Vukašín zápasí s pamětí, když si není jistý jménem svého nejvěrnějšího vazala. Sám král si Prebulovi stěžuje na selhávající paměť a nesoustředěnost. Pochybuje o Prebulově věrnosti a znevažuje ji, když se dozvídá, že zatímco král v noci trpí, jeho poddaní si užívají klidného spánku. Vzteky bez sebe Prebulu, jemuž králův výstup otevřel oči, vyhání. Divák se poprvé stává svědkem Vukašínových vidin. Král s neuvěřitelnou rychlostí kolísá mezi zdravým rozumem a halucinacemi, jedna děsivější vidina stíhá druhou. Hovoří o netvorech, zahání je do hrobů; vidí zemi kolem sebe v plamenech. Sleduje jedovatého hada plazícího se jeho směrem, stáčejíciho se mu u holých nohou a škvařícího se v plamenech. Halucinace končí a Vukašínova mysl se ustaluje. Hrdina spílá své prokleté mysli a dodává si síly vidinám čelit. Podruhé se zjevuje Dušanův duch

a ptá se po svém synovi. Vukašina duch vyděsí výrazně méně než předchozí vidiny a ve snaze ho zahnat se po něm ohání. Duch Vukašina zatracuje a mizí.

Význam duchova příchodu je jiný, než jak tomu bylo ve druhém jednání. Zjevuje se v době pro něj více typické, po půlnoci, a nepřichází s varováním, ale prokletím. Více se tak podobá duchu Julia Caesara, který se zjevuje Brutovi uprostřed noci na konci třetího jednání. Shakespearův duch, však hrdinu neproklíná, spíš jako by ho varoval.

Vukašín opět blouzní a po procitnutí ze strachu před samotou volá Nikolu. Ten vstupuje a okamžitě začíná s narážkami na příslibené vojvodství. Vukašín to ignoruje a informuje se o stavu armády. Odpadlí Siniša a Lazar dorazili se svými vojsky, taktéž Jelena, Dejan a Marko. Rozdělené Srbsko se spojuje v boji proti nebezpečí zvenčí. Král však místo, aby se radoval, bere pomoc ostatních jako urážku a ukázkou své slabosti. Nikola nevěřícně sleduje králův nesmyslný vztek. Nakonec Vukašina vyzívá ke splnění slibu. Ten to však odmítá. Vojvodství mu slíbil jako odměnu za Urošovu smrt, cara ale musel zabít sám. Nikola však trvá na svém. Beztak už se lidem jako vojvoda představuje, jen oficiální uznání mu chybí. Stále víc na Vukašina tlačí, král ale o to víc vzdoruje, sluhu vyhání a nařizuje mu, aby přivedl královnu Jefrosimu. Dříve než Jefrosima vstupuje do stanu Jelena, kterou si Vukašín nejdříve plete s vlastní ženou a poté s přízrakem. Jelena pronáší svou druhou kletbu. Vukašín vidě v Jeleně nové zjevení, sbírá odvalu a staví se proti jejím slovům. Statečnost ho však na chvíli opouští a strach z děsivé noci ho nutí škemrat o smilování v podobě dne. Jelenina nenávist se nedá obměkčit a její kletba pokračuje. Na okamžik se v králi vzmáhá hrdost, přestává žádat smilování a odhodlává se postavit proti všem nástrahám noci. Přesto však vrávoraje ze stanu končí prosbou o milosrdný den. Jelena ukončuje svůj výstup modlitbou za noc plnou hrůz. Vukašínova kletba se ztrojnásobuje.

U řeky Marici se k válečné rozpravě schází Dejan a Siniša, který mu vydává rozkazy. Dejan je odmítá s tím, že nepřišel sloužit samozvanci, ale bránit zemi. Siniša trvá na tom, že právo vládnout má on. Dejan mu připomíná bitvu u Zety, v níž Vukašín rozmetal jeho vojsko, a vysmívá se mu. Vstupují vojvodové s Vukašínem a začínající hádku rozhání. Přibíhá Uglješa a informuje o postupu Turků. Všichni se rozcházejí ke svým vojskům. Vukašín zůstává a s přicházejícím dnem se mu vrací odvaha a sebevědomí. Vysmívá se nočním přízrakům, kterým se nepodařilo jej oslabit. V nadcházející válce hodlá napravit svou pověst a stát se znovu hrdinou, jenž spojil Srbsko. Vrhá se do boje.

Celá tato scéna výrazně připomíná páté jednání *Richarda III.* Prokletí, které na krále ve třetí scéně prvního jednání uvalila Markéta, se naplňuje a Richarda stíhají noční můry. Ve snu se mu zjevují duše všech, které zavraždil, a proklínají ho. Pravdou je, že se Vukašínovi zjeví jediný duch, ten Dušanův (jehož smrt nelze objektivně Vukašínovi přičíst), avšak přichází za stejným účelem jako duchové Richardových obětí. Další paralela se objevuje, když oba krvaví králové ztrácí klid a snaží se chmury zahánět vínem:

*„Zda nelze vínem, hovorem okřáti zas,  
zda nelze zkrátit noc, když den se vyhýbá?“*

(Hálek 1925: 264)

*„Dej mi pohár vína.  
Nějak mě opustila lehkost ducha  
a dobrá mysl, na kterou jsem zvyklý.“*

(Shakespeare 2011: 678)

Oběma se zjevují děsivé vidiny. Oba se ze svých preludů nakonec probouzejí a oba se s nimi vyrovnávají. Richardovy sny probouzejí dlouho potlačované svědomí – celý králův monolog směřuje k sebelítosti. Richard, jeden z nejhorších Shakespearových zloduchů, krutý a bezcitný vrah, samotné ztělesnění d'ábla, se před očima diváka proměňuje a navzdory veškeré své brutalitě i divákově odporu v něm vyvolává neočekávanou emoci – lítost. Přiznáním všech svých zločinů (a především uvědoměním si, že šlo o *zločiny*) Richard přestává být pouhým zlosynem a stává se tragickým hrdinou. Zůstává jím i poté, co své svědomí znovu utiší. Co víc, Richard nežádá slitování, dokonce se ani není schopen litovat on sám. Vukašín tohoto přerodu nedochází. Po každém procitnutí z halucinací se ujišťuje o své ctnosti. Důkazem je mu had, který ač se ho snaží uštknout, končí svůj život v plamenech. Krátké chvíle, v nichž Vukašín prosí o smilování, nejsou výsledkem uvědomění si vlastní špatnosti a viny, ale zbabělosti a strachu vyvolaného vidinami. V očích diváka se nestává hrdinou – z Vukašína je zbabělec a jeho vývojová linie je u konce.

Dalším motivem společným oběma scénám je toužebně očekávané ráno. Symbol nového začátku se stává symbolem konce a nese s sebou vysvobození. Pro Vukašína má příchod dne mnohem větší význam než pro Richarda. Richard se svých děsů zbavil s probuzením z noční můry. Vukašína stíhají vidiny bdělého, posilněné hlubokou nocí,

a tak je jeho jedinou nadějí právě rozednění. Nový den a budoucí střet oběma postavám dodávají sílu a odhodlání, vliv jejich nočních hrůz slábné. Není tak divu, že nápadně podobné jsou i jejich promluvy před zahájením boje:

*„Můj výsměch vám, vy noční příšery,  
Jsem nyní slabší snad, než jsem byl dřív?  
vy bludné sny a smyslů klamové!  
Mám v sebe víry méně, než měl jsem dřív?“*

(Hálek 1925: 275)

*„Bláboly snů nám nezastraší duše  
a svědomí je slovo pro zbabělce,  
jímž chtějí slabí nahnat silným strach.“*

(Shakespeare 2011: 681)

Na scénu vstupuje Jelena a proklíná Vukašina počtvrté. Kletby se od třetího jednání stávají neodmyslitelnou *součástí Krále Vukašina* a i tento motiv si Hálek bezpochyby vypůjčil z děl Williama Shakespeara. Martin Hliský ve svém pojednání o *Richardovi III.* věnuje samostatnou kapitolu věštbám, lamentům a kletbám. Parafrázujeme dále profesora Hliského. Promluvy tohoto typu v tragédii *Richard III.* získávají formu rituálních promluv a stávají se typicky ženskou řečí. Ženské postavy se v tragédii objevují čtyři – lady Anna, královny Markéta a Alžběta a vévodkyně z Yorku, Richardova matka. Hlavní nositelkou rituální řeči kleteb se stává bývalá královna Markéta, jejíž promluvy ji přibližují čarodějnicím z *Macbetha*. Její kletby se beze zbytku vyplní a stávají se tak částečně věštbami a směřují i na další postavy hry (Hliský 2019: 324–327).

V porovnání s Králem Vukašínem, kde je jedinou aktivně vystupující ženskou postavou Jelena (Vukašínovu ženu Jefrosimu nelze považovat za aktivní postavu – vystoupila všehovšudy jedenkrát s jedinou replikou) je *Richard III.* tragédie na ženské postavy výrazně bohatší. Ženy *Richarda III.* jsou také aktivnější. Jak uvádí profesor Hliský, všechny čtyři ženy „tvoří jakýsi antický chór vsunutý do Shakespearovy tragédie“, neboť právě jim náleží ona rituální řeč (tamtéž: 324). Rozdíl je tak na první pohled patrný. Již výše jsme se zabývali vymezením pojmu kletby, a tak můžeme říci, že

Jelena, která jako žena stojí v celé hře osamocená, se stává také jedinou nositelkou této schopnosti. Jiný rozdíl mezi Richardem a Vukašínem jsme již naznačili. U Hálek se jediným prokletým stává Vukašín, kdežto Shakespeare nechává své pomstychtivé kvarteto v čele s Markétou proklít více různě významných postav, dokonce mohou kletbu uvalit na sebe samé i sebe navzájem. To nevědomky činí lady Anna, když proklíná Richardovu budoucí ženu, jíž se sama nakonec stane.

My se však zaměříme pouze na kletby uvržené na krále Richarda. Toho všechny ženy již od samého počátku hry považují za podlé zlo, a proto je proklínán již v prvním jednání. První, kdo na Richarda uvalí kletbu, je lady Anna, a to při pohřbu krále Jindřicha VI., z jehož smrti viní právě Richarda. Její kletba získává podtón příklonu k vyšší (v tomto případě temné) moci, neboť je pronesena nad rakví zabitého krále. Druhou kletbu pronáší ve třetím jednání Markéta, která (jak píše Hliský) je zosobněním bohyně pomsty (Hliský 2019: 325). Další kletby vyslovují královna Alžběta a Richardova matka. Richardův osud zapečetuje celá sekvence kleteb pronášená duchy jeho obětí na téměř samém konci hry. Hálek vkládá Jeleně kletbu do úst až na konci třetího jednání po smrti Uroše, a přestože Vukašínovo prokletí má na svědomí pouze Jelena, je Vukašín proklet čtyřikrát, tak jako Richard (bereme-li v potaz kletby vyslovené živými nositelkami oné schopnosti). Stejně jako v Richardovi, i ve Vukašínovi se kletby nabalují jedna na druhou a všechny se doslova naplní. Jak Jelena řekla, králova paměť selhává, není schopný vykonat jediný hrdinský čin, nemá sílu zabránit své smrti, jeho prosby a modlitby jsou marné a jako zbabělec umírá zavržen rukou podvodníka stejného jako on sám. I Jeleniny kletby se tak jistým způsobem stávají předpovědí budoucnosti.

Jelenino místo na jevišti přebírá Dejan a uvádí diváky do obrazu. Srbská armáda se rozpadá, jednotliví vojvodové bojují bez rozmyslu a Turek s Řekem získává převahu. Poté odchází. Přibíhají Nikola a Prebula a divák se dozvídá, že Vukašín, doposud hrdinně bojující, najednou zmizel z pole, čímž ohrozil stálost vojska. Prebula odchází a Nikola se vydává krále hledat se záměrem konečně získat vojvodství. Smějící se Vukašín vpadne na scénu. Zoufalý výsměch směřuje na kletbu, která se vyplnila, a on tak není schopen vykonat jediný hrdinský čin, bojuje s prázdnotou. Spatřiv Nikolu, nejdřív ho nepoznává, poté ho posílá pro víno. Sluha se však opět začíná domáhat své odměny. Když ho Vukašín uhodí, Nikola se rozčílí a začne se s králem přetahovat o zlatý řetěz. Nakonec ho králi serve z krku. Vukašín chce tasit, ale i tentokrát se Jelenina kletba naplňuje. Není schopen zabránit své smrti. Nikola Vukašína zabije bodnutím dýky. Král na něj před vydechnutím přenáší svou kletbu a naplňuje tím zvláštní propojení, které mohl divák mezi oběma

postavami v průběhu hry sledovat. Vukašín, hrdina-falešník-ochránce-vrah-uchvatitel-zbabělec, umírá rukou svého sluhy, stejně falešného, zákeřného a zbabělého jako byl on sám. Zabitím uchvatitele a krutovládce (ačkoli tak učinil pouze pro svůj vlastní prospěch) se Nikola vlastně stává hrdinou. Tento prapodivný kruh se uzavírá. To koneckonců naznačují i Nikolova poslední slova:

*„Zde leží král. A ptáte-li se, zda je živ:*

*on ve mně žije dál!“*

(Hálek 1925: 279).

Na místo vraždy přichází Marko, Dejan a Lazar. Vojáci zaplňují okolí. Hru ukončuje Marko. Bere korunu z Vukašínovy hlavy, předává ji Lazarovi a přísahá sám odčinit otcovy hříchy. Poté vyzívá přeživší k pevnému spojení a všichni se vrací zpět do boje.

Závěr Hálkovy hry byl předmětem přísných kritik. Mnohokrát recenzenti ve svých článcích vyčítali Hálkovi chybějící básnickou spravedlnost, aniž by byli schopni vysvětlit, v čem pro ně ona spravedlnost spočívá. Pokusme se o to tedy sami, ačkoliv její význam podvědomě tušíme (ať už jako zkušený čtenáři, nebo diváci). V roce 1910 publikuje v *Národním hospodáři* (příloze *Lidových novin*) František Vladimír Vykoukal článek *Poetická spravedlnost v našich pohádkách*, v němž se zajímá právě o pojem básnické spravedlnosti, její význam a formu. Budeme-li parafrázovat Vykoukalovy úvahy, je poetická spravedlnost v člověku formována už od útlého dětství a to nabádáním k odplatě. Právě touha po odplatě je základem básnické spravedlnosti, kterou vyžadujeme nejen v pohádkách (kde je její naplnění klíčové), ale také u jiných žánrů, např. v dramatu. Pro Vykoukala je drama žánr postavený na ideje „vyrovnání sporů“ a básnickou spravedlnost tak divák pocítí pouze v momentě, kdy je tyran potrestán. Básnická spravedlnost je tedy jistým „estetickým uspokojením“ (Vykoukal 1910: 39). Nahlédneme-li do *Divadelního slovníku* zjistíme, že tou tzv. básnickou spravedlností je „závěrečný pocit zklidnění, smíru“, který přichází po vyřešení konfliktu (Pavis 2003: 236).

Dosáhl tedy Hálek naplnění básnické spravedlnosti? Vukašín, jež se v průběhu hry nedokázal pozvednout nad lživého, krvelačného, mocichtivého zloducha, a tudíž nevyvolal v potenciálním diváku víc než nechť a zášť, nemohl skončit jako Richard – hrdinskou smrtí na bojišti, tváří v tvář svému největšímu nepříteli. Naopak, Hálek Vukašínovi určil smrt hodnou toho, kým byl – vraha, zbabělce a lháře. To, že Vukašín

zemřel rukou svého sluhy a nevzmohl se žádného, byť sebemenšího vzdoru, možná nedává diváku pocit smíru, nelze však popřít jistý pocit zadostiučinění. Tím, kdo diváku zabraňuje cítit úplné zklidnění, je Nikola. Podlý sluha vykonavší téměř veškerou špinavou práci spokojeně odchází se svou odměnou a prakticky vzato se coby vrah utiskovatele stává hrdinou. Další překážkou divákova plného uspokojení v závěru hry je její ve skutečnosti otevřený konec. Vukašín je sice mrtev, ale Nikola odchází se zlatým řetězem, Srbská armáda se rozpadá a Turek se řítí do Evropy. Divák, který se neorientuje v Srbských dějinách, tak pravděpodobně opouští *Vukašína* přinejmenším z části nespokojen.

#### 4. 1. 6 *Král Vukašín* a Gustav Freytag

Gustav Freytag, jehož myšlenky budeme nyní parafrázovat, ve své *Technice dramatu* rozděluje děj divadelních her do pěti fází, mezi nimiž se odehrávají tři významné momenty – *moment prvního napětí*, *tragický moment* a *moment posledního napětí*. První fázi dramatu je podle Freytaga *expozice*. Ta je jakýmsi úvodem, má představit místo děje a jednotlivé postavy. Scény obsažené v této fázi mají vést k *momentu prvního napětí*, kterým se stává myšlenka nebo rozhodnutí určující další směřování děje. Poté, co se recipient dostatečně seznámí s postavami a prostředím a *moment prvního napětí* mine, nastává druhá fáze dramatu, *kolize*. V části *kolize* se mohou představovat postavy, jež získají hybnou sílu až v pomyslné druhé části hry, a napětí postupně stoupá. *Kolize* může být tvořena libovolným počtem scén a výstupů, které stále zvyšují napětí a směřují k vrcholu. Vrchol je ta část dramatu, v níž dochází k rozhodující události. Na něj navazuje *tragický moment*. Ten je počátkem další fáze, kterou Freytag označil jako *peripetii* čili obrat. Nyní začíná napětí dramatu klesat, protagonista je ohrožován útoky z různých směrů, jeho boje končí a jeho konec se blíží. Přichází *moment posledního napětí*, v němž protagonistovi svítne naděje na záchranu, do cesty se *katastrofě* staví poslední překážka. *Katastrofou* je děj hry ukončen. Freytag odmítá neuzavřené konce. Nutností dobrého dramatu je úplné a působivé zničení hrdiny, které musí logicky vyplývat z děje a mělo by recipienta jistým způsobem uspokojit. *Katastrofa* je neodvratný dopad jednání a chování postav. Při psaní *katastrofy* má autor šetřit zbytečnými slovy a vše co nejpodrobněji ospravedlnit (Freytag 1944: 51–63).

Ačkoliv nelze doložit, zda byl Hálek s Freytagovou teorií obeznámen, lze sledovat, do jaké míry s ní jeho drama koresponduje. V *Králi Vukašínovi* můžeme

pozorovat, jak děj z části následuje jednotlivé fáze. Ty však nelze dokonale oddělit, často jako by docházelo k jejich překrývání.

Expozicí bychom mohli nazvat pouze první scénu prvního jednání, stejně tak první jednání jako celek. Dozvídáme se v něm všechny podstatné informace o politické situaci Srbska, o jednotlivých postavách, jejich vystupování a jejich charakterech. Za moment prvního napětí můžeme označit buď okamžik, kdy Dušan před odjezdem na frontu činí z Vukašina po dobu své nepřítomnosti svého zástupce a Vukašín poprvé otevřeně projevuje touhu po moci. Můžeme ale také čekat do konce prvního jednání a moment prvního napětí vidět v Dušanově smrti.

Kolize se tak táhne koncem prvního a celým druhým, ale nejspíš i třetím a čtvrtým jednáním. Napětí v těchto částech hry postupně roste. To je způsobeno smrtí cara Dušana (pokud jsme expozici ukončili s první scénou hry), Vukašinovým rozhodnutím zbavit se Rajka, štvaním Siniši proti Urošovi, Rajkovou popravou, Vukašinovým rozkazem uvěznit Uroše, vraždou národem milovaného pěvce, vyhnání Uroše z Prizrénu a jeho absolutní ponížení, konečné převzetí moci Vukašinem, rozpadem Srbska, útokem Turků a královým rozhodnutím zabít Uroše. I tady si ale můžeme klást otázku, zda jeden z výše zmíněných bodů není vrcholem hry. Za ten bychom mohli považovat kupříkladu vraždu guslara. Tou se koneckonců Vukašín poprvé přede všemi (postavami i diváky) ukazuje v pravém světle a jeho další kroky tak ztrácejí na dramatické síle. Stejně tak by mohlo být vrcholem hry vyhnání a ponížení právoplatného cara, které způsobilo konečný rozpad srbské říše, a tudíž stvrdilo Vukašinův příkrý pád, nebo carova smrt, a to z téměř stejných důvodů. Jelenina kletba může být považována jak za vrchol hry, tak za tragický moment předcházející peripetii.

K obratu tedy dochází nejspíš s přelomem čtvrtého a pátého jednání, přesný bod vzhledem k výše zmíněnému nedokážeme určit. Moment posledního napětí nejspíš přichází ve chvíli, kdy se Vukašín dozvídá, že se k němu ve snaze porazit tureckou armádu připojili i odpadlí šlechtici a jemu se tak skýtá šance proměnit se zpět v národního hrdinu. Jedinou nespornou fází hry je katastrofa. Ta přichází se smrtí hlavního hrdiny a uzavřením Vukašínova příběhu.

#### **4. 1. 7 *Král Vukašín a tzv. zásada tří jednot***

Z pravidel, která pro tragédii Aristoteles ve své *Poetice* vytyčil, je tzv. zásada tří jednot jednou z nejznámější a nejrozšířenější textových strategií a stala se závazným principem klasicistní tragédie. Aristoteles vyslovuje požadavek celistvosti a přehlednosti



– tragédie má mít začátek, střed a konec, rozsah děje musí být přiměřený a „zapamatovatelný“ a nutné časové rozpětí děje by se nemělo zbytečně překračovat (Aristoteles 1996: 72–73). Aristoteles explicitně nežadá jednotu místa a času, pouze doporučuje, aby se děj odehrál v jednom dni (tamtéž: 67). Jednotou děje rozumí Aristoteles zobrazování jednání, které je ucelené. Nelze z něj nic vypustit, aniž by se tím ovlivnil chod příběhu (tamtéž: 74).

Můžeme zajisté říct, že se Hálek (stejně jako další romantikové) od klasicistního pojetí tragédie distancuje a není tedy divu, že se *Vukašín* těmito pravidly neřídí. Jednota času je porušena, děj hry se odehrává v průběhu 15let. Jednotu místa bychom mohli vnímat jako naplněnou, pokud by nám stačilo, že se děj odehrává v Srbsku (přestože se konkrétní lokace často proměňují). Pouze jednotu děje je naplněna bezpochyby. Hra se zaměřuje na Vukašínovu snahu získat srbský trůn a ve hře se nevyskytují dějové odbočky, jejichž vyjmutím by se děj rozpadl na nesouvislé celky. Shakespeare se tak stává Hálkovým vzorem i tentokrát, neboť ani on sám se dodržováním Aristotelových zásad neobtěžoval (Hilský 2019: 530).

#### 4. 1. 8 Problematika žánru

Přestože Hálek čerpá námět z historie Srbska, nemělo by se o jeho hře hovořit jako o historickém dramatu už jen kvůli podtitulu hry – tragédie v pěti jednáních. *Král Vukašín* jako tragédie, jež vychází z historické látky, nemusí věrně kopírovat srbské dějiny a realie. Tak to koneckonců činí i William Shakespeare ve svém *Richardu III.* Ten je sice většinou vnímán jako historická hra (a v souborném díle Williama Shakespeara v překladu Martina Hilského je v této kategorii uveden), nicméně sám profesor Hilský chápe *Richarda III.* spíše jako tragédii. Je obecně známo, že dramatická postava Richarda III. není pravdivým obrazem reálného historického anglického krále (Hilský 2019: 312–315). Můžeme tak říci, že historické nepřesnosti, které byly všem Hálkovým hrám hojně vyčítány, byly přinejmenším v tomto případě alespoň částečně neoprávněné. I Lukeš se ve svém *Umění dramatu* zmiňuje o nepřesnostech v Shakespearových dramatech. Anachronismy vnímá jako „původní a přirozenou tendenci dramatu“ vycházejícího z historické látky – jsou projevem „aktualizace“ a nelze je tak považovat za neznalost či nepečlivost autora, ale za projev „osvojování historického času a verdiktu nad ním z pozice současnosti“ (Lukeš 1987: 144).

## 4. 2 Analýza *Sergia Catiliny*

*Sergius Catilina* se v roce 1863 stal již čtvrtou uvedenou historickou hrou Vítězslava Háška. Děj je zasazen do období, kdy moc a vliv vojevůdce Gaia Pompeia (toho času na Blízkém východě) dosáhly vrcholu a v Římě docházelo k lidovým nepokojům. Hlavní postavou dramatu je římský aristokrat Sergius Catilina, jenž se postaví do čela rebelující skupiny obyvatel a pokusí se provést státní převrat, který vyústí v občanskou válku. Hášek neuvádí přesné časové rozpětí děje (*Král Vukašín* je s přesně vymezeným časem děje naprostou výjimkou v básníkově dramatické tvorbě).

Básník při tvorbě *Sergia Catiliny* překročil hranici témat romantismu, která se vyznačovala oblibou středověkých látek, a obrátil se do období antiky veden pravděpodobně spíše Shakespearem než klasicistními tendencemi. Ani v této hře se Hášek neobtěžuje s obsáhlým vysvětlováním předtextové historie a opět spoléhá na divákovy znalosti antického Říma – vývoje Římské republiky a jejího politického uspořádání. Absolvent gymnázia či univerzity byl v Háškově době v této oblasti povinně zběhlý a básník tak pravděpodobně modeloval své drama právě pro vzdělanější obecnost. Podrobnosti o Catilinově spiknutí mohl divák získat také díky překladům spisu Gaia Sallustia Crispa *O spiknutí Catilinově* v překladu Norberta Vaňka<sup>28</sup>, nebo Jana Kvíčaly<sup>29</sup>.

Pro přehlednost dalších výkladů nastiňme alespoň obrysy Catilinova životního příběhu.

Catilina, zchudlý patricij, se ve snaze získat zpět své prohýřené jmění začal ucházet o místo konzula již v roce 65 př. n. l. Kvůli neuzavřené žalobě se voleb však nemohl účastnit, a to až do roku 63. př. n. l., kdy pro navýšení svých šancí na úspěch začal bouřit lid proti senátu, a dokonce získal i podporu několika kontroverznějších státníků. Ostatní senátoři se snažili tomuto nespolehlivému a morálně zkaženému muži, který byl podle dohadů dokonce ochoten ostatní kandidáty odpravit, zabránit v politickém postupu. Proto postavili do voleb konkurenčního kandidáta, známého řečníka Marca Tullia Cicera. Cicero se s podporou většiny senátorů stal roku 63. př. n. l. konzulem. Catilina se však svých snah nevzdal a v následujícím roce se do voleb přihlásil znovu. S účelem strhnout na svou stranu co největší počet lidí sliboval zrušení všech dluhů a přerozdělování půdy,

---

<sup>28</sup> Norbert Vaněk byl překladatelem beletrie, populárně-naučné i odborné literatury, jehož hlavní zaměření spočívalo v překladu německého, francouzského, italského a latinského písemnictví. Překlad Sallustiova spisu *Bellum Catilinarium* (*Katilinovo spiknutí*) vyšlo v roce 1835 (Klusáková 2008: 1227–1228)

<sup>29</sup> Jan Kvíčala patřil mezi překladatele klasických jazyků, stal se zakladatelem české vědecké klasické filologie a spolu s několika dalšími filology založil Bibliotéku klasiků řeckých a římských, kde uveřejnil svůj překlad Sallustiova spisu v roce 1863 (Svatoš 1993: 1103–1104)

čímž zděsil i své dosavadní patricijské stoupence. Po druhé prohře začal Catilina chystat státní převrat podpořen vzbouřenci v porobené Etrurii. Poté, co Cicero odhalil Catilinovo spojení s povstáním, byl zrádce nucen prchnout z Říma ke svým etrurijským přívržencům. Cicero nechal bez soudu popravít Catilinovy hlavní spojence, významné Římské patricije, čímž na sebe poštval hněv mnohých občanů, neboť porušil právo římského občana na soud – do opozice se postavil i Julius Caesar. Catilina mezitím vedl stoupence do otevřené vzpoury, od útoku ale upustil, když se dozvěděl o smrti svých přívrženců v Římě, a pokusil se z Itálie prchnout. Obklíčen dvěma římskými vojsky zemřel u Apenin roku 62 př. n. l. (Grant 2010: 188–191).

Hálekův Catilina a jeho spiknutí se od obrazu představovaného soudobými historiky i Sallustiovým textem výrazně liší. Hrdina dramatu je sice také zchudlým, mezi patricijskou vrstvou římské společnosti nepříliš oblíbeným a svými poklesky všeobecně známým mužem, ale je především rekem stojícím proti morálně zkaženému, zkorumpovanému a na lidském utrpení postavenému Římu. Aby zajistil práva pro utlačované – otroky a chudinu – postaví se proti vrchním představitelům Říma a nakonec za utiskované položí život. Pootevřený konec, tedy částečně nastíněná potextová perspektiva obsažená v poslední větě dramatu, naznačuje básníkovu snahu vtáhnout diváka do tvorby smyslu díla.

Ve hře *Sergius Catilina* se také projevuje Hálekova snaha vytvořit monumentální historické drama. Toto úsilí vedlo ke vzniku několika problematických atributů hry, z nichž nejvýraznější a současně nejkritizovanější je velké množství postav. Výstupy značného počtu z nich jsou často ojedinělé, většina informací o jejich postavení nebo příslušnosti k té či oné skupině obyvatel jsou obsaženy jen ve scénických poznámkách a k potenciálnímu divákovi se tak mohou dostat pouze, jsou-li přeneseny do inscenace, což je v případě *Sergia Catiliny* často téměř neproveditelné. Hálekův dramatický personál čítá 39 samostatných postav a dále skupiny neurčitého počtu senátorů, tribunů, prétorů, tuláků, banditů, otroků, měšťanů, poslů, vojáků a lidu. Porovnáme-li však obsazení Hálkovy hry s *Juliem Caesarem* Williama Shakespeara, zjistíme, že jsou na tom obdobně. Shakespeare pracoval s 50 postavami, k nimž také můžeme přičíst skupiny senátorů, plebejců, vojáků, občanů a sluhů. Pravdou zůstává, že množství postav mohlo způsobovat těžkosti při obsazování a námitky kritiků tak byly opodstatněné.

*Sergius Catilina* byl v recenzích spojován se dvěma Shakespearovými římskými dramaty – *Coriolanem* a *Juliem Caesarem*. Podobnosti se Shakespearovými hrami se objevují jak v charakteristice postav a užitých motivech, tak v látce samotné. Hálek se,

jak už bylo výše zmíněno, odklání od středověkých námětů oblíbených v romantismu a pod vlivem anglického dramatika se obrací k dějinám antickým, které přepracovává a aktualizuje. Nedrží se historické skutečnosti natolik úzce, jako to u svých římských tragédií dělá Shakespeare. Ten, ačkoli pečlivě následuje Plutarchovy *Životopisy slavných Řeků a Římanů* a odklání se od nich pouze veden nutností dramatického napětí (Hilský 2019: 425), vytváří drama, jež se stává zrcadlem soudobé Anglie (tamtéž: 644). Rovněž u Hálek by aktualizované téma mohlo souviset s dobovou politickou situací v 60. letech, kdy po schválení tzv. únorové ústavy v roce 1861 došlo k uvolnění a následnému rozvoji politické činnosti. Politika je nepochybně klíčovým tématem hry, stejně jako je tomu u Shakespeara (Hilský 2019: 643). U obou dramatiků hraje významnou roli spor mezi nižší a vyšší vrstvou společnosti, tj. plebejci a patriciji, politické spiknutí a státní převrat, politická vražda, ohrožení politického zřízení, volby, soudy, slyšení, a mnohé další. Hálkovu hru však nelze generalizovat pouze jako protest proti „politickému statu quo, [...] proti mrzačení lidské osobnosti peněžními vztahy“, což, jak uvádí Ljuba Klosová v *Dějínách českého divadla III*, bylo základním tématem historických her 50. a 60. let (Klosová 1977: 26).

Dovolíme si upřesnit, že informace o vztazích mezi postavami, jejich funkcích a rolích v povstání, stejně jako prostředích, v nichž se děj odehrává, jsou čtenáři přístupnější díky scénickým poznámkám, soupisu dramatických postav s krátkými charakteristikami, ale také dalšími s dramatem přímo nesouvisejícími texty, a tak se v ději a množství postav orientuje snáze než divák odkázaný pouze na hlavní text dramatu a scénickou výpravu.

#### **4. 2. 1 První jednání – neklid v Římě**

Hra začíná vystoupením římských měšťanů, kteří se chystají na slyšení u Julia Caesara. Ten je podle mnohých jediný ochotný zakročit proti vykořisťování občanů římskou aristokracií. Jeden z měšťanů, kteří se scházejí v Caesarově předsíni, Petrejus, se však stává hlasem pochyb a protestů. V samém úvodu hry se objevuje idea svržení stávajícího řádu a nastolení nového, v němž jsou si všichni rovni. Ihned v prvních vteřinách tak Hálek určuje hlavní téma tragédie.

Samotný začátek dramatu výrazně připomíná Shakespearova *Coriolana* – bouřící se lid vyrazí bojovat za lepší životní podmínky. V *Coriolanovi* přichází na přetřes hladomor, jímž občané trpí přes to, že panstvo má sýpky plné obilí, v *Sergiovi Catilinovi* je problémem obecný útlak prostého lidu. Shakespearovi měšťané jsou odhodláni

k násilné vzpouře, Hálkovi přichází žádat pomoc. Následující situace se tak liší. Shakespeare nechává vzpouru propuknout po celém městě a vede měšťany před senát, Hálek vytváří menší skupinu nespokojenců a vede je k bavícímu se Caesarovi. Shakespearovi měšťané jsou vyslechnuti a je jim vyhověno i přes nelibost patricijů, Hálek nechává měšťany odejít, aniž by naznačil, zda byly jejich snahy úspěšné. Nedourčenost a nejistota se stávají Hálkovou hlavní metodou budování napětí a očekávání.

Rozmlouvající měšťané se přesouvají do pozadí a před diváka přicházejí Cethegus s Fulviem zabraní do rozpravy o Fulviových dlužích. Po chvíli odcházejí k Caesarovi a na scénu vstupuje Catilina a Cicero. Mezi oběma muži panuje značné nepřátelství, pravděpodobně jsou právě uprostřed hádky. Cicero Catilinu čímsi dopaluje – naléhá na něj v uzavření věci, která je divákovi neznámá – a připomíná Catilinovi jeho ne zrovna dobrou finanční situaci. Upozorňuje ho také na to, že mezi pány není v oblibě a vyhrožuje mu, že proti němu poštvě kněží a jejich prostřednictvím i lid. Tomu se Catilina vysmívá, neboť lid už kněžím dávno nenaslouchá. Cicero naposled předkládá Catilinovi svou nabídku, ale ten ho odmítá. Divák je svědkem toho, jak se muži navzájem nevraživě urážejí. Zajímavé je, že se údajně morálně zkažený Catilina odmítá spojit s Ciceronem, protože si nechce takříkajíc zašpinit ruce. Divák je tak zanechán v nejistotě, která ze dvou postav je ve skutečnosti špatná. Výstup končí Ciceronovým vzteklým odchodem. Přichází Caesar a diví se, že se Catilina nebaví s ostatními uvnitř sálu. Hrdina se Caesarovi posmívá a vyčítá mu, že pořádá zábavy, zatímco sláva Gaia Pompeia roste. Varuje tak Caesara před nebezpečím, které pro Řím i pro něj samého představuje navrátilivší se Pompeius, jenž by mohl díky své slávě a vojenské moci sám ovládat celý Řím. Caesar vezme přítelovo varování na vědomí a znovu ho zve na zábavu. Catilina přijímá, ale neustává v naléhání – musí využít situace, kdy je Pompeius pryč. K čemu ji chce ale využít, divák netuší.

Hlavní hrdina se poprvé objevuje, stejně jako v Shakespearově *Coriolanovi*, v momentu hádky. Coriolanus se připojuje ke skupině běsnících lidí, které se snaží jeho přítel Menenius krotit, a okamžitě na chudinu slovně útočí. Hálkův hrdina je představen v konfliktu menším, ale o nic méně důležitém. Jeho hádka s Ciceronem, o jejímž obsahu divák nemá ponětí, neboť byl vtažen do jejího středu, má stejnou funkci jako spor u Shakespeara – konfrontuje hrdinu s názorem společnosti, zde představované slavným rétořem. Catilina jako by se během hádky a následující promluvy s Caesarem před očima diváka rozštěpil na dvě odlišné osobnosti. Na jedné straně stojí zchudlý, výbušný

a neoblíbený zpustlík, kdežto na straně druhé je výřečný, bystrý, rozhodný a uvědomělý občan. Dvojakost hlavní postavy v divákovi budí jistá očekávání.

Hálek se z počátku snaží stupňovat napětí na několika paralelních rovinách. Poté, co Catilina a Caesar opustí scénu, vystoupí dva bandité a tlupa tuláků a baví se o plánovaném přepadení. Bandita všechny přítomné upamatovává, aby zůstali tiší, šetrní a i při krádeži si udrželi čest a šlechtnost a nikomu neublížili. Tuláci souhlasí a společně odcházejí do Caesarova domu. Zůstávají bandité, které v předsíni potkává Cornelius. V komickém rozhovoru odhaluje, s kým má tu čest. Bandita v satirické promluvě o zlodějích odkrývá morální zkaženost Říma i jeho představitelů – senátorů, kvestorů, aedilů, prétorů, proprétorů – a na konec i Cicerona, coby obhájce zkažených aristokratů. Cornelius bandity najímá pro případ nouze. Víc se divák nedoví. Znovu je zanechán v nevědomosti a jeho očekávání roste vlivem propozice s nejasným výsledkem.

Skupina banditů a tuláků, která na scénu přichází, nabývá charakter komického prvku, když v ironickém rozhovoru spojuje své plány okrást Caesarovy hosty s kvalitami jako je šlechtnost, čestnost a poctivost. Vložení komického prvku do tragédie je pro Shakespeara typické. Takové jevy najdeme např. v *Othellovi*, *Romeovi a Julii*, *Macbethovi*, *Hamletovi*, *Antoniovi a Kleopatře* i všech dalších tragédiích. Ve spojení s jejich výstupem ve třetím jednání se o jejich podobě s řemeslníky v Shakespearově *Snu noci svatojánské* zmiňuje Neruda (Neruda 1951: 85). Blízkost obou skupin můžeme pozorovat už při jejich prvních výstupech. V obou hrách se objevují v prvním jednání a divák jim může téměř okamžitě přiřknout charakter komediální. Rozdíly jsou ale patrné. Shakespeare přivádí na scénu skupinu řemeslníků plánující pobavit šlechtu svým dramatickým uměním a zlepšit tak svou ekonomickou situaci (potom, co proměněného Klubka nechají v lese, přemýšlí ostatní řemeslníci o tom, že by si Klubko býval mohl vysloužit pravidelnou denní rentu, kdyby se neztratil). Hálek přivádí na scénu bandity a tuláky, kriminálníky, spodinu společnosti, kteří sice také plánují zlepšit svou finanční situaci, jejich cestou k přivýdělku se však stává zločin. Komičnost této skupiny je založená na ironickém rozporu mezi jejich chováním a smýšlením. Chystají se okrádat Caesarovy hosty, ale přitom hovoří o ušlechtilosti a cti. Shakespeare z řemeslníků vytváří komiky na základě jejich nízké inteligence. Společná je oběma skupinám snaha být někým, kým ve skutečnosti nejsou – bandité a tuláci čestnými občany, řemeslníci profesionálními herci. Tato snaha převtělit se do odlišné, více ceněné, veřejností oblíbenější pozice se u jednoho z Hálkových banditů projevuje ve třetím jednání, když promlouvá k etruským otrokům.

Dynamická scéna založená na rychlém střídání výstupů pokračuje příchodem filosofa, Pisa a Curia. Curius v dlouhém monologu rozvažuje nad hodnotou ctnosti, marností učenosti, jež nemá sílu změnit od samé podstaty zkažený svět, a významem potěšení, které je v prohnilem Římě jediné skutečné a stálé. Sled krátkých výstupů pokračuje příchodem dvou augurů a vestálky<sup>30</sup> Virginie, z jejichž rozhovoru vyplývá, že zkaženost Říma je všudypřítomná a nevyhýbá se ani kněžím a kněžkám. To potvrzuje Curiova slova. Po jejich odchodu se ke Curiově skupině připojuje jeho přítel Lentulus, líný, věčně spící patricij stěžující si na zkaženost Říma, který je stálým předmětem Curiových posměšků a vedle banditů a tuláků se stává dalším komickým prvkem Hálkovy tragédie.

Hálek i Shakespeare v první scéně prvního jednání představují poměrně velké množství postav. Hálek však na rozdíl od Shakespeara nechává postavy rozmlouvat o různých tématech, v menších skupinkách či dvojicích, které plynule přecházejí jeviště. Básník prezentuje divákovi bohatost a rozsáhlost římského života tak, jak si ho sám představoval. Úvodní scéna evokuje čilé, neustále se proměňující, životem tepající město plné lidí různého postavení a názorů. Celá první scéna je pak také bohatým a šokujícím obrazem morálního úpadku a zkaženosti Říma. Básník zahájil drama dynamickým střídáním kreseb rozkládající se společnosti a zdánlivě nesouvislých dialogů, které společně utváří před divákovými očima obraz Říma coby novodobé italské Sodomy a Gomory, čímž si bez pochyby zajišťuje jeho pozornost.

Při odchodu ze scény zastavuje Curia Cethegus vracející se se zprávou, že Ciceron, pocházející z plebejské rodiny, kandiduje na konzula, což se oběma mužům viditelně příčí. Curius ale ujišťuje Cethega o tom, že Catilina má jistě nějaký plán, jak Cicera zastavit. Jeho tušení potvrdí přicházející hrdina. Po Cethegově promluvě apelující na jeho čest Catilina osloví skupinu, která se rozrostla o Caesarovy hosty, a všem přítomným měšťanům, tulákům i banditům nabídne, že splatí jejich dluhy, osvobodí otroky a bude bojovat na jejich straně proti útisku. Catilina se stává obráncem chudých a utiskovaných a Cethegus navrhuje, aby se ve volbách postavil proti Ciceronovi. Všichni se rozcházejí a Catilinův tajně připravovaný plán se dává do pohybu.

Na základě informací sdělených ve druhé scéně prvního jednání si divák konečně může rozdělit již známé postavy do, řekněme, politických stran. Většina jemu známých

---

<sup>30</sup> Tzv. vestálky byly služebnice v chrámu bohyně Vesty, které nastupovaly službu ve věku 6 let a pod hrozbou smrti byly nuceny si uchovat panenství (Svoboda 1974: 670).

osob tvoří *catilinovce*, skupinu odhodlanou postavit se zhýralé a zkažené státní moci. Mlha tajemství se pomalu zdvihá a odhaluje i charakter hlavního hrdiny. Catilina se v mnohém podobá Coriolanovi – oba jsou troufalí, odvážní, pohotiví, ale podle názorů některých také zpupní a morálně zkažení. Oba jsou kandidáty na konzula. Současně jsou však diametrálně odlišní. Coriolanus je válečný hrdina, vojevůdce, který si svými vojenskými úspěchy vysloužil možnost stát se konzulem, což však musí stvrdit občané Říma. Ti občané, jimiž Coriolanus tolik opovrhuje, otevřeně je slovně napadá a znevažuje jejich utrpení. Uchýlíme-li se k elementárnímu rozdělení společnosti Hálkovy tragédie na „ty dobré“ a „ty špatné“, patřil by Shakespearův hrdina jednoznačně do druhé skupiny. Catilina se tak stává Coriolanovým opakem. Stojí na straně chudiny a především díky jejich podpoře se stává kandidátem na pozici konzula. Toto právo si tedy nevysloužil skutky uznávanými vyšší společenskou vrstvou. Coriolanovým cílem je udržet lid a tribuny co nejdále od politické moci a tím upevnit sílu vládnoucí třídy, aristokratů. Catilina usiluje o opak. Coriolanus chce uchovávat, Catilina převracet.

#### 4. 2. 2 Druhé jednání – volební martyrium

V předání u Catiliny se scházejí Crassus (významný a vysoce postavený politik), Statilius a Cethegus, Catilinovi podpůrci. Vstupuje Catilina, zdraví hosty a od Statilia se dozvídá, že se Pompeius postavil rozhodnutí senátu a táhne na Egypt, což ho okamžitě naštvě. Jeho vztekem nabitý proslov zaslechnou přicházející Curius, Lentulus a Fulvius. Catilina se ujišťuje, že plán vzpoury vychází, jak zamýšleli, a s Cethegem rozhoduje, že bez ohledu na výsledky voleb Cicera zabijí spolu s jeho zastáncem Catonem. Jednání přerušuje Caesar, který přichází na schůzku se zpožděním. Catilina ho odvádí do soukromí k dalšímu jednání.

Napětí stále stoupá spolu s očekáváním diváka, jemuž jsou podrobnosti vzbuřeneckých plánů i nadále utajeny. Catilina získává podporu významných státníků, jeho plány postupují, vzpoura proti římským aristokratům získává pevné základy. Co však bylo doposud alespoň částečně poklidným mocenským převratem vedeným řádnými politickými cestami, jako je získávání voličů a šíření idejí, které lze téměř označit za volební program, se s Cethegovým rozhodnutím zavraždit Cicerona a Catona stává krvavou revolucí. Jedná se vlastně o plán politické vraždy. *Sergius Catilina* využívá stejného motivu jako *Julius Caesar*. Catilina zrcadlí Marca Bruta, který se v přesvědčení, že chrání svou zemi a lid, stává vrahem. Ačkoli jsou charaktery obou hrdinů zásadně odlišné, můžeme sledovat jisté propojení. Předně oba stojí v čele vzpoury a plánují



politickou vraždu. Rozdílem je, že Catilina je vůdcem povstání, jehož účelem je svrhnout dosavadní řád, z vlastního uvážení a přesvědčení, kdežto Brutus se do čela povstání proti Caesarovi, které má zabránit změně dosavadního politického uspořádání, dostává pod nátlakem přítele Cassia. Záměr obou hrdinů je stejný – chtějí zabránit útlaku, v jednom případě reálnému, v druhém hrozícímu.

Po odchodu Catiliny a zbytku jeho skupiny je Curius opět zastaven. Přichází jeho milenka, nevěstka Fulvia, a obviňuje ho, že se jí začal vyhýbat, třebaže ho miluje, a ona ho tak musí pronásledovat po městě. Mladík se jí snaží zbavit, naznačuje, že její city neopětuje, ale láskou zoufalá Fulvia se nenechává odradit, neustále naléhá a Curiova slova si naprosto nepochopitelně vykládá jako důkaz náklonnosti. Dokonce se domáhá projevu důvěry a žádá svého milence, aby jí svěřil tajemství. Ten nejdříve odmítá, ale nakonec je Fulviiným naléháním zlomen a prozrazuje jí Catilinovy plány. Fulvia se nabízí, že bude s *catilinovci* spolupracovat, a tak jí Curius pověří úkolem zdržet Cicera dostatečně dlouhou dobu, aby ho mohli spiklenci zavraždit. Poté Curius veden upřímností nelítostně navrhuje jakékoli další spojení s Fulvií a krutě ji odmítá. Zhrzená Fulvie odchází odhodlaná k pomstě. Curius jde ke Catilinovi.

Dialog Fulvie a Curia může z počátku připomínat rozhovor mezi Cassiem a Biancou, ke kterému dojde na konci třetího jednání Othella. V obou případech se jedná o mileneckou hádku mezi vysoce postaveným, výlučně se bavícím mužem a jeho zamilovanou společnicí vykládající si mužovu pozornost jako projev nejhlubšího citu. Cassio se však k Biance v její přítomnosti skutečně chová jako k možné budoucí partnerce, láskyplně ji oslovuje a je ochoten spor usmířit. Curius rozhodnut, že už s Fulvií nechce nic mít, se vůči ní chová nelítostně a bezcitně. Muž, který doposud vystupoval jako kvalitní a rozumný řečník se smyslem pro dramaticko i komično, člověk způsobilý odhadnout situaci, najednou selhává tváří v tvář ženě, a jako by ztratil schopnost zvážit následky svých činů, prozrazuje své největší tajemství té, z níž si záhy vytváří nepřítele na život a na smrt, čímž nevědomky hatí všechny Catilinovy plány.

Na Foru Romanu se u řečnické tribuny schází Catilina, Cethegus, Curius a Piso. Catilina se ujišťuje, že pokud Cicero skutečně vyhraje volby, je Cornelius připravený přivést bandity (jež, jak divák ví, najal v prvním jednání) na schůzi, která se bude konat následujícího dne a které se musí zúčastnit všichni spojenci. Se zprávou o zahájení převratu vysílá hrdina posla k Manliovi, vůdci etrurijských otroků a Catilinovu spojenci. K Caesarovi a dalším spřáteleným senátorům posílá dalšího se zprávou o následném postupu. Poté se Curius s Catilinou dohadují o věrnosti vojevůdce Autronia. Catilina

o něm pochybuje, ale Curius ho ujišťuje, že ho ovládá i s jeho vojáky. Oba přejdou stranou a na jevišti je vystřídají Cato a Cicero sdělující si, že jim Autronius právě přislíbil podporu.

Divákovu povědomí o celé situaci se začíná pomalu rozšiřovat a díky propojování jednotlivých kontextů jeho znalosti místy dokonce přesahuje vědomosti postav, tak je tomu právě s Autroniovou oddaností Cicerovi.

*Catilinovci* odcházejí a vstupují bandité, měšťané, tuláci a další a rozdávají si pokyny týkající se následujících voleb, v nichž musí pro své vlastní dobro zvolit Catilinu. Jeden z tuláků se strachuje, že nedokáže zapadnout do davu a všichni kolem hned poznají, kým ve skutečnosti je. Bandita mu tak radí, jak se má chovat a v dlouhém monologu opět poukazuje na rozsah prohnílosti Říma.

Pasáž, v níž bandita uděluje tulákovi rady, jak splynout s davem se podobá té, ve které Glostr uděluje ve třetím jednání *Richarda III.* rady Buckinghamovi. Nemluvíme nyní o jejich doslovné podobě, nýbrž o způsobu, jímž jsou rady vysloveny. Richard i bandita vlastně dávají režisérské pokyny svým protějškům, ze kterých se mají v následujících okamžicích stát profesionální herci. Banditovy rady však nabývají dalších rozměrů, neboť se současně také stávají společenskou kritikou. Celý výstup potom může připomínat obdobné hromadné vystoupení občanů ve třetí scéně druhého jednání *Coriolana*. I tam se občané domlouvají, jak budou při volbách postupovat.

Na scénu vstupují *catilinovci* a Fulvia se svou přítelkyní Porcií, obě se ale drží stranou. Bandité se rozcházejí vmísit do davu a Catilina vstupuje na tribunu, kde zahajuje svůj volební projev, v němž slibuje utlačovanému lidu lepší život a ochranu. Zhrzená Fulvia se několikrát pokusí zakročít, ale Porcie ji zastaví. Lid, rozhodnutý zvolit Catilinu, odmítá nechat promluvit Cicerona vstupujícího na tribunu, načež se Fulvia vytrhne Porcii a předstoupí před dav, hodlajíc všem říct pravdu. Curius vědom si hrozícího nebezpečí se jí snaží znevážit, dokonce ji chce nechat odvést, ale žena se ujímá slova a prozrazuje plán vraždy. Nakonec se Curiovi daří vzpouzející se Fulvii, která nepřestává vykřikovat o Catilinově záměru, odvést.

Hrdinovy plány z počátku bezchybně vychází a Cicero ztrácí pevnou půdu pod nohama. S Fulviiným výstupem se však situace obrací. I nyní můžeme pozorovat podobu mezi Fulvií a Biancou. Obě dámy se nakonec stávají usvědčujícími důkazy zrady svých milých. Bianca nevědomky usvědčí Cassia ze smyšleného vztahu s Desdemonou, když mu před očima ukrytého Othella vrátí Desdemonin šátek, a Fulvia před shromážděním voličů prozradí, že Curius s Catilinou a ostatními zamýšlel zavraždit Cicerona a Catona.

Fulvia je první a jedinou ženskou postavou, které se dostává moc pozměnit tok dramatu a která jediným svým činem dokáže zvrátit rovnováhu sil. Jako by Hálek ukazoval, že není nic nebezpečnějšího než zhrzená žena.

Po Fulviině výstupu Cicero promlouvá a k obrácení lidu na svou stranu využívá nově nabytých informací, které z Catiliny dělají zákeřného vraha a podvodníka. V další sekvenci přecházejících skupinek a dvojic měšťanů simulující čilost a rušnost už tak poměrně dynamického volebního rozhodování divák sleduje proměňující se rozložení sil. Ačkoli se někteří občané rozhodují dát hlas oběma kandidátům, před divákovými očima stále vítězí Catilina. Mezitím, co se na jevišti střídají měšťané, z pozadí vychází slavnostní průvod a augur oznamuje lidu, že senát zvolil konzula – stal se jím Cicero. Vztekly Catilina okamžitě vstupuje na řečnickou tribunu a pronáší další ze svých dlouhých monologů, v němž odmítá uznat Ciceronovu novou pozici, čím v okolostojících znovu rozdmýchá hněv. Do davu vstupuje tribun a jménem nově zvoleného konzula jej rozhání, čímž podle Catiliny dokazuje, že se Cicero o lid nezajímá. Catilinovi přátelé i lid provolávají hrdinu konzulem. Ten to však odmítá, ke zdráhání ho podněcuje Curius, jako by ostych a váhavost zlepšovala šance na úspěch. Catilina se zdánlivě proti své vůli stává vůdcem vzpoury, přátelsky rozpouští dav, svým věrným přívržencům příslibuje odměnu a svolává je k zítřejší tajné schůzi, při níž se rozhodne o Ciceronově osudu.

Závěrem druhého jednání dochází k prvnímu dějovému zvratu, když je přes veškeré snahy a rozhodnutí lidu konzulem zvolen Cicero. Základem volebního souboje se v Hálkově tragédii stává řečnický souboj mezi Catilinou a Ciceronem, během něhož se síly překlápí k tomu či onomu kandidátovi. To může letmo připomínat způsob, jakým Shakespeare nechává lid rozhodovat o oprávněnosti Caesarovy vraždy ve druhé scéně třetího jednání. V obou případech jsou všichni nejdříve přesvědčeni prvním z řečníků, avšak druhý rétor přichází se silnější promluvou, kterou lid v Hálkově případě zviklá, v Shakespearově absolutně obrátí na svou stranu. Zde však podoba končí. Další výjev, jímž Hálkova hra připomíná *Julia Caesara*, přichází, když se Catilina na oko odmítá postavit proti právě zvolenému konzulovi. Obdobně Ceasar před lidem odmítal korunu, kterou mu nabízel Antonius. Výstup však může stejně (ba možná více) připomínat výjev z *Richarda III.*, v němž vévoda z Glostru na oko odmítá korunu anglickou. Důležité je, že ji obě postavy odmítají pouze zdánlivě, protože se nabídky ve skutečnosti oba touží chopit, přesto je však jejich zdrženlivost odlišná. Richard si svůj herecký výstup, jehož cílem je naklonit si londýnské pány, předem pečlivě naplánoval a chce jím získat titul, který ještě není oficiálně obsazen (princ z Yorku stále nebyl korunován). Nelze

předpokládat, že Catilina plánoval nenechat se zvolit, aby mohl nabídku postavit se Ciceronovi odmítnout. Navíc se Hálekův hrdina snaží chopit pozice, jež byla právě oficiálně svěřena Ciceronovi, a tak na ni prakticky nemá žádný nárok.

#### 4. 2. 3 Třetí jednání – vzpoura propuká

V Etrurii se scházejí otroci, představují si, jak se jejich život změní, až jejich vzpoura uspěje, a čekají na Catilinova posla. Jeden z otroků všem připomíná, aby posla uvítali jako váženého pána a nechali se jím zburcovat, neboť za tím účelem přichází. Nikdo však netuší, koho mají očekávat, a proto když dorazí Catilinou pověřený bandita, chovají se k němu jako ke šlechtici přes to, že je od pohledu stejně zchudlý jako oni, a vůdce otroků jej dokonce osloví smyšleným titulem *consultissimus praetor*. Bandita začíná svůj připravený projev, na jehož začátku všem přikáže, aby si předem odkašlali (a nepřerušovali ho tak během promluvy) a upozorňuje, že k nim bude mluvit ve figurách. Staví svou řeč jako zkušený rétor a ukončuje proslov figurou:

„[...] kdo z vás snad ještě není přesvědčen,  
ten zrádce jest! Ten slož zde zbraň a domů jdi!“

(Hálek 1925: 77),

načež otroci skutečně skládají zbraně a odcházejí. Bandita je zastavuje, vysvětluje jim funkci řečnických figur („Vždy opak toho, co se říci má“), přirovnává se k velkým řečníkům a začíná promlouvat znovu (tamtéž: 77). Celá situace se několikrát opakuje, otroci opět nechápou řečnické obraty a odcházejí. Bandita je nakonec vzburcuje k útoku na Řím příslibem jídla, pití a svolných žen. Otroci provolávají slávu a odcházejí za ním.

Hodnota první scény třetího jednání je především komická. Bandita a otroci opět připomínají řemeslníky ze *Snu noci svatojánské*, konkrétně v první scéně třetího jednání. Je zajímavé, že Hálek, stejně jako Shakespeare, vložil tuto komickou situaci do prostředí hry. *Sen noci svatojánské* je sice komedie, ale jak již bylo výše zmíněno, komické prvky nejsou výjimkou ani v Angličanových tragédiích. Paralely mezi scénami jsou zřetelné. Postavy s nepříliš vysokým intelektem, pocházející ze sociálně nižší vrstvy, se při svém počínání snaží povýšit na úroveň profesionálů – herců a řečníků. Humorná situace, v níž se Klubko, Poříz, Hubička a další snaží působit jako skuteční profesionální herci (přerozdělují role podle seznamu, plánují scénickou výpravu a kostýmy, dokonce pořádají zkoušky), analogicky odpovídá banditovým snahám působit jako zkušený rétor. Jeho snahy podkopává nejen nechápavost otroků, ale také jeho vlastní potřeba užívat řečnické

figury, které se stávají hlavní překážkou porozumění. Následné vysvětlování jejich významu míru směšnosti celého výstupu navyšuje. Na humorném vyznění se podílí také ironičnost celé scény. Otroci očekávají, že za nimi přijde sám Catilina nebo jiný významný Říman. Banditu mají za šlechtice a oslovují ho neexistujícím titulem. Bandita při proslovu jako by zapomněl, kým ve skutečnosti je (kritizuje zloděje a podvodníky, nevnímá synonymní vztah mezi zlodějinou a braním si věcí násilím). Otroci nakonec nejdou bojovat za svobodu a práva, ale pro příslib čistě fyzického potěšení.

Ve druhé scéně se divák vrací zpět do ulic Říma, které všemi směry křižují stráže – podle známých *catilinovců* rozdělujících pokyny vojákům divák poznává, že Catilina uskutečňuje svůj plán. Skupiny vojáků vedené Cethegem, Curiem a Lentulem (stejně ospalým jako vždy) odcházejí na předem určené pozice, podobně činí i měšťané, kteří mají na smluvený signál obsadit významná místa ve městě. Plán zhatí proradný tulák, který Metellovi prodá informace, a Catilina je donucen od záměru upustit. Po šarvátce s Metellovými žoldáky a odhalení zrady přichází Caesar (o jehož věrnosti začínal hrdina pochybovat) a tajně Catilinovi nabízí úkryt před nebezpečím, které mu hrozí, ale odchází nevslyšen. Přicházející Cruius radí Catilinovi stejně, dokonce ho nabádá k útěku. Hrdina se však nehodlá vzdát a i přes námitky přátel okamžitě odchází přímo do senátu.

Mezi první a druhou scénou jednání je výrazný dramatický skok. Divák rozveselený výstupem s otroky je najednou vržen do neobvykle živé římské noční ulice a sleduje, jak *catilinovci* uskutečňují svůj plán. Napětí okamžitě stoupá. Přispívá k tomu i fakt, že básník ukazuje divákovi, že spiklenecké snahy jsou předem odsouzeny k neúspěchu.

V senátu se scházejí všichni představitelé státu v čele s Ciceronem, který se po vyzvání ujímá slova a varuje před nebezpečím, jež představuje Catilina. Konzul žádá senát o svěřeni absolutní moci nad rozhodováním. Než však senát rozhodne, ujme se slova Caesar a odklání hovor k Pompeiovi, který je podle něj tím skutečným nebezpečím. Přestože někteří podpoří Caesarův návrh vyslat vojsko pod jeho velením do Egypta a zastavit Pompeiův postup, zbytek ho odmítá a souhlasí s Ciceronem. Konzul získává absolutní moc nad Římem. Do sálu nepozorovaně vstupuje Catilina a poslouchá, jak ho senátoři označují za zrádce státu. Po Caesarově odchodu si senátoři hrdiny všimnou a strhne se hádka, v níž je Catilina opět představován jako zhýralec, zrádce, lhář, navíc vrah a ničitel rodin. Poprvé se také zmiňuje Catilinův vztah s Aurelií Oristellou. Aby se

s ní mohl oženit, měl údajně zavraždit jejího syna<sup>31</sup>. Hádka plná osobních urážek i kritiky Říma vyvrcholí Catilinovým vyobcováním z města.

Catilinovo vystoupení před senátem se podobá výstupu z *Coriolana*. Přestože Coriolanus spílá chudině, nikoli aristokracii, ostrost a kritičnost je v obou vystoupeních nezměrná, oba mluví z nejhlubšího přesvědčení a oba projevy vyvrcholí v hádku mamutích rozměrů. Stejně jako Coriolanus je Catilina odsouzen k vyhnanství, Coriolana však vyhánějí tribunové a lid, Catilinu senát.

#### 4. 2. 4 Čtvrté jednání – plán se hrouť

V předsíni u Catiliny se scházejí jeho stoupenci. Přichází Catilina, který od své návštěvy senátu nespí a je neustále ponořen do práce. S ním vstupují skupiny poslů, se kterými domlouval spojenectví s Galskými a Allobrožskými kmeny i Manliem v Etrurii. Poslové spokojeni s výsledky postupně odcházejí. Přichází Metellus a Ventidius. Metellus přichází s nabídkou smíru, ale Catilina si jeho slov nevšímá a věnuje se Ventidiově, který na Catilinovu podporu přivedl tři tisíce otroků. Hrdina jeho pomoc přátelsky odmítá, do svého vojska otroky nepřijímá a mladík tak zklamaně odchází. Metellus opakuje svůj návrh a žádá Catilinu, aby se vrátil do senátu, omluvil se za své chování a prosil o odpuštění. Hrdina se mu vysměje a Metellus s varováním odchází.

Žádost, s níž přichází Metellus, je podobná žádosti Meneniově v *Coriolanovi*. Oba vzpurní šlechtici jsou po skandálním vystoupení oslovení staršími a váženými členy senátu, aby předstoupili a káli se za své pohrdavé chování. Coriolana však oslovuje jeho starý přítel, jenž je mu téměř otcem a jenž přichází v doprovodu dalších senátorů, ještě před tím, než je protagonist vykázan z města. K nátlaku se dokonce přidává i Coriolanova matka Volumnie, nejvýraznější a nejvýznamnější žena hry. Coriolanus nakonec k návratu do senátu svolí právě pod tlakem dvou rodičovských postav. Ke Catilinovi přichází jeden z jeho nepřátel až po vydání rozsudku. Nežádá tedy Catilinu o omluvu pro jeho vlastní dobro (jak činí Menenius v *Coriolanovi*), ale pravděpodobně proto, aby ho ponížil – kdyby se Catilina přišel doprošovat senátu, utrpěla by jeho hrdost i pověst a jeho postavení jako vůdce vzpoury by bylo nenávratně podkopáno. Metellus také nepřichází sám. Ventidia ve skutečnosti ale nelze označit za Metellův doprovod, protože nepřichází Catilinu žádat o kapitulaci, nýbrž přichází s nabídkou podpory.

---

<sup>31</sup> Hálek Catilina tvrdí „že syna jejího prý v hrob jsem odstranil“ (Hálek 1925: 92), nicméně podle Sallustiova spisu měl Catilina zavraždit vlastního syna, jehož existence odrazovala krásnou Aurelii od sňatku (Sallustius 1962: 37–38).

Nepřítomnost jakékoli jiné osoby, která by kromě Metella na Catilinu vyvíjela nátlak spolu s přesvědčením o stálosti vlastních stoupců i neustále rostoucího odporu v římských provinciích, nejen že nedonutila Catilinu k alespoň předstírané pokoře, jak je tomu u Shakespeara, nýbrž jako by ještě upevnila jeho rozhodnutí.

Vstupují další z *catilinců* a hrdina zbaviv se hněvu, který v něm vyvolal Metellův návrh, svolává své přítomné stoupence a přátele a žádá, aby přísahali, že mu se zničením Říma pomůžou zevnitř. Všichni bez otálení přísahají a Catilina uspokojen vyhlídkou na pomstu odchází za Manliem do Feasulae.

Catilina i Coriolanus dostávají příležitost se před odchodem z města rozloučit. Coriolanus se loučí s rodinou, Meneniem a dalšími. Jeho matka, manželka a Menenius představují jakýsi užší kruh, láskyplný domov, z něž je hrdina vyhnán. Hálkův hrdina je mužem bez rodiny, a tak je scéna Catilinova odchodu výrazně méně emotivní, než je tomu u Shakespeara. Hrdina má dokonce před svým odchodem dostatek času vyřídit podmínky spojení se třemi skupinami vzbouřenců. Loučení v *Catilini* nezní jako konečné sbohem, jeho odchod je částečně nutným zlem, částečně způsobem, jak dopravit vůdce k vojsku, jež čeká za hranicemi Říma. Catilina odchází ke známým spojencům, Coriolanus odchází bez jistot a plánů. K útoku na Řím vede obě postavy touha po odplatě. Catilina se mstí za všechna příkoří vykonaná nejen na něm, ale také na ostatních, Coriolanus touží po pomstě osobní. Na rozdíl od Coriolana však Catilina nachází spojení mezi přítelem a podobá se proto částečně i Brutovi, jenž po útěku z Říma také sbírá vojsko po celé Itálii a jehož hlavním spojencem je přítel Cassius.

Po Catilinově odchodu chce odejít i Curius, ale okamžitě se vrací zastaven vojskem, které obklíčilo dům. Spiklenci se rozhodují probjovat si cestu ven, ale na scénu vstupuje Metellus a po krátké šarvátce odzbrojuje Cethega. Všichni jsou zatčeni a odváděni do senátu. Cethegus ještě stíhá tajně promluvit k Curiovi a nabádá ho, aby dal cestou na Kapitol na fóru signál připravenému lidu. Hálek tak vzbouřencům dává naději na záchranu, čímž znovu povzbuzuje divákovu očekávání.

V senátu se schází Cicero, senátoři, tribunové a přetoři a hovoří o zatčených zrádcích. Cato nabádá Cicera, aby zrádce okamžitě odsoudil k smrti a utvrdil tím sílu a postavení senátu. Na Cicerův rozkaz jsou předvedeni zrádci. Hlavní spiklenci promlouvají, pohrdají senátem a zbabělostí senátorů, odvážně přijímají hrozící rozsudek smrti a odmítají škemrat o milost. Senátoři souhlasí s trestem smrti, rozhodnutí ale zastaví Caesar, který se pokouší zrádce obhajovat a navrhuje mírnější trest – zbavení svobod

a vyhnání z města. Caesarův návrh ale senát smete ze stolu a zrádce odsoudí na smrt. Trestu všichni odvážně čelí. Cicero vysílá Autronia s vojskem proti Catilinovi.

Scéna, v níž je před senátem vyřknut rozsudek nad Catilinovými spojenci, se nepodobá žádné scéně ve výše zmíněných Shakespearových římských hrách. V *Juliu Caesarovi* jsou sice Cassiovi a Brutovi stoupenci zatčeni a popraveni. Rozhodnutí o jejich smrti jsou však vykonávána bez jejich přítomnosti. Na začátku čtvrtého jednání zasedá nový triumvirát a životy spiklenců ukončuje metaforickým škrtnutím jejich jmen v seznamu. Hálek dal konspirátorům prostor k ukázání jejich neskutečné odvahy, odhodlání a víry ve správnost a oprávněnost jejich počínání a postavil je tak do kontrastu se senátem, který ze strachu z Catiliny hrozí smrtí všem kolem sebe. Záměr scény je jasný. Básník se snaží v divákovi vzbudit sympatie a obdiv vůči mužům, kteří s neotřesitelnou odvahou čelí smrti za snahu postavit se utiskovatelům.

Třetí scéna se odehrává v Manlioově domě ve Feasuli, kde se setkávají Catilina a Manlioova žena Apuleja. Ta, zvláště přitahována Catilinovým hněvem, se snaží hrdinu svést, ale jakmile se doposud bránila se Catilina rozhodne jejím svodům podlehnout, ztrácí o něj zájem a odchází. Catilina sebou pro svou slabost tváří tvář pokušení začíná pohrdat, pro lásku Apuleji byl dokonce ochotný vzdát se boje s Římem. Manlia, který právě přichází se zprávou z Říma, žádá, aby od něj držel svou ženu dál. Poté Catilina hodlá promluvit k vojákům, které Manlius shromáždil, nakonec je však zastaven zvěstí, jež přináší Ventidius a další posel. Catilina čeká dobré zprávy, ale ty nepřicházejí. Otroci, které Ventidius svolal a Catilina odmítl, se přidali na stranu Říma, a Catilinovi přátelé byli zajati a odsouzeni k smrti. Zjištění o osudu přátel Catilinou otřese, ale neodradí ho od snah zaútočit na město. Po chvíli přichází druhý posel a sděluje Catilinovi, že už proběhla poprava. Hrdina se rozhoduje o této zprávě pomlčet, aby neohrozil odvalu svých vojáků a dává rozkaz k pochodu. Přichází třetí posel se zprávou o vojsku, které vyrazilo z Říma v čele s Autroniem. Sdělení, že se Autronius spojil se senátem, Catilinu doposud přesvědčeného o jeho věrnosti rozhodí. Ani po tolika zlých zprávách se však hrdina nehodlá vzdát. Velí k pochodu. Když odchází ze síně, podlamují se mu kolena.

V závěru čtvrtého jednání se Hálkův rek začíná podobat víc Brutovi než Coriolanovi. Stejně jako Brutus obdrží Catilina před vypuknutím boje hrozná zpráva – Porcie, Brutova žena, spáchá sebevraždu, Catilinovi přátelé jsou popraveni. Hálek postupně útočí nejen na Catilinovo přesvědčení, ale také na sílu v činech pokračovat. První propad nastává ve chvíli, kdy je Catilina ochoten se vzdát své nenávisti vůči Římu pro lásku Apuleji. Tím může hra letmo odkazovat ke Coriolanovi, který se pro lásku své



ženy a matky vzdal pomsty. Hálkova hrdinu však nepřesvědčuje ryzí láska životní partnerky nebo matky, ale chvilkové okouzlení cizí ženou, jejíž city nejsou skutečné. Nejhorší dopad mají na Catilinu zprávy o osudu jeho přátel. Ty mu autor dávkuje postupně, přičemž každá zpráva má horší efekt než ta předchozí. Na konci scény Catilina při odchodu klesne – jako by s každou další ranou skomírala jeho duše i tělo. Pomineme-li první scény, je třetí a čtvrté jednání Sergia Catiliny z celé hry Shakespearovým dramatům nejméně podobné.

#### 4. 2. 5 Páté jednání – rozhodující bitva

Ve vojenském ležení vzbouřeneckého vojska v Etrurii se před Catilinovým stanem zastavují dva strážci a rozpráví o zvláštních událostech minulé noci. Poté, co se vojáci dozvěděli, že spojenci v Římě byli popraveni, jejich odvaha opadla. Noc plná děsivých znamení – zatmění měsíce, množství komet, otřesy země – a nepříznivé věštby augurů vydělaly vojáky natolik, že odhodili zbraně a začali prchat. Zastavil je však odvážný projev velitele Furia. Ještě téže noci se vojsko vrhlo na římské vojáky a zahnilo je na ústup. To vše se událo bez Catilina vědomí, který celou noc truchlil nad smrtí svých přátel. Stráže si všechny úkazy vykládají jako špatné znamení.

Obraz děsivé, přirozeným zákonům se vymykající noci představený Hálkem je podobný bouřím v Shakespearových dílech. Zaměříme-li se na dramata, která pravděpodobně sloužila jako jeden ze základních zdrojů inspirace Hálkovy tragédie, zjistíme, že v *Juliu Caesarovi* se obraz přírody podobně vymknuté z kloubů objevuje také. Ve druhé scéně druhého jednání Caesar pronáší: „dnes v noci běsní nebesa i země“ (Shakespeare 2011: 1009), na to navazuje podrobnějším popisem Calpurnie:

*„Lvice prý vrhla mladé na ulici,  
hroby se otevřely dokořán  
a mrtví se z nich vyhrnuli ven,  
ohňové armády se střetly v mracích,  
krvavý déšť se snášel na Kapitol,  
duněním bitvy burácelo nebe,*

*ranění úpěli a koně ržáli,  
duchové vřeštěli prý v ulicích.“*

(tamtéž: 1010)

Pro porovnání přikládáme výňatek z Hálkova dramatu:

*„Však dnešní noci hrozné znamení,  
to luny zatmění a země v zimnici,  
po nebi pak co zlostní poslové  
to stádo komét, jež se stíhalo –  
to všechněm dodalo. [...]“*

(Hálek 1925: 127)

Podobné vize se objevují např. také ve druhém jednání *Macbetha*, nejčastější jsou v *Králi Learovi*, kde však mají jiný význam než výše zmíněné ukázky. V těchto obrazech příroda obrácená vzhůru nohama naznačuje převrácený řád světa. Přesto i v nich lze spatřovat jisté společné rysy, např. pověřčivost spojenou s nezvyklými přírodními úkazy. Výjevy v *Juliu Caesarovi* a *Catilinovi* však slouží jako osudové varování. Caesar dokonce nechává kněží prozkoumat vnitřnosti obětí za účelem osvětlení prapodivných jevů a stejně jako u *Catiliny* je jejich předpověď neblahá. V obou tragédiích je spojení všech neobvyklých věcí vnímáno jako špatné znamení.

Když strážci odejdou, vstoupí Catilina, Manlius a ostatní, všichni připravení k boji. Manlius informuje Catilinu o Caesarovi, kterému senát poskytl vojska, a hrdina začíná počítat s Caesarovou podporou. Catilina stále trpí smrtí přátel, ale Manlius jej nenechává dlouho truchlit a vůdce se začne zabírat budoucí bitvou. Všem vojákům nechává rozdat své poslední zlato a vyžádá si od Manlia tajemnou lahvičku, kterou jeho přítel drží v ruce. Ten mu ji neochotně odevzdá a Catilina se zmíní o Mithridatovi a o tom, že se v případě prohry nehodlá nechat zajmout nepřitelem. Divák tak může odvodit, že je v lahvičce pravděpodobně jed, kterým se hrdina chystá v případě nouze odpravit. Catilina se opět podobá Brutovi. Oba jsou odhodláni raději zemřít, než se nechat zajmout a ponížit.

Přichází Metellus coby římský posel a nabízí Catilinovi možnost poslední záchrany, protože Řím obklíčil jeho vojsko ze všech stran a vzbouřenci tak nemají šanci na útěk. Pokud se ale Catilina vzdá, Řím mu nabízí svobodu i navrácení zabaveného majetku. Catilina nabídku pohrdavě odmítá a vyhání Metella z tábora. Poté promlouvá

k vojákům a protože se jejich šance na vítězství ztrácejí, přestože jim jde na pomoc Caesar, nabízí jim možnost k útěku. Vojáci se odmítají vzdát. Boj začíná.

Dvojitá nabídka usmíření a snaha zastavit marný boj se objevuje také v *Coriolanovi*, kde za hrdinou přichází jeho přítel Menenius. V obou tragédiích bylo druhé setkání stejně neúspěšné. Menenia Coriolanus odmítá vyslechnout, Metella Catilina vyslechne, urazí a vyžene. Menenius však žádá, aby Coriolanus zastavil útok a zachránil tak Řím, který nemá sebemenší šanci na výhru. Metellus nepřichází žebrot o slitování, naopak nabízí spásu.

Následuje sekvence krátkých výstupů zahájená setkáním Autronia a římských vojáků připravujících se na bitvu, ve které prozatím vyhrávají Catilina vojska. Poté Metellus informuje o ústupu Římanů, po něm vstupují Catilina a Furius, kteří se zmiňují o proniknutí do středu nepřátelské linie. Vstupuje Manlius a sděluje Catilinovi, že Caesar na pomoc nepřijde, táhne do Egypta. Catilina poslední naděje mizí a rovnováha se převrací. Vzbouřenci jsou tlačeni k ústupu. Catilina, jehož vojsko se hroučí a rozpadá, se neúnavně vrhá do boje, přestože se jej Manlius snaží zastavit. Nakonec přivravorá hrdina smrtelně zraněn a umírá s vědomím, že jeho vzpoura sice nesvrhla Řím, ale stala se začátkem jeho pádu.

Caesarova zrada zasazuje hrdinovi poslední ránu a zvrát v napětí se podobá zlomu v *Juliu Caesarovi*, kdy se Cassius zbytečně zabíjí poté, co Brutus poráží Octaviana. Poslední naděje na vítězství padá a oba vůdci, Catilina i Brutus, jsou odsouzeni ke zkáze. Brutus umírá dobrovolně naběhnutím na meč, Catilina je smrtelně zraněn v boji. Brutus je však po své smrti přijat zpět mezi ctnostné, ryzí římské občany. Catilina v očích Říma umírá jako zrádce.

*Sergius Catilina* se námětem a mnohými scénami i výjevy podobá spíše *Coriolanovi* – spor jednotlivce a skupiny, hrdinové známí svou výbušností, přímostí a odvahou, neúspěšná snaha stát se konzulem, vyobcování z Říma, pomsta, to vše mají tragédie společné. Celkovým vyzněním se však Hálkova hra blíží více *Juliu Caesarovi*. Kromě totožných motivů (politická vražda) nebo výrazného množství postav, se obě dramata zaobírají podobnými myšlenkami, jako jsou hodnota cti, přátelství a odvahy, obhajitelnost politické vraždy, nebo násilí coby způsobu obnovy společnosti (Hilský 2019: 436).

#### 4. 2. 6 *Sergius Catilina* a Gustav Freytag

U *Sergia Catiliny* je oddělení jednotlivých částí dramatu podle Freytagovy teorie lépe proveditelné než u *Krále Vukašina*. Expozicí můžeme pravděpodobně nazvat celé první jednání, neboť právě zde dochází k představení většiny postav, jejich politického rozřazení a postavení základů dějové linie. Catilina znechucený zkažeností Říma plánuje státní převrat. Během prvního jednání je divák poměrně dlouhou dobu ponecháván v nevědomosti, čímž básník dosahuje rostoucího napětí již od samého začátku hry a postupné odhalování plánu je dramaticky mnohem silnější. Momentem prvního napětí je nejspíš chvíle, kdy se ukáže, že Catilina po celou dobu plánuje puč a stává se hlavou vznikající skupiny odboje.

Kolize se táhne druhým, třetím a částí čtvrtého jednání. Napětí stoupá díky událostem, jako je získávání stále nových stoupenců, rozhodnutí zbavit se Cicerona a Catona, prozrazení plánu vzpoury Fulvii a následná hádka vrcholící její pomstou. Jedním z hlavních bodů kolize je samotná volba konzula. Podstatnou roli v růstu napětí zajišťuje také večerní vzpoura prozrazená tulákem a Catilinova návštěva senátu. Vrcholem dramatu se stává Catilinovo vykázaní z města. Tragický moment navazující na vrchol se odehrává ve chvíli, kdy jsou po Catilinově odchodu jeho přátelé zatčeni a předvedeni před senát.

Od konce čtvrtého jednání začíná peripetie a pokračuje značnou částí pátého jednání. Catilinovy plány jsou mařeny, on sám ve svých očích selhává, jeho přátelé jsou popraveni a jeho vojáci ztrácejí chuť bojovat. Moment posledního napětí přichází se zprávou, že Caesar získal vojsko. Hrdina má poslední šanci na záchranu, ale před samým koncem hry s Caesarovou zradou i tato naděje mizí a přichází katastrofa – Catilina umírá.

#### 4. 2. 7 *Sergius Catilina* a tzv. zásada tří jednot

Ani tentokrát Hálek nedodrží zásady jednoty času, děje a místa. Děj se odehrává na různých místech (z nich samozřejmě převažuje Řím) a jednota místa je tak dodržena pouze zdánlivě. Jednota děje se zdá naplněná, přes to však můžeme ve hře odhalit epizody, které lze vypustit, aniž bychom tím narušili jeho plynulost. Takovým je např. výstup Catiliny a Apuleji. Ani jednota času není ve hře dodržena, neboť se děj neodehrává v rámci jediného dne, nýbrž (budeme-li se držet historických informací) v průběhu několika let, soudě podle hlavního textu dramatu minimálně v průběhu několika týdnů či měsíců.

#### 4. 2. 8 Problematika žánru

Také u *Sergia Catiliny* je vhodnější hovořit spíše o tragédii s historickým námětem než o hře historické. Tentokrát je toto odlišení možná ještě důležitější než u *Krále Vukašina*, protože se Hálek nedopustil pouze několika anachronismů, ale úplně převrátil historický námět a z podlého a ziskuchtivého politika udělal ochránce slabších – hrdinu. Tento obrat vedl v době vzniku hry k záporným kritikám, nicméně z pohledu dnešní literární vědy se Hálek uchýlil k aktualizaci látky, což je v literatuře poměrně častá praxe a nelze to tedy považovat za chybu. Shakespeare se takové aktualizace dopouští také (ačkoli ne v tak rozsáhlé míře), a to právě u svých římských her. Profesor Hilský ve své publikaci Shakespeare a jeviště svět udává, že „Shakespearovi zjevně nešlo jen o divadelní obraz římské historie a politiky a že do těchto politických her promítal svou současnost“ (Hilský 2019: 664).

Ve spojitosti s římskými hrami, ale také anglickými historickými dramaty, hovoří profesor Hilský o politických hrách – politika je jejich hlavním tématem (Hilský 2019: 624–644). Také v Hálkově hře má politika a politická moc významnou roli a akce řečová převažuje nad akcí dějovou, k čemuž dochází i u Shakespearových politických tragédií. Dalším podobně silným tématem je u *Catiliny* otázka třídní příslušnosti a útlaku nižších společenských vrstev (konkrétně otroků, tedy manuálně pracujících) vrstvami vyššími, a tak se hře nedá upřít ani komunistické zbarvení, které proklamovali někteří kritici, např. Neruda nebo Leandr Čech. Proto bychom mohli *Sergia Catilinu* označit za politicko-sociální tragédii s historickým námětem.

## Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo zhodnotit, do jaké míry jsme oprávněni na poli literární vědy spojovat jména Vítězslava Háška a Williama Shakespeara. V úvodní části jsme se věnovali heuristickému bádání v oblasti primární a sekundární recepce Háškovy dramatické tvorby, Háškovu uměleckému vztahu k Shakespeareovi a také dosavadnímu zachycení dané problematiky ve vybraných literárních syntézách. Na základě výsledných zjištění jsme vybrali dvě Háškova dramata, která se podle prozkoumaných soudů nejvíce podobala Shakespeareově tvorbě. Tyto hry jsme podrobili komparativní analýze, při které jsme se zaměřili především na analogie motivické, dějové a látkové. Obě dramata jsme zároveň zkoumali z pohledu dvou teatrologických teorií, jež byly v období 19. století klíčové. Vedeni poznatky vyplývajícími z analytických zkoumání jsme se krátce zaměřili také na problematiku žánrového zařazení Háškových her.

Vzhledem k jistým omezením této práce jsme se nemohli v plné šíři věnovat všem rovinám Háškových dramatických děl, zejména jistě důležité analýze jazykových analogií a obecně básnického jazyka drammat Vítězslava Háška. Stejně tak jsme se řádně nedotkli soudobého významu Háškových děl v budování repertoáru Prozatímního divadla či v širším okruhu dobového českého divadelnictví. Dovolujeme si tak v těchto souvislostech jen několik letmých poznámek postihujících jen ty nejzákladnější charakteristiky.

Z okolností, které jsme brali v úvahu, stojí na prvním místě dobový kontext. Situace českého divadelnictví byla na počátku druhé poloviny 19. století značně neuspokojivá. Dosavadní restrikce a omezování české kultury i jazyka vedly k nedostatku kvalitních původních děl. Samostatná česká scéna neexistovala a repertoár ochotnických divadel byl často omezen dramaty předváděnými německou scénou. Potřebu původních českých drammat vysokého typu se tak jali zaplňovat autoři ovlivnění vznikajícími překlady Schillera, Goetha, Moliéra nebo Shakespeara. S otevřením a provozem Prozatímního divadla narůstal zájem o původní české hry. Spolu s překlady tak vznikala dramata Josefa Kajetána Tyla nebo historické hry Václava Klimenta Klicpery. V době, kdy Hášek začal tvořit divadelní hry, byl již všeobecně uznávaným básníkem, ba co víc, zaujímal mezi českými básníky své doby přední pozici. Jeho vstup na divadelní pole tak vyvolal ve společnosti značné naděje. A zdálo se, že oprávněně.

Háškova první dramata sklízela u kritiků i obecnstva pozitivní ohlasy. Často ještě před vlastním uvedením získaly hry ocenění ve vypsáných soutěžích Ferdinanda

Pravoslava Náprstka, nebo z úst členů Umělecké besedy. Diváci zaplňovali hlediště. Recenzenti opěvovali Hálkův básnický i dramatický talent. Značný vliv na kladné hodnocení měla také skutečnost, že v hrách vystupovala nová generace herců, jejichž umělecký přístup výrazně napomohl rozvoji přirozeného hereckého projevu. Nutno podotknout, že se většina hodnocení zabývala nejen textem dramatu, ale (často dokonce ve větší míře) také kvalitou inscenace. Nelze však opomenout, že přes jejich značný úspěch, kritika v Hálkových dramatech nacházela mnohé nedokonalosti. Předně se hodnocení shodovala na nepropracovanosti ženských hrdinek a nepřehlédnutelném vlivu zahraničních autorů, z nichž byl jmenován především Shakespeare. Obojí však bylo spojováno s Hálkovou nezkušeností a mládím. S novými dramaty se kritika začala vyostřovat. Hálek se vad nezbavil, ba naopak. Jeho slabiny se projevovaly stále výrazněji. V hodnoceních se kromě mdlých ženských postav a zjevné nepůvodnosti ustálily výtky k zrcadlení vlastních textových strategií, neuvěřitelné motivaci jednání hrdinů, značným anachronismům i ke zjevné neschopnosti zpracovat zvolenou látku. Kritika se s postupem času snášela i na Hálkův básnický jazyk, který sice původně opěvován a vyzdvihován, najednou působil šroubovaně, byl plný prázdných frází a nehodících se vulgarismů. Počet inscenací se s každou básníkovou novou hrou snižoval, stejně jako počet diváků a publikovaných hodnocení.

V syntézách, z nichž jsme čerpali, se dramatické tvorbě Vítězslava Hála ve větším měřítku věnovali pouze dva autoři, a to Miloš Pohorský, zjevně ovlivněn marxistickou literární kritikou, a Leandr Čech. Ve zbytku publikací se v souvislosti s Hálkovým dílem jeho hry zmiňovaly pouze okrajově. Nelze zároveň tvrdit, že by se závěry literárních historiků navzájem výrazně lišily. Většina se shodla na nepřilíšném úspěchu celé Hálkovy dramatické kariéry a uváděla také stejné argumenty. Z teze neúspěšnosti a nedokonalosti se tak stalo s lehkostí přebírané klišé. Jak jsme však dokázali v úvodních kapitolách, není možné vnímat dramata Vítězslava Hála jako absolutní neúspěch. Nejpřesněji se tak vyjadřuje Miloš Pohorský, když připouští pozitivní ohlasy. Přesto však nesouhlasíme s jeho zdůvodněním. Dle našeho názoru nejsou Hálkovy hry pouhým „dokladem dobových tendencí“. Naopak v souladu se statí Alexandra Sticha věříme, že současný čtenář může vlivem společenského i literárního vývoje v Hálkových hrách nacházet více, než nacházela dobová kritika.

Zároveň můžeme sledovat, že některé výtky směřované k Hálkovým hrám byly často nepřiměřené. Schematičnost ženských postav je vidět také v tvorbě Jana Nerudy, Aloise Jiráska a dalších. Koneckonců první hlavní hrdinkou divadelního kusu, tedy rolí

do té doby určené jen mužům, byla až *Maryša* bratrů Mrštíkových, a to až více než dvacet let po Hálkově smrti. Stejně tak ona „ryzí původnost“, kterou kritika v Hálkových dílech postrádala, je z principu absurdní – interpretační schopnosti diváka stojí především na zkušenosti s podobnými díly. Anachronismy jsou dnešní optikou nahlíženy jako projev látkové aktualizace. Tehdejší kritika v nich tedy sice spatřovala problém, stejně jako v nehodících se vulgaritách, ale na základě současných poznatků jejich užití Hálkovi vytýkat nelze. Ba dokonce je lze připisovat vlivu Williama Shakespeara, který se obojího často a nápadně dopouštěl. Kritika, a nejen ta dobová, tak sklouzla k tomu, co sama Hálkovi vyčítala – k nesmyslnosti, nepůvodnosti a prázdné frázi.

Spojení her Vítězslava Háška a Williama Shakespeara se však objevovala jak v téměř všech hodnoceních, tak i ve všech syntézách. Představa Háška jako napodobitele Shakespeara se v literárněvědném kontextu pevně zakořenila. Oprávněnost tohoto tvrzení podle našeho soudu obhájila analýza dramát, ke které jsme přistoupili v pomyslné druhé části práce. Obě zvolené hry, tedy *Král Vukašín* i *Sergius Catilina*, se Shakespearovým dramatem podobala co do témat, motivů, obrazů, povrchově také charakteru postav, zvolené látky, dokonce i textovým strategiím, jako je, např. užívání komických prvků v tragédii. Především podoba hlavních hrdinů byla na první pohled zjevná. Analogické byly ale také některé vedlejší postavy, promluvy i motivy. Podoba Háškových her se Shakespearovými je tedy nepopíratelná.

Pramalý vliv měla na Háškovy tragédie aristotelská zásada tří jednot a předcházející epocha klasicistní. Struktura dramát nekoresponduje ani s Freytagovou teorií, a tak se zdá, že styčným bodem byl Háškovi skutečně jen Shakespeare. Na základě analýz však můžeme tvrdit, že v Háškových hrách najdeme více než jen Williama Shakespeara. Jedním z těchto, řekněme neshakespearovských jevů, je postava králeviče Marka z dramatu *Král Vukašín*. Vlastenectví a láska k rodné zemi podmiňují každý jeho čin. Marko tak na první pohled koresponduje s dobovými národovotnými tendencemi a stává se v podstatě hlasem doby volajícím po národní hrdosti. Mimo shakespearovské prvky můžeme řadit celý koncept *Sergia Catiliny*, který jako obraz boje za sociální rovnost částečně zrcadlí socialistické myšlenky. Stále ale trváme na názoru, že Háškovy hry nejsou cenné jen jako obraz doby. Zlo, jež nakonec pozře sebe samo. Zkaženost světa. Pokrytectví. Lidskost utlačovaná touhou po moci a slávě. Hodnota cti a přátelství. Láska k vlasti a národu. Síla odhodlání. Solidarita. Odvaha tváří v tvář nebezpečí. To jsou témata, která může v Háškových dramatech nacházet i současný čtenář. Témata dotýkající se ho možná víc, než by se mohlo na první pohled zdát.



## **BIBLIOGRAFIE**

### **PRAMENY**

ANONYM

1887 „Ferdinand Pravoslav Náprstek“; *Světozor*, č. 39, s. 622

JELÍNEK, Hanuš

1935 „Repertoire“; *Lumír*, č. 7, s. 410–414

HÁLEK, Vítězslav (×)

1862 „Do zatímního divadla českého“; *Národní listy*, č. 272 (ze dne 18. 11.), s. 1

1864 „Shakespearova třistaleté jubileum“; *Národní listy*, č. 93 (ze dne 7. 4.), s. 1

1925 *Spisy Vítězslava Háalka VII–VIII. Dramata I–II* (Praha: Fr. Borový)

1990 „Shakespeare na českém jevišti“. In Dušan Jeřábek (ed.): *O národní literaturu: z úvah a polemik doby májovců a lumírovců* (Praha: Melantrich), s. 94–100

MACHAR, Josef Svatopluk

1894 „Vítězslav Hálek“; *Naše doba*, roč. 2, s. 3–15

SHAKESPEARE, William

2011 *Dílo* (Praha: Academia; překlad Martin Hilský)

V. D.

1924 „Vzpomínka na Háalka“; *Národní listy*, č. 278 (ze dne 8. 10.), s. 3

### **RECENZE**

#### **1. Carevič Aleksej**

LUMÍR

1860, č. 11 (ze dne 15. 3.), s. 258

1860, č. 40 (ze dne 4. 10.), s. 954–955

1861, č. 41 (ze dne 10. 10.), s. 977

1863, č. 30 (ze dne 23. 7.), s. 716

1865, č. 42 (ze dne 19. 10.), s. 670

1874, č. 40 (ze dne 11.2.), s. 3

NÁRODNÍ LISTY

1861, č. 270 (ze dne 2. 10.), s. 3

1862, č. 288 (ze dne 7. 12.), s. 6

- 1863, č. 164 (ze dne 16. 7.), s. 3  
1867, č. 194 (ze dne 15. 10), s. 3  
1869, č. 321 (ze dne 20. 11), s. 3  
1874, č. 82 (ze dne 25. 3.), s. 3  
1875, č. 294 (ze dne 25. 10.), s. 2  
1875, č. 313 (ze dne 14. 11.), s. 3  
1875, č. 319 (ze dne 20. 11.), s. 3

## **2. Závěš z Falkenštejna**

### DIVADELNÍ LISTY

- 1882, č. 13 (ze dne 25. 3.), s. 107  
1882, č. 21 (ze dne 20. 5.), s. 170

### DIVADELNÍ LIST MÁJE

- 1906, č. 2 (ze dne 2.11.), s. 23

### DIVADLO

- 1906, č. 2 (ze dne 5. 11.), s. 47–48

### JEVIŠTĚ

- 1885, č. 6 (ze dne 15. 3.), s. 45–46

### LUMÍR

- 1860, č. 32 (ze dne 9.8.), s. 763–764  
1860, č. 50 (ze dne 13. 12), s. 1196–1197  
1860, č. 51 (ze dne 20. 12), s. 1222–1223  
1861, č. 45, (ze dne 7. 11), s. 1073  
1863, č. 1 (ze dne 1. 1.), s. 20–21  
1885, č. 8 (ze dne 10. 3.), s. 128  
1887, č. 35 (ze dne 10. 12.), s. 490

### NÁRODNÍ LISTY

- 1861, č. 36 (ze dne 5. 2.), s. 4  
1861, č. 147 (ze dne 31. 5.), s. 3  
1861, č. 295 (ze dne 27. 10), s. 3  
1862, č. 225 (ze dne 24. 9.), s. 3

- 1862, č. 282 (ze dne 30. 11.), s. 3  
1867, č. 35 (ze dne 4. 2.), s. 2  
1867, č. 89 (ze dne 30. 3.), s. 3  
1874, č. 110 (ze dne 23. 4.), s. 2  
1877, č. 94 (ze dne 6. 4.), s. 3  
1880, č. 69 (ze dne 20. 3.), s. 3  
1880, č. 84 (ze dne 7. 4.), s. 1 (příloha)  
1882, č. 135 (ze dne 17. 5), s. 2  
1885, č. 65 (ze dne 7. 3.), s. 5  
1887, č. 319 (ze dne 20. 11.), s. 5  
1924, č. 291 (ze dne 21. 10.), s. 9 (příloha)

#### OBRAZY ŽIVOTA

- 1861, č. 2, s. 81–82

#### PFLEGER, Gustav

- 1861 „Hádkův Závěš z Falkenštejna“; *Obrazy života*, č. 1, s. 29–33

#### RUDÉ PRÁVO

- 1924, č. 249 (ze dne 22. 10.), s. 10  
1924, č. 265 (ze dne 12. 11.), s. 7  
1924, č. 251 (ze dne 24. 10. ), s. 9

#### VENKOV

- 1924, č. 238 (ze dne 9. 10.), s. 7  
1924, č. 246 (ze dne 18. 10.), s. 5  
1924, č. 248 (ze dne 21.10.), s. 5  
1924, č. 251 (ze dne 24. 10.), s. 6

### **3. Král Vukašín**

#### LITERÁRNÍ LISTY

- 1889, č. 8 (ze dne 1. 4), s. 135–136

#### LUMÍR

- 1862, č. 47 (ze dne 20. 11.), s. 1124–1125

## NÁRODNÍ LISTY

- 1862, č. 58 (ze dne 10. 3.), s. 2  
1862, č. 80 (ze dne 4. 4.), s. 3  
1862, č. 227 (ze dne 26. 9.), s. 3  
1862, č. 273 (ze dne 19. 11.), s. 3  
1862, č. 275 (ze dne 22. 11.), s. 1  
1862, č. 276 (ze dne 23. 11.), s. 2  
1862, č. 278 (ze dne 26. 11.), s. 1–2  
1862, č. 279 (ze dne 27. 11.), s. 1–2  
1863, č. 5 (ze dne 8. 1.), s. 3  
1887, č. 319 (ze dne 20. 11.), s. 5

### **4. Sergius Catilina**

#### DALIBOR

- 1862, č. 2 (ze dne 10. 1.), s. 15

#### LUMÍR

- 1863, č. 11 (ze dne 12. 3.), s. 260

## NÁRODNÍ LISTY

- 1862, č. 198 (ze dne 23. 8.), s. 2  
1863, č. 44 (ze dne 22. 2.), s. 4  
1863, č. 53 (ze dne 5. 3.), s. 3  
1863, č. 57 (ze dne 10. 3.), s. 3  
1863, č. 61 (ze dne 14. 3.), s. 1–2  
1863, č. 62 (ze dne 15. 3.), s. 1

### **5. Amnon a Tamar**

#### LUMÍR

- 1865, č. 6 (ze dne 9. 2.), s. 94  
1865, č. 9 (ze dne 2. 3.), s. 141  
1865, č. 12 (ze dne 23. 3.), s. 190  
1865, č. 43 (ze dne 26. 10.), s. 685  
1866, č. 9 (ze dne 1. 3.), s. 142

1874, č. 39, (ze dne 24. 9.), s. 476

#### NÁRODNÍ LISTY

1866, č. 35 (ze dne 5. 2.), s. 2

1866, č. 53 (ze dne 23. 2.), s. 3

1866, č. 54 (ze dne 24. 2.), s. 2

1866, č. 55 (ze dne 25. 2.), s. 3–4

1866, č. 58 (ze dne 28. 2.), s. 3

1866, č. 59 (ze dne 1. 3.), s. 1

1875, č. 319 (ze dne 20. 11.), s. 3

#### NAŠE DOBA

1894, roč. 2, s. 3–15

#### SVĚTOZOR

1878, č. 26 (ze dne 28. 6.), s. 325

### **6. Král Rudolf**

#### LUMÍR

1860, č. 32 (ze dne 9.8.), s. 763–764

1881, č. 5 (ze dne 20. 2.), s. 80

#### NÁRODNÍ LISTY

1861, č. 222 (ze dne 14. 8.), s. 3

1861, č. 259 (ze dne 21. 9.), s. 4

1862, č. 227 (ze dne 26. 9.), s. 3

1862, č. 251 (ze dne 24. 10.), s. 3

#### SVĚTOZOR

1874, č. 42 (ze dne 16. 10.), s. 500

1881, č. 10 (ze dne 4. 3.), s. 118

### **7. Král Jiří z Poděbrad**

#### LUMÍR

1935, č. 7 (ze dne 25. 5.), s. 410–414

#### NÁRODNÍ LISTY

1874, č. 319 (ze dne 21. 11.), s. 2

1874, č. 337 (ze dne 9. 12.), s. 2

NAŠE DOBA

1894, roč. 2, s. 3–15

## LITERATURA

ANONYM

1888 „Aksesit“. Ottův slovník naučný, Ilustrovaná encyklopaedie obecných I. (Praha: J. Otto), s. 615 anonym

ARISTOTELES

1996 *Poetika* (Praha: Svoboda)

BARTOŠ, Jan

1937 *Prozatímní divadlo a jeho činohra* (Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla)

ČECH, Leandr

1907 „Vítězslav Hálek“. In Albert Pražák et al.: *Literatura česká devatenáctého století. Od Boženy Němcové k Janu Nerudovi* (Praha: Na Královských Vinohradech), s. 194–270

FREYTAG, Gustav

1944 *Technika dramatu* (Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol)

GRANT, Michel

2010 *Dějiny antického Říma* (Praha: BB/art)

HAMAN, Aleš

2010 *Trvání v proměně. Česká literatura devatenáctého století* (Praha: Nakladatelství ARSCI)

HARTL, Pavel

2010 „Kletba“. In Zdeněk Jančařík (red.): *Velký psychologický slovník* (Praha: Portál), s. 249

HILSKÝ, Martin

2019 *Shakespeare a jeviště svět* (Praha: Academia)

HOLEČEK, Josef

1909 *Srbská národní epika* (Praha: J. Otto)

HOLUB, Dalibor

2000 „Simeon Karel Macháček“. In Vladimír Forst (ed.): Lexikon české literatury 3: M–Ř (Praha: ACADEMIA, nakladatelství Akademie věd ČR)

HOMOLOVÁ, Květa – OTRUBA, Mojmír – PEŠAT, Zdeňek (ed.)

1982 *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století. Slovníková příručka* (Praha: Československý spisovatel)

JEŘÁBEK, Dušan

1958 „Hálek a Shakespeare“. In Artur Závodský (red.): Franku Wollmanovi k sedmdesátinám. Sborník prací (Praha: SPN), s. 603–616

KŘIVÁNEK, Vladimír (vkř) – PEŠAT, Zdeňek (zp)

1993 „Vítězslav Hálek“. In Vladimír Forst (ed.): Lexikon české literatury 2/I: H–L (Praha: ACADEMIA, nakladatelství Československé akademie věd), s. 46–50

KLUSÁKOVÁ, Lenka

2008 „Norbert Vaněk“. In Vladimír Forst (ed.): Lexikon české literatury 4: U–Ž (Praha: ACADEMIA, nakladatelství Československé akademie věd), s. 1227–1229

KLOSSOVÁ, Ljuba

1977 „Proměny romantického divadla za buržoazně demokratické revoluce a za bachovské reakce (1848–1861)“, „Proměna romantického divadelního programu v Prozatímním divadle v Praze“. In František Černý a Ljuba Klosová (ed.): Dějiny českého divadla III: Činohra 1848–1918 (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 13–40, 45–93

MACHEK, Václav

2010 *Etymologický slovník jazyka českého* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 „Shakespeare and Czech theatrical criticism“. In Zdeněk Stříbrný (ed.): Charles University on Shakespeare (Praha: Universita Karlova), s. 11–23

NERUDA, Jan

1951 *České divadlo II* (Praha: Československý spisovatel)

1959 *České divadlo I* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

NOVÁK, Jan, V. – NOVÁK, Arne

1936 *Přehledné dějiny literatury české: od nejstarších až doh po naše dny*. 4. přeprac. a rozš. vyd. (Olomouc: R. Promberger)

NOVÁK, Ladislav

1944 *Stará garda Národního divadla: činohra – opera – balet* (Praha: Jos. R. Vilímek)

NOVOTNÝ, Adolf

1992 *Biblický slovník, 1. A–P* (Praha: Kalich)

PAVIS, Patricie

2003 *Divadelní slovník* (Praha: Divadelní ústav)

PELIKÁN, Jan

2005 *Dějiny Srbska* (Praha: Nakladatelství Lidové Noviny)

POLÁK, Josef

1990 *Česká literatura 19. století* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

POHORSKÝ, Miloš

1961 „Rozvoj demokratické literatury“. In idem: *Dějiny české literatury III. Literatura druhé poloviny devatenáctého století* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 17–187 (s. 91–119)

PROCHÁZKA, Jan

1965 „Přehled premiér“. In idem: *Sto let českého divadla v Plzni 1865–1965* (Plzeň: Západočeské nakladatelství), s. 202–248

SALLUSTIUS, GAIUS CRISPUS

1962 *Katilinovo spiknutí* (Praha: SNKLU)

SVATOŠ, Martin

1993 „Jan Kvíčala“. In Vladimír Forst (ed.): *Lexikon české literatury 2/II: K–L* (Praha: ACADEMIA, nakladatelství Československé akademie věd), s. 1103–1104

SVOBODA, Ludvík

1974 „Vestálky“. In idem: *Encyklopedie antiky* (Praha: Academia), s. 670

ŠURMIN, Đuro

1898 „Jihoslované (literatura)“, *Ottův slovník naučný, Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí XIII.* (Praha: J. Otto), s. 403–503

TEICHMAN, Josef

1941 *Postavy českého divadla a hudby* (Praha: Orbis)

TURNOVSKÝ, Josef Ladislav

1899 „Kolářová Anna Marta Ludmila“. *Ottův slovník naučný, Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí XIV.* (Praha: J. Otto), s. 533



VOPRAVIL, Jaroslav Stanislav

1973 *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře (anagramů, kryptonymů, značek, jmen původních, dvojitých, polatinštěných atd.)* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

VYKOUKAL, František Vladimír

1910 „Poetická spravedlnost s našich pohádkách“; *Národní hospodář*, č. 353, s. 39–40