

Jeřábek, Dušan

Výchovný román Vítězslava Hálka a Goethův Vilém Meister

In: Jeřábek, Dušan. *Tradice a osobnosti : (k problematice české literatury 19. století)*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, c1988, pp. 77-90

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122403>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VÝCHOVNÝ ROMÁN VÍTĚZSLAVA HÁLKA A GOETHŮV VILÉM MEISTER

V době po roce 1848, kdy se na nových základech začala konstituovat česká národní společnost, vyvstávala v naší literatuře stále zřetelněji potřeba reagovat na aktuální dobovou problematiku, vyrovnat se s ní a tvůrčím způsobem napomoci k odstranění překážek, jež se vzápětí po pádu revolučních nadějí stavěly do cesty nově nastoupenému společenskému vývoji. Generace autorů čtyřicátých let (zejména Tyl, Němcová, Havlíček) vykonala v tomto směru mnoho, dokud nebyla — většinou násilím — umlčena. Úkol od těchto svých předchůdců převzali o málo let později májovci. Vyložili si jej a modifikovali podle svých vlastních představ o funkci moderní literatury: cílem jim byla tvorba, která přispěje nejen k aktivizaci národního citění, ale současně k vědomí sounáležitosti českého národního vývoje se společenským vývojem evropským, tj. s progresivními proudy v evropském společenském myšlení. Znalosti sociálních teorií v Čechách nebyly ovšem v polovině minulého století o mnoho větší, než prokázal F. M. Klácel svými Listy přítele k přítelkyni; i Sabina — v této oblasti jeden z neinformovanějších českých vzdělanců té doby — zůstává ve stadiu utopického socialismu. Myšlenkově nejdále dospěl zřejmě svou interpretací dějinné i sociální filozofie Hegelovy Augustin Smetana; ale z důvodů osobních i věcných vliv Sabinův na generaci májovců byl nepochybně významnější. Sabina jako účastník májovských polemik o charakter nové české literatury výrazně přispíval k názorovému zrání mladé generace, k tomu, aby literatura byla chápána jako společenská síla, schopná přetvářet člověka a působit na nové uspořádání sociálních vztahů. Není jistě třeba zde rekapitulovat to, co májovci ve svých polemikách z konce padesátých let namítali proti tradičně vlasteneckému pojetí národní literatury.¹ Její dosavadní meze chtěli programově překročit a zamířit k cílům nadnárodním. Obroda člověka, obroda společnosti, to byl — rámcově pojato — hlavní smysl usilování mladých autorů. Vyrús-

tali, jak známo, v éře neoabsolutismu, kdy mravní defekty vedoucích vrstev české společnosti, tj. reprezentativních kruhů měšťanských, se projevíly zvláště nápadně, a kdy stupňovaný sociální útlak v době industrializace Rakouska vyvolával v pokrokových složkách české společnosti zvýšený odpor k sociální diskriminaci a současně snahy o demokratizaci našeho národního života.

Generace mladých autorů pocítovala stále naléhavěji, že česká literatura musí reagovat na novou situaci, zobrazit její podstatné rysy a zároveň přispět vlastními myšlenkovými podněty k postupující proměně současného života. Tuto společensky aktivní úlohu mohl podle přesvědčení májovců plnit nejlépe ze všech literárních žánrů román. Ale právě tento žánr byl u nás koncem padesátých let teprve na samém počátku svého vývoje, ba možno říci, že vlastně dosud neexistoval. Pokud za náběhy k románu pokládáme některé prózy Tylovy nebo B. Němcové, je patrné, že směřovaly převážně buď k žánru románu historického, nebo vesnického. To je přirozené. Ve třicátých a čtyřicátých letech nebyla dosud ustavena česká národní společnost, chyběla jí vedoucí společenská třída — již se po roce 1848 mělo stát měšťanstvo. Literatura měla ráz ponejvíce ještě národně defenzivní: opory národní společnosti hledaly se jednak v její národní tradici, jednak v jazykově a také — jak se aspoň věřilo — mravně neporušených vrstvách venkovského obyvatelstva.

Ale snaha májovců směřuje především k vytvoření literatury odrážející současnost a novou společenskou realitu. Dosavadní historismus je nahrazován aktuální problematikou, do popředí vystupuje zájem o náměty z prostředí městského, konkrétně pražského. Neboť je zřejmé, že především zde, v Praze, centru národního dění, začíná se zápas o příští vývoj a příští podobu národní společnosti.

Zejména dva autoři usilovali už koncem padesátých let o novou podobu a funkci české prózy. Byli to Neruda a Hálek. V Arabeskách vytvořil Neruda charakterové studie rozmanitých lidských typů, jež poznal v Praze svého mládí; současně zde podával kritickou výpověď o sociálním prostředí, z něhož tyto typy vzešly a jímž byly formovány i deformovány. Neruda tedy v Arabeskách navázal přímý kontakt s realitou své doby, jak tomu byl už tehdy zvyklý ze své činnosti publicistické. Ale publicistické postupy povyšoval na prostředky umělecké tvorby, a Arabesky proto znamenají první mistrné dílo nové vlny naší tehdejší prózy. — Prozaické počátky Hálkovy jsou rozhodně umělecky méně výrazné; ale přece zaslouží pozornosti. Jde o práce z let 1857—1860. Jejich ráz je převážně průpravný; přesto však v nich poznáváme některé podstatné rysy osobnosti V. Hála a cíl jeho mladistvého úsilí: bylo to ozdravení českého národního života, jeho obroda myšlenková i mravní.

¹ Podrobně o tom pojednal Miloš Pohorský ve studii *Kosmopolitismus a rozervanost školy májové. Portréty a problémy*, Praha 1974.

Hálkův vztah k národní společnosti koncem padesátých let, jak se odráží v jeho prvních povídkách, byl určován — podobně jako tomu bylo u Nerudy — jeho osobními zkušenostmi. Nabyt jich doma na vsi a potom v prostředí pražském. Na venkově poznal selskou tvrdost, lakotu a pýchu, a současně i tíhu sociálních nerovností. V Praze pak narazil na překážky nebezpečně ohrožující rozvoj našeho národního života; nejvážnější z nich spatřoval v neupřímném, sobeckém vztahu konzervativní části české buržoazie k společnému zápasu národnímu, k němuž právě koncem padesátých let, v době hroučícího se bachovského absolutismu, sbírala generace Hálkova a Nerudova všechny síly. A tak ještě dříve, než mohl proti pseudovlastenectví českých zpátečníků zahájit soustavný boj jako redaktor Národních listů, zaměřil na ně ostrou pozornost satirického kritika už v prvních svých prózách. Doklady toho nacházíme nejprve v několika Hálkových humoreskách — například v povídce Kterak se pan Suchý rozhněval na svět: Hálek zde míří na duševní prázdnotu a snobismus pražských dobových „vzdělanců“, kteří svým předstíraným zájmem o kulturu a vyčtenými novinářskými frázemi vytvářejí umělecké názory pražských měšťanských salónů. Satirickou účinnost má i humoreska Mladá vdova a starý mládenec. V postavě „mecenáše“ Proutka vykreslil Hálek povahu blízkce příbuznou Suchému, avšak typičtější ještě o rys „vlastenectví“; toto „vlastenectví“ je pražskému měšťákovi padesátých let stejně tak chvilkovou módou jako jeho domnělá přichylnost k umění. Suchý a Proutek jsou povahové studie téhož lidského typu, proti němuž vedl Hálek boj po celou dobu své veřejné činnosti. — Nejzávažnější z pražských povídek Hálkových je však delší próza První láska (1859). Je to pokus o slovesné ztvárnění vnitřních zážitků autorových, načerpaných v pražském prostředí; básník Jaroslav Čermák je zřejmě do značné míry spisovatelovým autoportrétem. Novela má v Hálkově literárním vývoji zvláštní význam. I při své umělecké nevyzrálosti je dokladem toho, že konečným cílem Hálkovým bylo pravdivé a kritické zobrazení životní reality. Tomuto cíli se snažil přizpůsobovat svou uměleckou metodu — a to ne zcela bez úspěchu: záblesky bystrého realistického postřehu se objevují zejména v líčení pražské pozdně biedermeierovské společnosti, zcela odcizené programu národního hnutí a zaměřené jen k zachování svých pozic a své prestiže.

Fabulačním postupem, myšlenkovým záměrem a dokonce i svým rozsahem byla První láska náběhem k Hálkovu jedinému pokusu o útvar románový. Tento pokus uskutečnil Hálek vzápětí po otištění První lásky, a navázal jím — ovšem s většími ambicemi tvůrčími — na svoje předchozí prózy z pražského prostředí. Ve sbírce Slovanské besedy, kterou sám založil a řídil, vydal roku 1861 román Komediant. Bylo to první číslo této sbírky, vycházející v nakladatelství Kober a Markgraf, a zprávu o vydání první části románu čteme v dobovém tisku² bezprostředně po Novém roce

² Národní listy 2. ledna 1861.

1861; z toho je patrné, že román vznikl na samém konci absolutistické éry a roku 1860 byl už dokončen a zčásti i publikován.³

Jako v První lásce i v Komediantu je středem vyprávění mladý muž, který je odhodlán vzdorovat společenským konvencím své doby a hledat si vlastní životní dráhu a cíl. Od chlapeckých let je Hálekův hrdina Jaromír Sušil lákán vábníčkou divadla, a tak sváděn na cestu, která vede tehdy ještě u nás ke společenské diskriminaci: v očích nemalé části veřejnosti není totiž herec více než potulný komediant. Ale právě toto mínění chce Sušil vyvrátit — a to přesto, nebo snad právě proto, že první plamínek nadšení pro divadlo v něm roznítila produkce kočující divadelní společnosti na vesnici, kde jako hoch vyrůstal; od té doby v něm skrytá a bezděčně klíčí myšlenka na hereckou dráhu. Během vysokoškolských studií v Praze — v jejichž náznakovém ličení se zřejmě odráží Hálekova vlastní zkušenost — hledá mladý muž sám sebe; kdyby ta asociace nepůsobila příliš nadsazeně, dalo by se říci, že je to hledání faustovské. Sušil se rozbíhá ve své dychtivosti za poznáním několika směrů, ale nikde nezakotvuje; ocitá se ve vnitřní krizi, neboť nenachází životní cíl. Ví sice, že smyslem svého života chce učinit „věčný boj předsudkům a konvencím“⁴, ale jakým způsobem tento zápas vést, to je mu nejasné. Teprve když silný divadelní zážitek v něm probudí a oživí někdejší obdiv pro herecké umění, nachází Sušil odpověď na otázku své další životní dráhy: stává se hercem a klade si za cíl pozvednutí českého divadelního života. Začíná plnit tento svůj úkol u podřadné kočující společnosti; průměrné a podprůměrné herce vychovává k umění, venkovské a maloměstské obecnstvo pak k tomu, aby přestalo herci opovrhovat. Vlivem Sušilovým diváci „teď teprve poznali, že je umění jeden z nejvzácnějších darů člověka, [. . .] poznávali úlohu a potřebu divadla v národě co školy mravnosti, co učiliště lidskosti“.⁵ — Lásky k herectví je však v Hálekově hrdinovi od počátku usměrňována vědomím společenské odpovědnosti divadla; herec nemá toužit po přízni obecnstva, ale „spolupomáhat vzdělavatelům a ušlechtilům národa a lidstva“.⁶ To zcela odpovídá programovému přesvědčení, s nímž Hálek a jeho generační druhové vstoupili do literatury: rozvoj národní

³ V dobovém tisku jsme našli kromě uvedeného čísla Národních listů stručné zmínky o vydání románu v *Obrazech života 1861* (č. 2, str. 82) a v *Lumíru 1861* (č. 1, str. 19), dále tyto recenze: *Národní listy* 30. 4. 1861 (šifra St. Šv.), *Obrazy života 1861*, č. 5, str. 200—201 (šifra -h-, patrně Jiljí V. Jahn), *Národ* 8. a 13. 7. 1864 (V. Kienberger). Kromě této poslední jsou ostatní recenze kladné; Kienberger vytýká autorovi nedostatky v charakteristice postav i dobového prostředí. — Naše literární historie věnovala *Komediantu* snad nejméně pozornosti ze všech Hálekových prozaických prací. Zevrubněji a s kladným oceněním sociálně kritické a mravně výchovné tendence knihy psal o Hálekově románu Leander Čech, a to jednak ve studii *O povídkách Hálekových* (Hlídka literární 1892), jednak v kapitole Hálkovy povídky (*Literatura česká devatenáctého století III/2*, Praha 1907). Nepříliš významné jsou zmínky o *Komediantu* v souhrnné stati Fr. Bílého *Výpravná próza* (*Osvěta* 1885, díl 1, č. 2).

⁴ *Komediant*, *Sebraných spisů V. Hála* sv. 3, Jan Laichter, Praha 1906, str. 44.

⁵ L. c. str. 185.

⁶ L. c. str. 36—37.

společnosti je podmíněn konstruktivní a cílevědomou prací, nikoli vlasteneckými gesty. Zde se jistě ozývá něco z věcného a skeptického názoru Karla Havlíčka o nadbytku ostentativního nacionalismu v Čechách čtyřicátých let. Jedna z postav Hálkova románu — věčný poutník Jiří, nemilosrdný soudce dobových reprezentantů české „vlastenecké“ společnosti, takto rekriminuje: „Vlažnost je heslo jejich, sobeckost, ješitnost a ctižádost jejich pohnutkou [. . .] Vavřínem chtí zdobit čela svá, a neudělali nic, co je hodno vavřínového lístku. A oni ještě o těch svých věncích píšou verše! Nechte hraček a chopte se práce!“⁷ Sotva lze pochybovat o tom, že jde o výraz vlastního stanoviska Hálkova; stejně jako je zřejmé, že jednotlivé postavy Komedianta jsou modelové příklady pozitivních i výstražně záporných typů dobové české společnosti. K prvním patří vedle ústřední postavy Jaromíra Sušila vzpomenutý karatel dobových mravů a apoštol nové lidskosti Jiří, dále zběhlý student Lambera, ztělesněný protest proti pražskému měšťáctví, proletář z vlastní vůle a trochu bohém, který všechno své úsilí věnuje podpoře snah Sušilových. Záporné vlivy měšťanské morálky a společnosti demonstruje Hálek především na postavě Lamberovy sestry, paní Grosserové, původně dívky z lidových vrstev, která se z vypočítavosti vdala za pražského boháče a ze své společenské pozice vyzovuje i právo zasahovat do záležitostí uměleckého světa. Hálek zde podává pozoruhodný průhled do kruhů vzrůstající se pražské kapitálové buržoazie padesátých let i do zákulisí pražského života uměleckého; ponecháme-li stranou mnohé konvenční romantické rekvizity, jimiž autor scénu svého příběhu vybavuje, objevíme řadu zcela realistických rysů tohoto dobového obrazu našeho národního života. A porozumíme i tomu, proč mladý Hálek pokládal za nutné napsat svůj společensky kritický román, v němž vyjádřil svoje přesvědčení o obrodné moci a síle divadla.

Vychovatel obecnstva a učitel herců Sušil, jehož všechny snahy jsou podněcovány právě tímto přesvědčením, sám záměrně vychází ze dvou zdrojů, určujících jeho ideová a umělecká stanoviska. První z těchto zdrojů nachází v mentalitě a morálce lidových vrstev českého venkova. „Prameny člověka“ — čteme zde mimo jiné⁸ — „měl [Jaromír] takřka při ruce — a sice lid, onen lid, který je podá, jak jest, netající se v ničem a mluvící a jednající tak, jak cítí a jak to ví. U lidu vystoupí vašeň vskutku co vašeň; lid není ještě zašněrován do šněrovačky polovičné vzdělanosti a hloupé etikety [. . .] Kdyby nemělo být lidu, člověk řádný by se buď udušil v tom bahně hlouposti, aneb by musil nad sebou zoufat, tak jako zoufá nad luzou tou, která v hedvábí jen choulostivým oudům hová, v prázdnotě duševní si libuje a sama pokroku lidstva nedůstojna a neschopna, vzdělanců si přezdívatí dá. Není to jen vzduch, který nás občerství, když z města si do vsi vyjdeme; ale je to lid, zdravý, svěží, schopný, přirozený.

⁷ L. c. str. 83—84.

⁸ L. c. str. 186—187.

Z lidu musí vyjít, kdo chce lid spasit.“ — Tato óda na lid je nejenom svědectvím Hálkovy bytostné příslušnosti k venkovskému prostředí, ale zřejmě i dokladem toho, že při vši programové snaze o pozvednutí naší divadelní kultury na vyšší, evropský vývojový stupeň se Hálek nepřestával hlásit k tylovské koncepci českého divadla. S touto koncepcí se vcelku dobře snáší druhý zdroj inspirace Hálkova hrdiny: je to dílo Shakespearovo. Jestliže lidové vrstvy měly být společenskou a ideovou základnou nového českého divadla, Shakespeare se měl stát jeho vzorem a podněcovatelem jeho tvůrčího úsilí. Impulsy vlastního hereckého růstu nachází Sušil především v Hamletovi. Už za svého působení u venkovské společnosti se zabývá jeho studiem, a zanedlouho se v titulní roli této tragédie představuje v Praze. Přesvědčuje o svém talentu nejen obecenstvo, ale i kritiku, nedůvěřivou k venkovskému herci. Ale více než to: působí svým uměním na proměnu lidských charakterů. Didakticky názorným způsobem to Hálek předvádí na postavě paní Grosserové, která pod dojmem Sušilovy hry a Shakespearova génia prožije jakousi morální katarzi. Povahově zdeformovaná žena se poprvé „ucítila člověkem“; zřiká se svého prázdného a rozmařilého způsobu života a mění se v mecenášku umělců. Tato demonstrace mravně očištné moci dramatického umění vůbec a Shakespearovy tvorby zvlášť působí dnes z hlediska psychologické pravděpodobnosti jistě poněkud prostoduše; nicméně je zajímavým dokladem a symptomem kultovně obdivného vztahu Hálkovy generace a především Háleka samého k dílu Shakespearovu. To jistě není třeba rozvádět. Stačí snad připomenout, že v Shakespearovi vidí generace májovců básníka, který nejen vymanil českou kulturu z jednostranného tlaku duchovní oblasti německé,⁹ ale zhruba od poloviny 19. století — kdy se jeho dílo začalo soustavně prosazovat na českých jevištích — působil přímo obrodně jak na české divadelnictví, tak na naše obecenstvo. „Po sezóně shakespeareovské¹⁰ vědělo již obecenstvo, pro co se chodí do divadla. Za Shakespearem šlo již až na dno lidského srdce, až do hlubin lidské vášně; měl-li tedy duševní zápas strhnouti je ve svůj proud, musel to být zápas skutečný, pravda musela k němu mluvit. Obecenstvo dospělo na soudnost, neboť Shakespearem domohlo se stanoviska. [...] Shakespeare stal se našemu repertoáru velitelem, kam mu obracet se nutno, aby bylo divadlo zrcadlem životu.“¹¹

Shakespearovský motiv působí také k rozuzlení příběhu celého Hálkova románu. Prostřednictvím incenace Hamleta se dramatické umění projeví jako rozhodující síla ovlivňující charaktery, vztahy i myšlení lidí. Mravní očista je dokonána, aspoň v dosahu působnosti hlavního hrdiny. Poutník Jiří, symbolický posel nové lidskosti, odchází tam, kde je dosud

⁹ Viz například V. Hálek, Shakespearovo třistaleté jubileum. Národní listy 7. 4. 1864.

¹⁰ 1857—1858, kdy byl uveden z podnětu J. J. Kolára a v režii Josefa Chauera cyklus Shakespearových tragédií; poprvé se tehdy hrál nejen na českém jevišti, ale vůbec v Praze (1. 3. 1857) Coriolanus, s vynikajícím výkonem J. J. Kolára v titulní roli.

¹¹ V. Hálek, Shakespeare na českém jevišti. Český obzor literární 20. 3. 1868.

třeba bojovat proti sobectví, lhostejnosti a ostatním překážkám, bránícím zušlechtění člověka a rozvoji národní společnosti.

Ponechejme nyní stranou vcelku evidentní a už připomenutou skutečnost, že románová fabule i výstavba postav nesou stopy začátečnického stadia Hálkovy prózy, zčásti ještě poplatného pozdně romantickým konvencím. Kdyby nebylo jiných kvalit Hálkova románu, sotva bychom oživovali zájem o něj. Jestliže dnes může něčím upoutat pozornost, jsou to některé jeho znaky, které jej odlišují od kontextu dobové české prózy a vtiskují mu tak do jisté míry specifický ráz. Tyto příznačné znaky lze shledat, jak se domnívám, především v jeho významové vrstvě. Smyslem Hálkova příběhu je ostrá společenská kritika, směřující k dosažení mravní obrody soudobého člověka, k zušlechtění lidského charakteru a pozvednutí zejména té složky národa, která byla odpovědná za jeho další vývoj — tedy měšťanstva. Tento záměr sledoval Hálek od let svých prvních kroků v literatuře. Ale jaké cesty k naplnění tohoto záměru přicházely v úvahu? Není třeba opakovat, že těchto cest bylo pramálo. Hálek se rozhodl pro tu, která nejvíce odpovídala dobovým možnostem — a současně jeho vlastnímu přesvědčení: pro cestu, kterou nabízelo působení uměleckého zážitku na široké vrstvy vnitatelů. A tento umělecký zážitek zprostředkovalo v době Hálkova mládí bezpochyby nejúčinněji divadlo.

Význam českého, a zvláště pražského divadla v padesátých letech 19. století není jistě nutné zdůrazňovat — ani to, že májovci, respektive příslušníci Nerudovy a Hálkovy generace se snažili už v době absolutistické, a ovšem i pozdější, co nejvíce přispět k rozvoji divadelního života u nás. Vybudování Národního divadla pocituje Hálkova generace jako nejaktuálnější kulturní úkol své doby, a možnosti jeho realizace začínají se od konce padesátých let jevit v příznivějším světle. Divadlo je pokládáno za symbol kulturní zralosti a soběstačnosti a tedy i za znak národní svébytnosti.

Není proto bezdůvodné, že hrdinu svého prvního myšlenkově programového a umělecky závažného prozaického díla staví Hálek do služeb české divadelní kultury, dává mu za úkol promlouvat k české veřejnosti prostřednictvím jevištních postav a současně ovšem působit na ni svým osobním příkladem, svými názorovými postoji a především snahou o vytvoření nových etických norem v životě české národní společnosti.

Svým ideovým záměrem i svou celkovou koncepcí směřuje tedy Hálekův román k zvláštnímu žánrovému typu, který byl u nás znám z německé literatury: je to typ tzv. románu výchovného, jehož nejvýraznějším příkladem bylo a je podnes dílo J. W. Goetha Viléma Meistersa léta učednická.¹² I když je jistě obtížné a riskantní srovnávat začátečnickou práci

¹² Vedle Goetha a po Goethovi vytvořili typ výchovného románu někteří jiní němečtí autoři, například Friedrich Hölderlin (*Hyperion*, 1797–1799), Ludwig Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798) nebo Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802); ale vliv těchto prací u nás nebyl srovnatelný s románem Goethovým.

Hálkovu se zralým dílem německého klasika, přece se neubráníme zamýšlení nad analogiemi, které se zde objevují a které stěží mohou být náhodné.¹³ O Hálkově znalosti Goethova díla nemůže být pochyb, i když právě o Vilému Meisterovi — na rozdíl od jiných Goethových prací — Hálek výslovně nepsal.

Aby však bylo možné uvažovat o analogiích, je třeba nejprve připomenout okolnosti vzniku Goethova díla. Už v sedmdesátých letech koncipoval Goethe první verzi románu o Vilému Meisterovi, nazvanou Divadelní posláni Viléma Meistera, a vytvořil ji v nedokončené podobě v letech 1777—1785. K myšlence díla se pak vrátil až v letech devadesátých; tehdy vznikl román Viléma Meistera léta učednická, do něhož Goethe přejal v nové podobě i v nové funkci značné části původní verze.

Goethe i Hálek psali tedy své romány na počátku nové historické epochy, kdy se o slovo hlásila třída měšťanská: Goethe tvořil Léta učednická v letech 1794—1796 pod čerstvým dojmem a vlivem Velké francouzské revoluce, Hálek psal Komedianta v době právě skončeného Bachova absolutismu a na prahu konstituční éry, v níž se měly rozvinout možnosti a schopnosti mladé české buržoazie. Oba vycházeli tedy z předpokladu vedoucí společenské úlohy měšťanstva v nastávající fázi evropských dějin; ale o to více byli přesvědčeni, že měšťanskou společnost je třeba postavit na nové základy a tak ji připravit na nové úkoly. To má být posláním Meisterovým i Sušilovým; oba chápou ovšem toto posláni ve vyšším smyslu humánně etickém a tedy nadnárodním. Znamenalo to překročit meze dobových národně uvědomovacích a osvobozovacích programů, což bylo zvláště v Čechách krajně nepopulární. Nicméně, jak známo, právě Hálek to proklamativně učinil v době, kdy se pravděpodobně už zabýval plánem svého románu; máme na mysli Hálkovu staf Básnictví české v poměru k básnictví vůbec (z r. 1859), polemicky vyhocenou proti zastáncům přísně strážného národního rázu české literatury. — Hála tedy zřejmě sblízuje s Goethem snaha po dosažení a naplnění ideálu všestranně rozvinuté osobnosti, schopné aktivně působit na vývoj lidstva. V jakých podmínkách bylo však možné dosáhnout tohoto rozvoje tvořivých sil člověka a tedy cíle, který si stanovil německý a po něm i český básník?

Když v Goethovi vznikala první představa jeho hrdiny — tedy v letech sedmdesátých — shledával, že soudobé poměry v německém prostředí nedávají předpoklady pro dosažení podstatně důležitých společenských cílů a že jediné oblast umění poskytuje aspoň v nejnnutnější míře prostor pro tvůrčí osobnost. Nadto byl Goethe stále více zaujat snahou o reformu a rozvoj soudobého divadla, a za důležitý prostředek k tomu pokládal shakespearovský repertoár. Doklady toho najdeme už v Divadelním posláni, zejména však v Letech učednických. (Vilém Meister — stejně jako po

¹³ Na souvislost Hálkova Komedianta s Goethovým románem poukázali zběžně Leander Cech i Fr. Bílý v citovaných statích.

něm Hálkův Sušil — se zevrubně zabývá studiem Hamleta; na rozdíl od Háška, bezmezného Shakespearova obdivovatele, odvažuje se však Goethe prostřednictvím Meisterovým v letech učednických dalekosáhlých úvah o možnostech dramaturgických úprav, ba přímo přetvoření Shakespearovy hry.) Hálek — jak jsme už výše vyložili — volí uměleckou, divadelní oblast pro působení svého hrdiny z důvodů, jež jsou blízké důvodům Goethovým; v dobových českých podmínkách přistupuje k tomu nadto okolnost, že divadlo má nejvíce možností napomáhat demokratizačnímu procesu v české společnosti šedesátých let.

Herecké prostředí, v němž Vilém Meister plní svoje „divadelní poslání“, dává mu impulsy k sebevýchově i k působení na svoje okolí. Umění stává se Meisterovi prostředkem k utváření vnitřní podoby člověka. Hlavní oporou i v tomto směru zůstává Shakespeare, jehož úloha v „učednickém“ období Meisterově je prvořadá. Při studiu Hamleta proniká Meister do problematiky hereckého umění i do otázek umělecké tvorby vůbec. Vede ho to k zamyšlení nad vztahem jednotlivce a kolektivu, nad vztahem umění a reality. Hromadí se v něm umělecké i životní zkušenosti; ty jej pozvolna vedou k vyššímu nazírání na poslání, které je mu v životě určeno a které, jak poznává, přesahuje oblast poslání divadelního.

Román o Vilému Meisterovi je nepochybně kusem Goethovy vnitřní autobiografie. Je výrazem básníka dlouholetého úsilí o nalezení vlastního poslání ve společnosti, která Goetha současně odpuzovala i poutala mnoha dobrovolnými i nedobrovolnými svazky. Tento protikladný vztah k dobové společnosti se pravděpodobně promítl do myšlenkové podoby a jisté ideové rozeklanosti Let učednických. V první, větší části románu — zahrnující pět knih z osmi — proniká původní, byť přepracovaná koncepce meisterovského tématu (tedy koncepce Divadelního poslání): prostředkem rozvoje osobnosti je Meisterovi divadlo, na jeho půdě řeší problém vztahu umělce k měšťanskému světu. Druhá část románu nese stopy názorové změny, k níž u Goetha došlo v druhé polovině osmdesátých let. Než dokončil první verzi meisterovského románu, odhodlal se k tomu, nač už dávno pomýšlel: roku 1786 odcestoval do Itálie, a setrval tam skoro dvě léta. V Goethově životě i názorovém vývoji znamenal italský pobyt nejdůležitější mezník; v Itálii si ujasnil svoje umělecké i společenské poslání, funkci básníka v soudobém světě. K tomu přistoupily vzápětí zkušenosti z politického a vůbec veřejného evropského dění následujících let, poznamenaných revolučními úvádlostmi ve Francii. Všechny tyto nové zkušenosti a poznatky vedly Goetha k mínění, že možnosti působení divadla na veřejný život a společenský vývoj jsou příliš omezené a že tedy je třeba využívat prostředků a cest mimouměleckých. Divadlo přestává být Goethovi posláním, stává se jen „průchozím bodem“ — použijeme-li termínu Georgy Lukáče.¹⁴ Proto i svému Meisterovi vytyčuje v nové verzi romá-

¹⁴ K. Lukács, Goethe und seine Zeit. Aufbau-Verlag Berlin 1950, str. 42.

nu, v letech učednických, nový cíl: je jím ne už dosažení zralosti umělecké, ale zralosti občanské. Od výchovy divadelní přechází Meister k výchově lidského charakteru.

Tento Vilémův přerod je v románu motivován okolnostmi rázu společenského; ale i osobního. První, jak naznačeno, vyplývají z Goethova, a tedy i Vilémova poznání nových funkcí umělce a občana ve změněných podmínkách veřejného života. Druhá, osobní motivace a příčina vlastně jen dodatečně působí na Vilémovo rozhodnutí vzdát se divadla. Tou příčinou je ztráta Vilémovy důvěry ve vlastní talent a schopnosti.

Odůvodnění této ztráty je poněkud vágní; kontrastuje s předchozí charakteristikou Vilémova hlubokého vztahu k divadlu, podloženého nejen intelektuální a praktickou přípravou, ale i zřejmým talentem, o kterém čtenář nemá důvod pochybovat. O tomto talentu se příznivě vyjadřuje divadelní ředitel Melina, a potvrzuje to i Meisterův úspěch v roli Hamleta. Leč major Jarno, charakterizovaný při svém vstupu do děje jako typ obskurní a šarlatán, „kterému je nejlépe se vyhnout“ (zřejmě tedy krajně pochybný arbiter ve věcech umění), dává v závěru románu poněkud neočekávaně Vilémovi autoritativní radu, aby zanechal divadla, „pro něž přece vůbec nemá nadání“. Viléma to utvrzuje v jeho rozhodnutí změnit životní dráhu a definitivně opustit svět divadla.

Motivace tohoto Meisterova rozhodnutí je tedy do jisté míry uměle aranžovaná, její smysl je však zřejmý. Meisterova proměna měla posloužit výchovnému záměru Goethova románu a měla demonstrovat názor, který v Goethovi uzrál během doby, v níž dílo vznikalo.

V procesu Meisterova „zmoudření“ i v motivaci této proměny se ovšem se vši pravděpodobností odrážejí i některé další konkrétní okolnosti, které mezi dobou vzniku první a druhé verze románu působily na změnu Goethova vztahu k divadlu. Zhoršily se patrně poměry německého divadelnictví; Goethe se o něm vyjadřoval se značnými pochybnostmi, neboť v něm neviděl dostatek tvořivých sil a schopností. Co však bylo ještě významnější: nové životní zkušenosti vedly k proměně Goethova uměleckého názoru. Stále zřejměji se odklání od romantických východisek svého myšlenkového a uměleckého vývoje a jako člověk i básník hledá cesty ke skutečnosti své doby. Proto i Meister, zřeknuvší se svého „divadelního poslání“, směřuje nadále především k tomu, aby dostal povinnostem, jimiž je vázán vůči společnosti, vůči těm, kdo vytvářejí podobu současného světa; stává se čínorodým typem, symbolem životní aktivity a pozitivního vztahu k realitě. Svět této reality a aktivity je alegoricky znázorněn ve „společnosti věže“; v té alegorii je nepochybně rys poněkud paradoxní — „věžní“ společnost, zobrazená podle modelu zednářské lóže, má k životní realitě zajisté vztah dosti odtažitý. Ale myšlenkový obsah té alegorie sotva může být jiný. A znakovými prostředky je vyjádřen i Goethův postupující dobový odklon od romantismu. V tomto smyslu je funkční zejména motiv mysteriózního dítěte Mignony; motiv a příběh, jehož závažnost

v románu Goethe sám zdůrazňoval, aniž však napomohl budoucím vykladačům díla k jeho objasnění. Mignon — v původní verzi románu bytost dvojpohlavní — upoutává svou významovou mnohoznačností dlouhodobý zájem badatelů a podněcuje řadu explikací a hypotéz. Při vši rozmanitosti interpretačních možností zůstává však přece jen nepochybné, že Mignon je a má být symbolem toho, čeho se Vilém na konci svých let učednických zřiká: symbolem romantického postoje životního, symbolem solipsismu a citové hypertrofie, ztělesněním světa nadreálna a fikce — tedy všeho, s čím se Meister trvale rozchází, když opouští svoji divadelní dráhu.¹⁵ „Chci myšlenky své dovršit, chci činy!“ Snad tato slova Faustova¹⁶ mohla by doprovázet tento rozchod a vyjadřovat nový životní postoj vnitřně obrozeného Viléma Meistera. Současně napovídají, že Léta učednická jsou vývojovou etapou nejen na cestě k definitivní vnitřní podobě Goethovy nejslavnější postavy dramatické, ale i na cestě ke konečnému názorovému stadiu básníka samého.

Román Viléma Meistera léta učednická dal nepochybně přímé nebo nepřímé podněty ke vzniku dalších děl příbuzného typu a zaměření. Žánr a funkce výchovného, respektive vývojového románu byly některými význačnými autory zřejmě pocítovány jako aktuální v době, kdy ve střední Evropě dochází k stabilizaci sociální pozice měšťanstva a kdy znovu vyvstává potřeba působit prostřednictvím literatury na podporu etických a humánních hodnot, jež jsou ohrožovány třídním egoismem nové společnosti. Výchovný román nestal se sice nikdy žánrem příliš frekventovaným, z hlediska uměleckého byl však v evropské literatuře zastoupen způsobem velmi významným. Tak v desítiletí, na jehož konci píše Hálek svého Komedianta, vznikají v německé jazykové oblasti dvě díla, která znamenají vývojové dovršení výchovného románu devatenáctého století. Roku 1854 dokončuje Gottfried Keller první verzi Zeleného Jindřicha, autobiografického příběhu o citovém i názorovém vyzrání hochy a muže, hledajícího svoje životní poslání nejprve v umělecké tvorbě, pak v plnění občanských, společenských úkolů; román, představující opožděné dovršení klasického období německé literatury, možno tedy s odpovídající tolerancí označit jako „Viléma Meistera 19. století“.¹⁷ Avšak ideový plán knihy i svůj umělecký záměr realizoval Keller v definitivní a rozhodující podobě až v druhé, přepracované verzi díla z let 1879—1880. Pro časově genetické souvislosti zajímá nás proto z hlediska našeho tématu přede-

¹⁵ Postava Mignony má — jak připomenuto — řadu významů dalších, víceméně akcesorních. Je zejména výrazem Goethova citového vztahu k Itálii. Lze v ní zajisté shledávat i romantický symbol pomíjivé krásy. Existují ovšem i výklady kontrastní: jeden z nich pojímá Mignon jako symbol „démonických sil“ pudového germánství, jež vyústilo ve fašismus. Domnívám se, že tato dramaticky efektní interpretace (kterou najdeme v komentáři E. Goldstückera k vydání *Let učednických v Knihovně klasiků*, Praha 1958), je značně násilná.

¹⁶ J. W. Goethe, *Faust*, díl druhý, 5. jednání.

¹⁷ Kamila Jíroudková v komentáři k edici G. Keller, *Zelený Jindřich*, Odeon, Praha 1969.

vším druhý z románů, jež máme na mysli: je to dílo rakouského autora Adalberta Stiftera *Pozdní léto*, vydané roku 1857.

Jako Goethe v Letech učednických a jako Keller v Zeleném Jindřichovi i Stifter v *Pozdním létě* vyslovil a umělecky ztvárnil mnoho ze svých životních snah. Patřilo k nim jeho úsilí uplatnit se jako přírodovědec a zároveň malíř; k obojímu měl talent sice jen prostřední, avšak podložený hlubokým vztahem k přírodě a ke všem formám jejího života; tento vztah se pak s úspěchem daleko výraznějším projevil ve Stifterově tvorbě literární. Ale současně se v *Pozdním létě* odráží leccos z vlastních zkušeností, zážitků a vnitřních rysů básnickových. Stifter, narozený roku 1805, vyrůstal v éře metternichovského Rakouska. Politický tlak, neuspokojivý život rodinný a ovšem vlastní povahové dispozice vedly jej jako spisovatele převážně k úniku do vysněného světa mravní ušlechtilosti, vyššího lidství a kultivovaného smyslu pro umělecké hodnoty. Tím vším žijí postavy *Pozdního léta*. Ústřední místo mezi nimi má jednak mladý kupecký synek Jindřich Drendorf — vypravěč příběhu —, jednak „svobodný pán“ von Risach, osamělý starý muž, kterému v románu patří role Jindřichova vychovatele. Jindřichovy i Risachovy zájmy směřují především ke zkoumání přírody a k výtvarnému umění; Jindřich sám (podobně jako Zelený Jindřich Kellerův) se věnuje malbě. S laskavou pedagogickou důkladností zasvěcuje Risach svého svěřence do tajů botaniky, ornitologie i do otázek výtvarného umění.¹⁸ Po dlouhé cestě výchovy k vědě a umění dochází však mladý hrdina románu — vlivem citových zkušeností i vlivem svého vychovatele — k poznání, že pravý cíl života je třeba hledat mimo oblast naukovou i uměleckou, a to v zušlechtnění, humanizaci člověka¹⁹ a ve spojení a vzájemné podpoře lidí sobě blízkých. Napohled tedy jde o ideové vyústění obdobné jako ve Vilému Meisterovi. Ale analogie je jen zdánlivá. Kdežto Meister — jako Goethe sám — byl typ aktivní a činorodý, usilující o nejširší sociální prospěšnost svých životních snah, základní výchovná tendence románu Stifterova je vlastně opačná. Směřuje k ideálu společenství výlučných jedinců, izolovaných od okolí, které by mohlo narušovat jejich vzorné harmonické vztahy. Modelem takového společenství je úzký kruh rodinný; Stifter zde patrně vyjadřoval a ztvárňoval touhy, jež se mu ve vlastním životě nepodařilo naplnit.²⁰ Postavy *Pozdního léta*

¹⁸ Rozvlácnost těchto výkladů — vůči čtenáři takřka nemilosrdná — vedla zajisté k tomu, že Stifterův román byl silně napadán už současníky a že čeští překladatelé nejevili o něj zájem déle než sto let. Známý je zejména odsudek Friedricha Hebbela z r. 1858 (*Literaturbriefe*), v němž sliboval „polskou královskou korunu“ tomu, kdo dobrovolně a z čtenářského zájmu dočte román do konce. Viz Joachim Müller, Adalbert Stifter, *Weltbild und Dichtung*, Halle 1956, str. 68. — *Pozdní léto* vyšlo poprvé česky roku 1968 v překladu Jitky Fučíkové (Odeon, Praha).

¹⁹ Tak charakterizuje základní téma Stifterova románu Joachim Müller v citované monografii. Opírá se přitom o vlastní výrok Stifterův, kterého také Müller použil pro původní titul své práce: *Menschwerdung des Menschen*.

²⁰ Tento rys romantické snivosti, která pomáhá překonat realitu tíživé vlastní existence, může vést k úvahám o eventuální vnitřní spřízněnosti *Pozdního léta* s *Babičkou Bo-*

žiji jakoby mimo prostor a čas; jemný básnický opar, vznášející se nad Stifterovým vyprávěním, je ve své podstatě melancholickým výrazem rezignace před skutečností, před soudobým světem, s jehož stavem se Stifter jen pasivně smířoval.

Goethe a Stifter vytvořili tedy dva typy výchovného románu, lišící se od sebe především vztahem k dobové realitě i mírou společenské aktivity jejich hrdinů. Sotva může být pochyb o tom, že podstatně progresivnější typ daného literárního žánru vytvořil Goethe. Třebaže ani on — stejně jako Stifter — nebyl nakloněn radikálním zásahům do sociálních vztahů, přece jeho postoj k problematice dobového života byl myšlenkově daleko průbojnější, než tomu bylo u Stiftera, uzavírajícího se po způsobu *biedermeierovském* do uměle ohraničeného světa intimního soukromí.

Tím už do značné míry naznačujeme odpověď na otázku, ke kterému z obou tvůrčích a myšlenkových typů měl Hálek jako autor *Komedianta* blíže. Byl to zřejmě typ vytvořený Goethem. S ním spojuje Hálek přesvědčení o povinnosti umělce zasahovat do společenského vědomí současníků a působit na toto vědomí ve smyslu mravně obrodném. Tíha absolutistické epochy, doléhající na Stiftera a v počátcích jejich literární dráhy i na generaci našich májovců, nedokázala utlumit energii, s níž Hálek jako beletrista i publicista se snažil ovlivňovat vývoj a podobu našeho tehdejšího národního života. Román *Komediant*, jehož goethovská inspirace sotva může být brána v pochybnost, je toho dokladem.

Ale přes analogické rysy s románem Goethovým je třeba připomenout, že Hálek není na ideovém pojetí *Let učednických* zcela závislý; odlišuje se od něho v jednom bodě způsobem dokonce dosti podstatným. Tím bodem je názor na funkci a význam umění při utváření lidského charakteru a při formování a vývoji společnosti. Hálek věří, že právě úloha umění má ve vývoji člověka přední a neotřesitelné místo. Goethe naopak tuto úlohu postupně odsouvá do pozadí, a za rozhodující pro mravní výchovu a zrání člověka pokládá plnění povinností vůči spolubližním. Tato odlišná stanoviska se pak projevují ve výsledné myšlenkové koncepci obou děl. Jak v *Letech učednických*, tak v románě Hálkově má umění podstatný význam v procesu výchovy obou hrdinů.²¹ Oba — Meister i Sušil — mají svoje „divadelní poslání“; ale kdežto Meister toto poslání opouští pro cíle vyšší a obecnější, Hálkův mladý hrdina u něho věrně vytrvává a nepodléhá skepsi, pokud jde o možnosti společensky výchovného působení divadelního umění.²² Neboť Hálek byl na rozdíl od Goetha vyznavačem kul-

ženy Němcové. To by ovšem bylo téma zvláštní studie. Jistě se však jeví principiální rozdíl v ideové vrstvě obou děl i v umělecké metodě. Kniha Němcové neznámá unik do vykonstruovaného a uzavřeného světa; a zcela v protikladu ke Stifterovi vytváří Němcová v *Babičce* typy reálné a životné, zřetelně určené jak časově, tak místně a společensky.

²¹ Ve *Stifterově Pozdním létě* se moment výchovy uměním objevuje rovněž, nemá však natolik principiální závažnost jako u Goetha a Hála.

²² Z tohoto hlediska má tedy vlastně Hálkův Sušil blíže k původní podobě Goethova

tu umělce a umění; bylo to pochopitelné v době, kdy umění stále ještě plnilo v našich zemích funkce národně záchovné. Kulturně budovatelské zaujetí pak stěžejně připouštělo pochybnosti o smyslu a poslání tak důležité instituce, jakou bylo v Hálkově době právě divadlo. A nelze ovšem pomíjet ani důležitý moment subjektivní. Hálek sám nebyl typ skeptický. Důvěřoval ve smysl svého tvůrčího úsilí i ve smysl dobových českých kulturních snah vůbec. Tak to také vyjádřil ve svém Komediantu, a to způsobem sobě vlastním, tedy přímočarým a významově jednoznačným.

Je jistě možné namítnout, že právě v této jednoznačnosti se projevuje dosti simplifikovaná myšlenková podstata Hálkova románu, že právě jí se český autor odlišuje od Goetha jako žák od mistra. Taková námitka je ovšem zcela oprávněná. Mladý Hálek nazíral s optimistickou, neproblematizovanou přímočarostí na realitu denního života i na sféru dobového umění, a tak ji také zobrazoval. Ale jeho pohled nepostrádal proto ostrosti ani kritické pronikavosti. Směřoval k tomu, aby ozřejmil českému čtenáři význam divadla nejen jako jedné z kulturních institucí, ale jako zásadně důležitého prostředku národní výchovy. S temperamentní a přesvědčivou naléhavostí ukazoval na poslání českého divadla v době, kdy nové politické poměry umožňovaly navázat na demokratizační proces, započatý rokem 1848.

Hálkův román obohacuje tedy naši prozaickou produkci šedesátých let 19. století ideově, tematicky i žánrově, a posiluje její tendenci ke kritickému a současně už i realistickému pohledu na dobovou společnost. Tím vším se samozřejmě nic nemění na skutečnosti, že Hálkovu knihu je možné hodnotit z hlediska uměleckého jen jako dílo dobového významu, sloužící především potřebám dané chvíle; v tom se ovšem principiálně liší od díla Goethova. Ale současně je Hálkův román dokladem vývojového úsilí české prózy májovského období, která svou tvůrčí energii dospívala k osobitému uměleckému výrazu, aniž přitom odmítala podněty, doléhající k ní z oblasti velkých literatur světových.

Viléma Meistera z první verze románu (Divadelní poslání Viléma Meistera), ač tuto verzi ovšem Hálek nemohl znát, neboť byla objevena teprve r. 1910.