

Divadlo pro hrstku delikátních a vyvolených.

Polemiky o české básnické drama v šedesátých až devadesátých letech 19. století

Michal Fránek

ABSTRACT

A Theatre for the Delicate and Select Few. Controversies of Czech Poetic Drama in the 1860s to the 1890s.

In three probes, the study aims to describe the controversies encountered in the stage performances of poetic dramas in the era of the Provisional Theatre and the National Theatre. The study examines the critical reception of Vítězslav Hálek's drama *Amnon and Tamar* (1866) and his defense of the book drama. It also examines Jaroslav Vrchlický's polemic on poetic drama and the critical reception of Julius Zeyer's dramatic experiments. In all three cases, the common denominator is found in the absence of a large sophisticated audience, functioning in countries with a tradition of court theatres, which would be able to keep this type of artistically demanding plays in the repertoire.

KEYWORDS

Czech drama of the 19th century; Poetic drama; Book drama; Parnassianism; literary polemics; National Theatre; Vítězslav Hálek; Jaroslav Vrchlický; Julius Zeyer; Francisque Sarcey.

KLÍČOVÁ SLOVA

České drama 19. století; básnické drama; knižní drama; parnasismus; literární polemiky; Národní divadlo; Vítězslav Hálek; Jaroslav Vrchlický; Julius Zeyer; Francisque Sarcey.

Dne 20. září 1885 vyšlo ve fejetonní rubrice *Lumíru* zamyšlení nad vztahem českého národa k umění a umělcům. Autor označený pseudonymem Trut (pravděpodobně Julius Zeyer, srov. IVANOV 1973) demonstroval na příkladu Národního divadla, jak málo se česká společnost ke své vlastní škodě zajímá o skutečné estetické hodnoty – zatímco u vážných uměleckých her je podle jeho svědectví divadlo skoro prázdné, u komedií a výpravných spektaklů je „plno k prasknutí“. Národní divadlo proto, ač by rádo pěstovalo umění, musí sloužit „smyslým choutkám obecenstva“, jinak by uváděním vážných her (např. Shakespearových) skončilo v bankrotu. Svou úvahu o divadle pak pisatel zakončil povzdechem: „Vyslechnout několik veršů ve vážném dramatu, povznést se k lidské, z denní všednosti vybočující myšlénce, procítit s básníkem něco, co není chléb, maso, bankovka, podívat se na mimiku herce, v níž zračí se duševní boj procítěný člověkem co bytostí do toho širého světa vrženou v boj – jak mělcí jsme, že nás to nudí! – To není národ postupující na cestě pokroku!“ (ZEYER 1885b: 432). Autor fejetonu zde vyjádřil nejen své zklamání z faktu, že repertoár Národního divadla neodpovídá jeho představám o vznešeném „chrámu“ umění, ale implicitně též obtížnou situaci českých dramatiků, kteří usilovali o umělecky hodnotnou tvorbu, a rovněž specifické postavení první české scény.

Otevřením Národního divadla (1881, znovu 1883) totiž sice česká společnost konečně získala důstojnou a reprezentativní instituci, její společenský status však v sobě obsahoval těžko řešitelný rozpor. V Evropě 19. století existovala divadla dvorská, jako např. pařížská Comédie-Française (zal. 1680) či vídeňský Burgtheater (zal. 1741), zpravidla subvencovaná panovníkem a pěstující klasický repertoár; herecký projev a jevištní mluva zde často působila jako vzor pro další divadla. Vedle nich fungovala divadla původně založená šlechtici (např. pražské Nosticovo, resp. Stavovské divadlo, zal. 1783) a v průběhu devatenáctého století prudce se rozvíjející divadla měšťanská. Pražské Národní divadlo patřilo typologicky mezi posledně jmenovaná (srov. THER 2007), zároveň však bylo určeno pro všechny vrstvy národa – ihned po otevření začal ředitel F. A. Šubert organizovat tzv. divadelní vlaky z českého venkova, pravděpodobně jako první na světě (ČERNÝ 2000: 121), později začal pořádat též představení pro dělníky (THER 2007: 173–178). Vedle toho mělo Národní divadlo plnit též některé funkce divadla dvorského (pěstování náročného repertoáru, péče

o jevištní mluvu), aniž by k tomu ovšem získalo odpovídající finanční zabezpečení. Zatímco např. v Paříži v té době existovalo několik desítek divadel od reprezentativních scén typu již zmíněné Comédie-Française po vaudevillová jeviště, malé pražské poměry podobně širokou diferenciací dosud neumožňovaly, byť i zde postupně vznikala divadla určená pro lidové publikum. Situaci navíc komplikovala konkurence pražských německojazyčných divadel, vůči nimž si muselo Národní divadlo postupně budovat svou pozici.

Otevření Národního divadla následovalo několik let po nástupu autorů etablovujících se v sedmdesátých letech kolem časopisu *Lumír*, který se stal záhy publikační platformou literátů, usilujících o exkluzivní podobu české literatury, zvláště poezie. Lumírovci osobitě rozvíjeli program umělecky náročné literatury, jež by se svou kvalitou vyrovnala literaturám velkých evropských národů, a to v situaci, kdy recepční základna pro tuto literaturu stále ještě nebyla příliš velká. Možnost jevištní realizace na nově otevřené scéně pro ně proto představovala silný motivační impuls. Dramata, jež psali Jaroslav Vrchlický a Julius Zeyer, bývají tradičně označována za „pozdně romantická“ či „dramata velkého stylu“ (ČERNÝ – KLOSOVÁ 1977: 105–109), případně „novorenesanční“ (CÍSAŘ 1962: 27). V poslední době existují též snahy vystihnout je pojmem „parnasistní drama“ (HAMAN 2010: 252–254).¹ Spojoval je především důraz na básnické kvality textu, často však na úkor jevištního dramatického účinku, proto byla v dobové kritické metařeči často označována za „poezii na divadle“ či „poezii na jevišti“, přestože se sami autoři označení „dramatická báseň“ spíše vyhýbali. Inscenováním těchto dramát byl na jedné straně naplňován ideál plnohodnotné kultury národa, který tím dává najevo svou vyspělost, na druhé straně se však tyto hry těšily jen nevelkému zájmu obecnosti, dávajícího přednost veselohrám a fraškám. Za bezprostředního předchůdce Vrchlického a Zeyera lze v tomto pojetí dramatu chápat Vítězslava Háška, který se nedlouho před svou smrtí v roce 1874 pokusil odpovědět na implicitní otázku, společnou všem třem autorům: Má smysl psát básnická dramata v situaci, kdy o ně většinové divadelní publikum nejeví zájem? Otázka oprávněnosti tzv. „poezie na divadle“ patřila

1) Hamanovo označení souvisí s jeho úsilím o znovuzavedení pojmu parnasismus pro poetiku ruchovců a lumírovců; komplexněji se danému tématu věnuje publikace *Český a slovenský literární parnasismus* (HAMAN – TUREČEK 2015). Otázka oprávněnosti a funkčnosti pojmu parnasistní drama by však vyžadovala důkladnější zkoumání, především s ohledem na francouzský kontext. Podobnost s dramatickou tvorbou francouzských parnasistů a osudy jejich dramát na jevišti je však evidentní: „Nejednoznačnost vztahu k měšťanskému publiku a k autorům, kteří mu jsou ochotni vyhovět, vysvětluje alespoň částečně – snad s výjimkou Bouilhetova a Banvillova případu –, že stoupenci umění pro umění se na divadelních scénách setkali s katastrofálními neúspěchy, tak jako Flaubert a Goncourtové, nebo že jako Gautier a Baudelaire svá nesčetná libreta a scénáře psali jen do šuplíku“ (BOURDIEU 2010: 114).

v šedesátých až devadesátých letech k palčivým a obtížně řešitelným problémům; každý z uvedených dramatiků se s ní proto snažil osobitě vyrovnat, zároveň přitom sledoval vlastní cíle. V přítomné studii se pokusíme jejich přístupy ve třech minisondách blíže nahlédnout a vyložit s ohledem na dobový kontext.

„Knihové drama jest to pravé.“ Hálkova polemika o Kálidásovu *Šakuntalu*

V květnu roku 1873 vyšlo v Grégrově edici *Poesie světová* drama *Šakuntala* staroindického básníka Kálidásy (4. – 5. stol. po Kr.), jež do češtiny přeložil mladý klasický filolog Čeněk Vyhnis. Dne 3. května 1873 o něm v Literárním odboru Umělecké besedy přednesl obsáhlý referát Vítězslav Hálek,² který však svou přednášku opatřil obsáhlým úvodem, svědčícím o tom, že mu české vydání *Šakuntaly* dalo spíše jen podnět k obecnější úvaze věnované otázce, jež ho zajímala především. O jakou otázku šlo, objasňuje název, pod nímž svůj referát zanedlouho uveřejnil ve třech pokračováních ve fejetonní rubrice *Národních listů* – Knihové drama.³ Hálkův text, jenž se *Šakuntale* věnuje až v závěrečné části, polemizuje s názory estetiků, kteří kritizují dramata, jež se neprovozují na jevišti. Jeho obranu knižního dramatu lze shrnout do několika tezí:

1. Dříve či později se přestane na jevišti provozovat téměř každé drama, včetně děl velikánů: „Co s dobrou polovicí Schillera, co s devíti desetinami Goetheho, co s celým skoro Lope de Vegou a co s celým téměř Calderonem?“ (HÁLEK 1954: 249). Drama provozované na jevišti navíc často představuje pouze zkrácený výtah originálu, proto nedokáže poskytnout oproti dramatu v knize dokonalou představu o díle.
2. Umělecké hodnoty dramatu narážejí na vkus soudobého publika, je jim proto lépe v knize: „A musíme litovati každého básníka, který nedovede se snížit až k tomu, aby holdoval momentálnímu vkusu vrtkavého obecnstva, ale který raději jde za zřídly věčné krásy a pravdy, kterýmž divadlo jen nerádo se otevírá“ (IBID: 250). Čím lepší, tj. umělečtější drama, tím rychleji se proto paradoxně stane dramatem knižním: „Důkazy mohl bych vésti z celé světové literatury“ (IBID.: 251).

2) Zápisky literárního odboru 1873–78 (LA PNP, fond Umělecká beseda). Za upozornění na tento pramen děkuji Martinu Hrdinovi.

3) V *Národních listech* přednáška vyšla 27. května, 6. a 10. června 1873.

3. V českém prostředí se věnuje pozornost pouze dramatu provozovanému, tím se však ochuzuje už tak chudý repertoár: „O Klicperovi nevíme z jeviště po celé léta – tedy Klicpera pro nás neexistuje. Turinský pro jeviště se nehodí – tedy Turinského pro nás není. Mikovce sehraje hůř než před desíti roky, nelíbí se, odloží se zase na léta – tedy na léta jest Mikovec škrtnut. A nyní vylučujeme také knihové drama jakožto nestvůru – co tedy zbude?“ (IBID.: 252).
4. Moderní drama, zejména francouzské, není vrcholem poezie, jak se obvykle tvrdí, ale spíše „papoezie“: „Poesie v moderním dramate jest jako líčidlo, jako balet; jest čímsi třetí třídy, můžeme to škrtnout a můžeme to nechat, jest to jedno. Ale poněvadž s líčidlem vypadá to trochu lepší, necháme líčidlo“ (IBID.: 252–253).
5. Obecenstvo v dramatu poezii nechce, ani ve starověkých dramatech, ale ani např. v *Romeovi a Julii* či *Snu noci svatojánské*, neboť sebelepší herecký výkon nenahradí kouzlo vlastní fantazie. Z toho vyplývá rezultat: „knihové drama jest to pravé, provedené jest jen slabý odlesk“ (IBID.: 254). Současné obecenstvo přitom poezii ve skutečnosti chce, nikoli však na jevišti, nýbrž v knize: „Tedy je-li drama vrcholem poezie, není to ono provozované, nýbrž to knihové. [...] Poezie, ač chce-li podržeti také dramatickou formu, musí sobě hledati jiné cesty než jeviště, a tu dojde ku *dramatu knihovému*“ (IBID.).
6. Na konkrétních příkladech ze scény loučení ze *Šakuntaly* autor dokládá, že je navzdory poetickým krásám nemožné drama uvést na soudobém jevišti, protože neobsahuje publikem oblíbené divadelní „cetky“, a je tedy určeno pro čtení: „Takže nakonec zvoláme slovy proslavu: *Šakuntala, kus, který nemá sobě rovného!* – A přece již *drama knihové!*“ (IBID.: 258; zvýraznil Hálek).

Hálkova obrana knižního dramatu je působivě vystavěna – autor nejprve rozmlží a zrelativizuje hranici mezi knižním dramatem a dramatem určeným pro jeviště, poté čtenáři vsugeruje představu, že patřičně ocenit díla největších světových dramatiků lze pouze z četby, a nakonec použije *Šakuntalu*, drama vzniklé v jiné době, jiné kultuře a pro jiné publikum, jako argument proti soudobému obecenstvu, které je vlastně „vinno“ tím, že tento poetický skvost není možné inscenovat. V podtextu jeho stati lze přitom vycítit implicitní polemiku s aktuálními tezemi o tom, jak má vypadat soudobé drama, vyjádřenými např. v proslulém spisu Gustava Freytaga *Die Technik des Dramas* (*Technika dramatu*, 1863). Zatímco v dobově převažujícím chápání byl dramatický text vnímán jako prvek,

který se plně realizuje až při inscenaci, u Hálek má naproti tomu podobu jakési platónské ideje, kterou může sebelepší jevištní realizace pouze zkazit.

Důmyslná a zároveň temperamentní argumentace, pomocí níž se Hálek snažil rehabilitovat knižní drama, a dokonce je upřednostnit před dramatem provozovaným na jevišti, svědčí o tom, že svým textem sledoval vlastní, byť explicitně nevyřčený zájem. Autor totiž v té době připravoval k vydání své drama *Amnon a Tamar*, napsané roku 1864. Tragédie v pěti jednáních, motivicky vycházející ze starozákonního příběhu o incestním vztahu Davidova syna Amnona k sestře Tamar (2. Samuelova, 13), přesazeného do renesanční Itálie, bylo v Prozatímním divadle sehráno 23. února 1866 za nezájmu obecnstva a kritikou bylo přijato se značnými výhradami. Hlavním důvodem byla přemíra lyrických scén, jež oslabovaly dramatické napětí – např. Ferdinand Schulz v *Národních listech* hned v úvodu své recenze ocenil básnické kvality textu, který se hodí pro literaturu, odmítl však hru na jevišti: „Amnon a Tamar jest krásnou básní lyrickou, s hojným užitím všech svobod formy a všech duševních skokův, které této způsobě uměleckého tvoření jsou vlastní; ale na tragedii, na dramatickou hru vůbec postrádá dramatického děje i stupňování a odůvodněných charakterův“ (SCHULZ 1866: 3). Lyricností se hra blížila právě Kálidásově *Šakuntale*, jak si dobová kritika dobře povšimla.⁴

Zklamany Hálek se jako dramatik odmlčel a svou tragedii se rozhodl teprve po bezmála deseti letech od napsání vydat knižně. Text doplnil předmluvou, v níž připomenul slabý zájem obecnstva i názory dobové kritiky, že jeho drama patří do literatury: „Příznávám se, že jsem kus ten psal pro více lidí, než mnoholi se vejde na čtyřicet sedadel a do pěti loží; když jich však přece více se nesešlo, viděl jsem v tom pokynutí, abych dramatické své péro poodložil, což jsem věrně učinil, neboť vnucovati se – třebať v divadle – nenáleží mezi moje intence umělecké“ (HÁLEK 1874: nestr.). Dále pak zaujal pózu hrdého, leč vyrovnaného tvůrce, který na jedné straně kvituje výroky kritiky, nebojí se však ani odsudků: „nelekám se ani hrdopyšné výtky uvědomělého areopagu soudcův, že práce má bude nyní žiti vybledlý život ‚knihového dramatu‘. Podle výroku tehdejších hla-

4) Již Ferdinand Schulz na tuto příbuznost upozornil při premiéře, když zmínil, že „sobě básník úlohu ještě velmi znesnadnil tím, že pod děj židovský položil půdu italskou a dal ho provanouti duchem indickým“ (SCHULZ 1866: 3). Svě stanovisko později konkretizoval při příležitosti knižního vydání *Amnona a Tamar*: „Zdá se nám, že nejjemnější lahoda ducha Kalidasova ovanula básnické pero Hálkovo; Tamar není toliko družkou, ale rodnou sestrou Sakuntaly“ (SCHULZ 1874). Podobnou formulaci najdeme též ve stručné charakteritice knižního vydání uveřejněné v *Lumíru*: „Duch, který spisem tím vane, příbuzen jest duchu staroindické Kalidasovy Sakuntaly“ (ANONYM 1874). Čeněk Vyhnis v předmluvě ke svému překladu charakterizuje *Šakuntalu* takto: „Nelze popřít, že dramata indická jakousi chudobu děje jeví: tu však bývá náhradou překrásné líčení místní, horoucnost citu, lahodnost díkce, pestrá rozmanitost formy a vůbec veliká bohatost ozdob básnických“ (VYHNIS 1873: [8]).

sův Amnon a Tamar žítí bude, a schopnoli cos jest života, to usmrtiti, a byt' to bylo vlastní moje dítko, já nemám právo. Hádání pak, jaký život literárního plodu, či na jevišti, či v knize, jest vlastnějším životem, přenechávám klidně těm, kdož o to hádati se chtějí“ (IBID.).

Hálekův záměr je zřejmý – nejprve se pokusí v očích svých čtenářů rehabilitovat knižní drama poukazem na *Šakuntalu* a další významná díla světového písemnictví, poté do něj zařadí vlastní text, načež „klidně“ přenechá hádky o knižní drama (k nimž v polemice o *Šakuntalu* sám přispěl) ostatním. Jeho další dramatické plány však svědčí o tom, že se naděje na jevištní provedení svých her nevzdal – v době, kdy psal uvedenou předmluvu, totiž tvořil své další drama. *Král Jiří z Poděbrad*, v jehož dokončení mu zabránila smrt, byl Hálkem pravděpodobně zamýšlen pro budoucí otevření Národního divadla.

„Zde mluví jen úspěch.“ Vrchlického polemiky o „poezii na jevišti“

Po otevření Národního divadla patřil Jaroslav Vrchlický k nejhranějším českým autorům – v prvních deseti sezónách mu divadlo uvádělo v průměru dvě novinky ročně. Jako dramatik se po vzoru francouzského pozdně romantického dramatu, jak ho vytvořili Eugène Scribe, Victorien Sardou a další autoři,⁵ snažil spojit dramatickou poezii s účinnou dramatickou technikou. Jeho cílem bylo dosáhnout úspěchu u diváků jak respektováním pravidel „dobře udělané hry“ („la pièce bien faite“), tak důrazem na básnické kvality díla.⁶ Navzdory snaze o rovnováhu těchto dvou složek však jeho hry po několika reprízách – s výjimkou *Noci na Karlštejně* – mizely z repertoáru Národního divadla.

5) Podrobněji o technice francouzského pozdně romantického dramatu pojednává HYVNAR (1996: 18–24).

6) V tomto úsilí se mohl opřít mj. též o autoritu Josefa Durdíka, který ve své *Všeobecné estetice* zdůrazňoval, že pro kvalitní divadelní kus je důležitá rovnováha mezi částí „duchovou (básnickou, myslitelnou)“ a „smyslovou (viditelnou i slyšitelnou)“. Podle Durdíka je totiž často vyhověno jen jedné z obou složek: „je-li vyhověno duchové stránce, povstane sice dramatická báseň, ale nehodící se k provozování (drama knihové); vyhoví-li smyslové stránce, povstane sice kus, který na divadle poutá, ale básnické hodnoty nemá. Dokonalý kus divadelní jest obojstranný; on provedením divadelním získá, kdežto drama knihové i nejlepším provedením ztrácí, neb ani provozováno býti nemůže“ (DURDÍK 1875: 320). Podobně smýšlel též Otakar Hostinský, který v pojednání *Epos a drama*, uveřejněném v *Květech* roku 1881, vyzdvihl básnické kvality dramatické tvorby: „Jsou ovšem také výborná dramata, která zdají se na první pohled psána jen pro čtenáře, ne pro obecenstvo divadelní. Avšak i hry takové účinkují na jevišti úchvatně, je-li v nich pravá poezie a činí-li forma jejich scénické provozování vůbec možným. Že se při tom předpokládá musí i herecký personál i obecenstvo na básnické výši díla stojící, samo sebou se rozumí. Má báseň mistrovsky deklamovaná činiti chatrnější dojem než čtená, snad dokonce němě čtená od diletanta? A máme snad pro tu neb onu slabou stránku technickou dramatické básně prvního řádu vypuzovati z jeviště a vězniti v knihách?“ (HOSTINSKÝ 1974a: 302).

V únoru roku 1887 uveřejnil Vrchlický ve fejetonní rubrice *Hlasu národa* článek *Názory pana Sarceye o divadle*. V něm podal výtazek z jedné kapitoly druhého svazku souboru *Les Contemporains. Études et Portraits Littéraires (Současníci, studie a portréty literární, 1886)*, v níž autor souboru Jules Lemaître popsal a charakterizoval názory vlivného pařížského kritika Francisqua Sarceye (1827–1899). Důvod, proč tak Vrchlický učinil, vysvětlil v úvodu svého článku: „Neváháme na základě studie této sdělit s obecnstvem nejčelnější věty theorie páně Sarceyovy majíce za to, že přispějí názory jeho valně a platně k vytříbení pojmů a ustalení některých kolísajících domněnek o divadelním umění. Tvůrčí duchové, jenž tak rádi zhrdají theoriemi, snad se usmějí, že proti geniu vedeme do pole názory starého profesora, ale tento profesor má velkou divadelní zkušenost, je velice vzdělaný a pozitivní člověk, a nechceme-li právě akceptovat jeho názor o divadle – za přečtení a přemýšlení jeho myšlenky přece stojí“ (VRCHLICKÝ 1887c). Jádro Sarceyových názorů shrnuté Lemaître citoval Vrchlický ve dvou základních bodech: „Hlavní kostrou celé esthetiky páně Sarceyovy jsou tyto dvě věty:

1. *Divadlo jest zvláštní druh umění podmíněný určitými a nutnými zákony, které kotví v jeho povaze.*
2. *Divadelní kusy píší se proto, aby se hrály, a to ne před hrstkou lidí delikátních a vyvolených, nýbrž před valným shromážděním mužů a žen“ (IBID.; kurzíva Vrchlický).*

Podle Sarceye má divadlo vlastní zákonitosti, jimiž se liší od poezie či od prózy – jeho rozhodujícím faktorem je publikum, dav, který nerozumuje, ale cítí a chce se v divadle bavit. Chce-li dramatik uspět, musí tyto zákonitosti respektovat. Proto ideálním dramatikem není básník, tvůrčí duch, ale spíše dělník: „Úloha dobrého dramatika má s literaturou a poesíí pramálo co dělat, skoro nic. Je to spíš úkol dobrého hodináře, zoubek do zoubku, kolečko do kolečka a k tomu není třeba poesie.“ Opět následuje zmínka o obecnstvu: „Pomýšlejte, že divadlo není pro tucet lidí rafinovaných a blaseovaných, a dáte mi za pravdu“ (IBID.). V závěru pak Vrchlický vyjadřuje jistou distanci od Sarceye a resumuje: „Podotýkám ještě jednou, že to jsou názory pana Sarceye – jsou snad příkře a bezohledně formulovány, ale jádro pravdy jim upírati nelze. To potvrzuje každodenní zkušenost a ta při divadle rozhoduje. *Zde mluví jen úspěch, vůči němu jsou směšné a malomocné všechny kritiky post festum jako všecken prorocký a poetický nimbus. Kus buď uhoď do živého a jest, nebo neuhodí a není“ (IBID.).*

V době, kdy Jaroslav Vrchlický svůj fejeton uveřejnil, nebylo Sarceyovo jméno v českém kulturním prostředí neznámé – jeho kniha *Obležení Paříže r. 1870–1871*

byla již krátce po vydání roku 1871 přeložena do češtiny, v sedmdesátých a osmdesátých letech se zmínky o jeho názorech (a zvláště v devadesátých letech též četné sarceyovské anekdoty) porůznu objevovaly v českém tisku. To není nijak překvapivé vzhledem k tomu, jakou pozornost věnovaly české vlastenecké elity od šedesátých let francouzské kultuře a jaký vliv v ní až do své smrti tento bodrý, ale zároveň bystrý kritik měl.⁷ Sarceyovo pojetí dramatu coby technicky dokonalého kusu, jehož hlavním měřítkem kvality je úspěch u publika, a tedy i finanční benefit, představovalo vědomý protipól k dramatu, jež nad technickou stránku kladlo básnické kvality, snahu o experiment a exkluzivitu. Absolutizováním masového úspěchu her tak Sarcey fakticky vykázal „dramata pro hrstku lidí delikátních a vyvolených“ do oblasti knižní produkce, neboť jen tam mohla fungovat jejich nezávislost na divadelním publiku.

Otázka, proč se Vrchlický dovolával Sarceyovy autority, ačkoli jeho vlastní zásady dramatické tvorby byly těm Sarceyovým vzdáleny, je zodpověditelná pouze s přihlédnutím k bezprostřednímu dobovému kontextu – o necelý měsíc předtím, 28. ledna 1887, měla premiéru Zeyerova „bohatýrská komedie“ *Libušin hněv*. Vrchlický jí věnoval uznalou kritiku, ovšem s opatrnými výtkami. Jeho postoj dobře vyplývá již ze stručného referátu bezprostředně po premiéře („Nepatrné zbytky naší domácí mythologie jsou tu stkány rukou pravého poety, který byl dramatika šťastnější“; VRCHLICKÝ 1887a). V podrobnější kritice o den později připomněl Zeyerovu individualitu, která se odmítá ohnout před obecností; to se musí přiblížit k němu a zřeknout se svých obvyklých požadavků na moderní drama, a pak bude odměněno. Zároveň uznal právo na tento způsob tvoření, který si najde své obecnstvo: „Premiera Libušina hněvu ukázala, že obec Zeyerových ctitelů jest dost velká, aby naplnila divadlo, a tato obec jistě vděčně se vždycky dostaví, kdykoliv ji očekávati bude požitek tak vybraný. Však ti, již se chtějí v divadle jen smát aneb již tam chtějí vidět fotografovanou všednost současného života, zůstanou patrně doma a nebude jich v zájmu umění na ten večer právě škoda, nebudou aspoň kaziti ilusi těm druhým“ (VRCHLICKÝ 1887b).

7) Jeho přínos hodnotila mladší generace rozporuplně až odmítavě, neboť se podle jejího názoru příliš soustředil na divadelní techniku (a to ještě především techniku scribeovskou a sardouovskou) a veškeré kvality her posuzoval pouze tímto prizmatem; navíc se příliš přizpůsoboval vkusu publika, místo aby ho vedl: „[...] místo aby pomáhal davu se vymániti, osvítiti, povznésti, lichoťi mu v prostřednosti jeho zálib, udržuje ho v blažené illusi, že na divadle není nic zajímavého co hledati než uspokojení vaudevillu a melodramatu. [...] Zlé je, že svoji kompetenci, svým duchem, celou svojí mohutnou a duchaplnou osobností nabyt p. Sarcey neuvěřitelné autority u obecnstva. Kdyby se byl podjal úlohy vychovávat ho, navykнути ho ideám a formám nezbytným ku vyjadřování myšlenek, byl by mohl usnadniti vývoj divadla. On ho raději zdržel [...]. Jeho úsudek – věc to úžasná ve Francii – dává lidem právo zážiti si toho, čím se baví“ (LANSON 1900: 192).

Kolem hry se záhy rozpoutala živá diskuse, v níž však převažovaly vůči Zeyerovi výtky nedramatičnosti a zastaralosti. Josef Václav Sládek v *Lumíru* se Zeyera důrazně zastal. Neúspěch *Libušina hněvu* pokládal za symptomatický pro stav soudobé české společnosti, která se dle jeho názoru ve svém nadšení pro továrny, železnice, telegrafy apod. nedokáže nadchnout pro poezii ani pro minulost. Zeyera srovnal se Smetanou a vzpomenu na neúspěch *Dalibora* na jevišti před šestnácti lety. Oba šli dle jeho názoru před svou dobou, proto byl nepochopen Smetana a je nepochopen Zeyer: „Kdo slouží dobře své, dobře činí. Jest synem doby té. Kdo však přes ni hledí a kamenován jest, jest lidu svého prorokem. Zeyer jím jest a byť dnes Divadelní správa házela jeho kus do koše, a obecnostvo dnešní se ušklíbalo, Zeyer dočká se svého dne. – To bude slavné vzkříšení!“ (SLÁDEK 1887). Sládek Zeyera stylizoval do figury proroka nepochopeného současníky (v návaznosti na známé Hádkovy, Smetanou zhudebněné verše Nekamenujte proroky z *Večerních písní*) a konečný soud nad dílem tak odkázal do budoucnosti, která rozhodne v básníkův prospěch.

S tím polemizoval Robert Růžička v *Rozhledech literárních* (RŮŽIČKA 1887). Zeyer má podle jeho názoru dosti dramatického talentu, ale falešné názory na divadlo, které jeho talent dusí. Kdyby prosazoval nové divadelní zásady, měl by recenzentův obdiv, on však podle něj prosazuje zásady staré (Racinovy, Corneillovy, Crebillonovy), a tedy překonané. Podle Růžičky tedy Zeyer není prorokem budoucnosti, nýbrž ke své vlastní škodě ctitelem minulých (rozuměj klasických) zásad.

Byla to pravděpodobně Sládkova obhajoba, jež Vrchlického přiměla vtáhnout do hry Sarceyovu autoritu a vyslovit tak jeho prostřednictvím naplno to, co v kritice *Libušina hněvu* jen opatrně naznačil – na Zeyera a Sládku především mířila slova o „duších, kteří zhrdají teoriemi“ a o „prorockém a poetickém nimbu“. Tím však Vrchlický zároveň podkopával svou vlastní pozici, neboť Sarceyovy zásady částečně mířily proti jeho tvorbě: francouzský kritik totiž připouštěl poezii na divadle jen jako postradatelný „nádavek“ k technické zručnosti, kterou považoval za určující, zatímco Vrchlický se pokoušel smířit divadelní techniku s básnickými kvalitami. V každém případě totiž Sarceyovo hledisko, jež jako základní měřítko úspěchu považovalo publikum a dramatika označovalo za pouhého dělníka či pracovníka, nikoli tvůrčího umělce či básníka, mohlo jen těžko imponovat autorům, kteří se pokoušeli svou malou kulturu prostřednictvím dramatu povznést na evropskou úroveň.

Bezprostřední Zeyerova reakce byla proto očekávatelná – Vrchlického článek přispěl ke zhoršení již tak napjatých vzájemných vztahů a motivoval Zeyera

k polemické předmluvě k jeho dalšímu dramatu *Doňa Sanča*, věnovanému právě Sládkovi. V ní Zeyer vykreslil svůj ideál dramatu (viz dále) a v narážce na Vrchlického ironicky dodal: „Jsem pořáde ještě tím zpátečníkem, kterému se nedostává smyslu pro hodinářská ta kolečka pana Sarceye, u nás tak slavná a hlučně akklamovaná. Mám stále ještě za to, že dráma především jest básní, že má zaznít sálem jako akkord lyry, buď mohutný, buď dojímavý, nebo třeba rozjařující, pak ale ať je prosycen tím ‚azurem a kapisem‘, v nichž dle slov Saint-Victora Aristophanovi Ptáci se vznášejí“ (ZEYER 1889: [7–8]).

Vrchlický na Zeyerovu poznámku reagoval v referátu o hře *Myška* francouzského dramatika Édouarda Paillerona ze 23. listopadu 1888, když chválil dokonalou divadelní techniku hry: „Jde to jedno z druhého, že vás ani přílišné to stahování nitky divadelních neuráží, ta kolečka, jimž se leckdo dost lacině posmívá, hrají tu až radost“ (VRCHLICKÝ 1888). Zeyer popuzeně odpověděl v dopise Sládkovi a na další zmínky o Sarceyovi v korespondenci s přáteli reagoval s opovržením.⁸ O tom, že Vrchlického fejeton o Sarceyovi nezůstal zcela bez ohlasu, svědčí fakt, že celou Lemaîtreovu kapitolu o dva roky později přeložil a v časopise *Česká Thalia* publikoval mladý F. X. Šalda (LEMAÎTRE 1889).

K dalšímu kolu polemik o „poezii na divadle“ došlo o pět let později, v roce 1892. Vyvolalo ji knižní vydání Vrchlického „dramatické básně“ *Trojí políbení*, jež mělo v té době premiéru v Národním divadle. V předmluvě autor vysvětlil, že Národnímu divadlu kdysi hru zadal a ono má právo ji uvést i proti jeho intencím: „neboť nedělám si dnes více žádných iluzí o osudech poezie na prknech divadla moderního vůbec. Tolik na vysvětlení těm, kdo by autorovi této básně chtěli vyčítati nedostatek autokritiky vůči divadlu aneb snad dětinskou choutku, viděti vše, co kdy vyšlo z jeho pera, na jevišti“ (VRCHLICKÝ 1892a: [5]).

Divadelní kritik *Národních listů* Josef Kuffner autorovi oponoval jednak poukazem na to, že každá doba má v divadle svou poezii (míněna je spíše poetičnost, resp. to, co daná doba považuje za krásné). Zejména však ukázal na výrazný rozdíl mezi českým a pařížským či vídeňským divadlem:

„Jde o to, že v Paříži Théâtre Français a ve Vídni dvorní divadlo mají svůj stálý repertoire určitých děl poetických, Národní divadlo že ho však nemá a všechny pokusy k tomu směřující se že dosud rozbíjely. Úkaz je nepopiratelný, ale každý úkaz má své příčiny. Divadlo v Paříži a divadlo ve Vídni jsou ústavy

8) Když Zeyerovi poslal Jan Lier 12. února 1894 pro pobavení parodii na Sarceyovy kritiky, která vyšla v deníku *Le Figaro* (ZEYER – LIER 2017: 95–96), reagoval Zeyer lakonicky: „Víte, co mě překvapilo? Že Vás něco ještě překvapuje u toho ‚imbecile de Sarcey! To přece si můžete myslit, když má někdo v Čechách autoritu, že patří už napolo na Karlov [tj. do blázince – pozn. MiF]“ (IBID.: 98).

sto a dvěstěleté, jejich historie představuje tlum kulturní práce vykonané dlouhým sledem pilných generací. [...] Naše Národní je mladičký ústav, který vznikl zde za určitých podmínek a poměrů, který má svůj mladý sbor umělecký a své mladé obecnstvo – nejstarší z nás chodí na Nábřeží třicet roků! – a za těch deset let, co trvá, prokázalo až mnoho chuti a dobré vůle. [...] nesmí se od něho nespravedlivě žádat, aby s krátkým desetiletím svého trvání se chtělo krokem i zvykem na roveň stavět ústavům, které ke stavu dnešnímu vynesla staletá přízeň okolností, které mají svoji zbrojnici plnou staletých tradic uměleckých a pro svoji pokladnici zvědavou ochotu staletých tradic širokého vzdělaného obecnstva“ (KUFFNER 1892).

Českým básníkům proto autor doporučil: „Nepiš kusy pro pařížskou Comédii ani pro vídeňské dvorní divadlo, ale pro prkna domácí! Piš pro své české obecnstvo, jako psal kdysi Racine pro svoje francouzské, Schiller pro svoje německé! – Na prvním místě tedy podmínka: Nepohrdej obecnstvem“ (IBID.). Obecnstvo je podle Kuffnera třeba dobývat, pozvedat k sobě, protože básník bez obecnstva je jako král bez lidu. Poezie na jevišti má podle jeho názoru své místo, je však třeba psát verše, které se pro jeviště hodí, což – jak autor zřetelně naznačil – Vrchlický neumí.

Kuffnerova polemika s Vrchlickým měla další aspekty (především kontext dobových sporů o realistická dramata), jimiž se zde nebudeme podrobněji zabývat.⁹ Pro naše zkoumání je zásadní, jak kritik bezděčně vystihl rozpor, který stál před dramatiky usilujícími o umělecky náročná dramata – psát pro „přítomnost“, nebo pro „budoucnost“? Podbízet se současnému publiku, nebo riskovat neúspěch, ale zároveň si jím připravovat půdu pro lepší publikum v budoucnosti, které jeho díla ocení? Kuffnerova dobře míněná rada se snažila o jakousi syntézu obou postojů; je přitom paradoxní, to byly právě zásady, jež se snažil nepřiliš úspěšně realizovat sám Vrchlický.

Ten reagoval dotčenou replikou, v níž oznámil ukončení své dramatické činnosti. Jako důvod uvedl mj. nízký počet uvádění svých her na jevišti, které doložil konkrétními čísly. Je příznačné, že přitom odkázal na Hálkovu výše uvedenou přemluvu: „Hálek napsal druhdy v přemluvě k Amnonu a Tamar, že opustí dramatickou tvorbu proto, že k premiiře jeho hry sešlo se obecnstva na několik pouze sedadel. V tom doba naše přece poněkud pokročila. Já měl vždy aspoň premiery plné, ano bouřlivé, já doznal při nich uznání všestranného, což vděčně kvituji – ale přes to vše opouštím zrovna jako Hálek pole dramatické činnosti z toho důvodu jako on, *není v mých uměleckých intencích se někam vnucovati, kde*

9) Podrobně je rozebírá Josef Páleníček v monografii *Jaroslav Vrchlický divadelním kritikem* (PÁLENÍČEK 1949: 44–52).

nejsem rád viděn“ (VRCHLICKÝ 1892b: 1). Zároveň se demonstrativně přiřadil jako třetí k Bohumilu Adámkovi, básníku *Salomeny*, a Juliu Zeyerovi, básníku *Sulamity*: „Vydržel jsem z nich nejdéle ten tuhý, tichý boj o kus půdy na prknech moderního divadla, ustupuji s klidem vykonané práce, ať již jakkoliv zdařené, ale vždy poctivé a s uměleckou snahou prováděné.“ Vedle stížností na správu divadla, „ať již vedeném v počínání svém ohledy třeba kasovními“, a na divadelní kritiku, zahrotil autor své vyjádření proti realistickým dramatikům a zřetelně se proti jejich tvorbě vymezil: „Vidíte řadu mladých, ve školách realismu a naturalismu vycvikovaných sil, vidíte, jak se má pracovat detailem, jak dialektem a mluvnickými chybami, jak sprostotou a banalností, abyste se líbili davu. To vše jediné může potěšiti, že kusy nových sil nebudou o nic vícekrátě hrány než vaše, že půjde všechno svou obvyklou vyjetou kolejí dále, dále a nápravy a obratu že se nedočkáte ani vy ani kdo jiný“ (IBID.: 2). Slovy o „sprostotě a banálnosti“ i „davu“ se tak Vrchlický manifestačně stylizoval do role umělce, který se svými hrami nepodbízí, a přiřadil se tak k Juliu Zeyerovi, s nímž před pěti lety polemizoval.

Vrchlického rozhodnutí vyvolalo četné reakce v tisku, vyjadřující většinou lítost nad jeho rozhodnutím i naději, že je básník časem odvolá (i když ne všichni brali Vrchlického rozhodnutí zcela vážně). K nejpozoruhodnějším patřila recenze knižního vydání *Trojího políbení* v *Literárních listech* od F. X. Šaldy, který Kuffnerovu polemiku zasadil do širších, především francouzských souvislostí: „Všichni lidé s uměleckými aspiracemi, ať parnasisté, naturalisté nebo symbolisté, pohrdají dnes divadlem. ‚Divadlo nepatří do umění,‘ pověděl Goncourt, a každý umělec podepisuje po něm“ (ŠALDA 1949: 273–274). Divadelní techniku Šalda odmítl, neboť pro poznání člověka je důležitá jen lyrika a román. „Nemůže to (nebo může to jen necele a neúplně) drama. Drama, jak rozumějí mu divadelní ředitelé a režiséři, biletáři a napovědové, dramaturgové, novináři a – drahé obecnstvo. [...] Všichni umělci a básníci – každého směru – utíkají z divadla. Nejsou to jen romantikové, jak by se zdálo z přemluvy p. Vrchlického. Jsou to i naturalisté. Ti všichni nevěří v ‚poesii‘ na jevišti“ (IBID: 274). Šalda tak vlastně potvrdil Sarceyova slova reprodukováná Lemaître, jež o několik let dříve přeložil, pouze je doplnil opačným hodnotovým znaménkem.

Svým prohlášením si Vrchlický zvýšil svou prestiž v literárním poli. Přitáhl k sobě na okamžik pozornost a vzbudil účastné sympatie i kritiků sympatizujících s realismem. Zanedlouho, 10. listopadu, dokonce v *Hlasu národa* vyšlo veřejné prohlášení výboru Máje, který vyjádřil básníkovi důvěru, o několik dní v brožuře Národního divadla vyslovil též ředitel Šubert naději, že básník své rozhodnutí

odvolá (FISCHER 1933: 163). To Vrchlický po třech letech skutečně učinil a znovu se vrátil na jeviště Národního divadla s hrami, jež však nezískaly přízeň ani obecnstva ani kritiky, jež jeho nedodržený závazek obracela proti němu. Stalo se tak ve prospěch Julia Zeyera, jehož strategie byla zcela opačná než ta, kterou zvolil Vrchlický.

„Neexistuji-li na divadle dnes...“ Zeyerovy polemiky s měšťanským publikem

Zeyerovo dramatické dílo se již od počátků pohybovalo spíše v oblasti knižní než jevištní – od sedmdesátých let autora přitahovalo středověké divadlo, jemuž věnoval i teoretickou stať *Počátky anglického divadla* (Lumír 1875), ryze knižní podobu mají i první dramatické texty – jednoaktová hra *Rimóni* je intermezzo vložené do *Románu o věrném přátelství Amise a Amila* (Lumír 1877, knižně 1880), *Blanka*, veršovaná komedie o jednom dějství, vyšla v *Lumíru* roku 1880, knižně ve sbírce *Poesie* roku 1884, tamtéž bylo poprvé publikováno i *Srdce Pikangovo, veršované drama o jednom jednání*; signifikantní je v tomto ohledu též *Tilottama, hra o čtyřech dějstvích* s mytologickým námětem odehrávajícím se ve starověké Indii, zařazená do souboru próz *Báje Šošany* (1880).¹⁰

První Zeyerovou hrou určenou přímo pro jeviště je *Stará historie*, komedie o třech jednáních, osobité zpracování veseloherních schémat vycházejících z tradice *comédie dell'arte* a Molièrových her – autor zde projevil svou zálibu v „obnovených obrazech“, tedy ožívování starých literárních děl různých dob a kultur. Již v tomto prvním případě však došlo při premiéře 25. 3. 1882 v Prozatímním divadle k první kolizi mezi básníkem a dobovými estetickými normami, jak je vyžadovala část divadelní kritiky. Některé kritiky totiž zmátl použitím slova „komedie“, od něhož kritici očekávali moderní konverzační hry francouzského typu. Zatímco Otakar Hostinský v *Národních listech* přijal hru příznivě a s porozuměním jako obohacení českého repertoáru (HOSTINSKÝ 1974b), Julius Nejedlý hru ostře odmítl, a to paradoxně právě z pozice vysokých estetických nároků, jež očekával od českého divadla: „Je to látka kusu pro marionetty a tomu přiměřeně je provedena. Jen Kašpárek schází. [...] Tím-li tříbit se má vkus našeho obecnstva na jediném našem zemském jevišti, to-li má být průprava pro velké divadlo, pak neočekávejme mnoho a netěšme se naň.“ Podle něj

10) V této kapitole materiálově vycházíme z naší disertační práce (FRÁNEK 2009).

je hra vhodná pro venkovské komedianty, nikoli pro velké divadlo, což dokládá i vlastním zážitkem z představení: „Viděli jsme nedaleko jedno dítě v divadle, prostomilého to hošíka. Ten vám měl radost z toho kusu přímo báječnou“ (NEJEDLÝ 1882, 26. 3.: 2). Zeyera se zastal recenzent v *Lumíru* (pravděpodobně Josef Václav Sládek), který vyzdvihl novost díla na českém jevišti jako obohacení repertoáru, neboť renesanční kusy se na něm nepěstují, jiskrné dialogy i vtíp a nevšední poezii, a to v protikladu k moderním fraškám, které zaplavují středoevropská jeviště. Podle jeho názoru ocení jak literárně vzdělané obecnstvo, tak běžný divák. Pro její pochopení je však třeba hloubky v diváku samém: „Jen kdo této hloubky nemá, může nazvat kus Zeyerův všední burleskou, jak stalo se od kritika Českých novin, autora bohužel příliš zapomenutých Zlatých aurů. Oko všední vidí všude jenom všednost. Té v kuse Zeyerově není naprosto. Kritikům jistého druhu jest ovšem stejno, jedí-li bodlák – nebo květinu“ (R. 1882). Sám Zeyer reagoval v dedikační předmluvě ke knižnímu vydání vůči kritickým výtkám s typickou přezíravostí: „Co se pak naší kritiky týče, je to věc, která se nemůže bráti doopravdy“ (ZEYER 1883: 4).

Proměny recepce Zeyerovy dramatické tvorby lze dobře sledovat na hře *Sulamit*, jež byla za jeho života nastudována a inscenována nejčastěji (roku 1883, 1884, 1889 a 1893). *Sulamit*, jediná z autorových her výslovně označená jako „dramatická báseň“, umně spletená ze starozákonních, talmudských i kabalistických motivů, představovala typ hry blízké knižnímu dramatu, především díky rozsáhlým lyrickým pasážím. Hra byla po určitých průtazích uvedena v Prozatímním divadle 10. října 1883. Za příznačnou lze vnímat recenzi Josefa Ladislava Turnovského, který v *Pokroku* přivítal představení příznivě a ocenil odvahu divadelní správy, které kus zařadilo. Dílo pokládal za dobrou báseň a obohacení české dramatické literatury, přisoudil mu však budoucnost jen v knižní formě: „Menší měrou vyhovuje báseň požadavkům divadla jmenovitě v době naší, v době dramatického realismu, divadelní strojenosti, vypočítávané efektnosti a jiných praktik, jimiž se smysly obecnstva ohlušují, omamují a oslepují, takže jsou pro tvorbu vskutku a výlučně poetickou méně vnímány“ (TURNOVSKÝ 1883). Dle jeho domněnky snad ani autor na divadelní provozování nepomýšlel. Podle Františka Zákrejse má *Sulamit* sice díky poetické mluvě větší cenu než předchozí *Stará historie*: „Na konec pak přece jenom želíme toho, že básník tak povolaný jako Zeyer oddává se experimentům, experimentům to sice vyššího řádu, ale přec jenom experimentům, kterými se rozervaná mnohosměrnost naší produkce stále více zvětšuje“ (ZÁKREJS 1883).

O rok později při novém nastudování v Národním divadle konstatovali kritici naklonění Zeyerovi básnické hodnoty hry. Recenze Jaroslava Vrchlického v *Lu-míru* vyzdvihla poetické krásy Zeyerovy mluvy. Po zhodnocení hereckých výkonů vyjádřil kritik přesvědčení, že by práci prospěly menší škrty, jež by poněkud urychlily dějový spád a přiblížily dílo obecenstvu, jež není z moderního repertoáru zvyklé na dlouhé deklamace (VRCHLICKÝ 1884). Bedřich Frída ve *Zlaté Praze* hru zařadil po bok *Manfréda* a *Fausta* i velkých antických tragédií, podle jeho názoru patří k nejlepším dílům české literatury (FRÍDA 1884).

Zeyer v předmluvě ke knižnímu vydání svého dramatu vysvětlil prameny, z nichž čerpal, a zároveň se ohradil proti výtkám části kritiků o oprávněnosti postavy anděla Anpiela na jevišti: „Řekové, Shakespeare, Calderon a Goethe byli na štěstí jiného náhledu, a řídím se raději velkými příklady než malými theoriemi“ (ZEYER 1885a: [5]). Autor se tak nepřímou postavil po bok těm, jež považoval za své vzory, přestože v závěrečném odstavci zaujal postoj skromnosti, když poprosil „nesmrtelné básníky“ *Písně písní* a *Žalmů*, za odpuštění, že se odvážil „kulhati po oné cestě, kudy oni božským krokem kráčeli!“ (IBID.: [8]).

Pomezí postavení mezi dramatem jevištním a knižním pak vystihl Leander Čech, v rezervované recenzi knižního vydání konstatoval, že „veškerá cena její spočívá pouze v poetické mluvě a v hojném studiu, které básník konal a v báseň svou uloží. Z té pak příčiny Sulamit jest hodna, aby čtena byla“ (ČECH 1885).

Znovu nastudovalo *Sulamit* Národní divadlo v roce 1889 se zjevnou snahou zlepšit napjaté vztahy s autorem, který mu po několikerém odmítnutí nadále odmítal své hry zadávat. První uvedení provázelo od počátku demonstrativní potlesk, který zorganizovali Zeyerovi ctitelé na podporu autora. Na rozdíl od některých recenzentů se Zeyerův přítel Václav Vladimír Zelený vyslovil o potlesku poněkud rezervovaněji, když na příkladu pařížského obecenstva a jeho znalosti Ostrovského *Bouře*, jež se v té době hrála, srovnal jeho vyspělost s úrovní pražského publika: „V českém Národním divadle dávali v pondělí kus Zeyrův. Na počátku prvního jednání, když se zvedla opona, vznikl v obecenstvu potlesk. – Rozmluva: ‚Proč se tleská?‘ – ‚Nevím. – Snad že se hraje ten kus od toho Zeyra.‘ – ‚Aha, to by mohlo být. A prosím vás, kdo je to, ten Zeyer?‘“ (ZELENÝ 1889). Na tomto vlastním zážitku tak demontroval fakt, že divadelní obecenstvo se dělí na menší, literárně vzdělanou část, a větší část, která sebevzdělávání nepěstuje; svůj fejeton pak končil apelem na denní tisk, aby se více věnoval literatuře. Anonymní glosa v *Zábavných listech* se rovněž zabývala bouřlivým potleskem Zeyerových ctitelů: „Většina obecenstva příčinu této demonstrace nepostřehla a teprv dodatečně bylo kolportováno, že to čelilo proti divadelnímu ředitelstvu,

poněvadž prý Zeyerovy kusy zanedbává“ (ANONYM 1889). Podle názoru recenzenta by však ti samí diváci demonstrovali, kdyby se Zeyerovy hry hrály příliš často. Jeho dramata nebudou nikdy repertoárními pro nedostatek dramatickosti, měla by se objevovat spoře jako zvláštnost. *Sulamit* má však dle názoru recenzenta životní síly nejvíce.

Hra opět vzbudila otázku, zda jde o drama jevištní, či knižní. Největší pozornost věnoval *Sulamit* v Jan Ladecký v *České Thalii*. Opětovné provedení jej vyprovokovalo k tomu, aby si položil otázku, zda je *Sulamit* básní dramatickou. Zeyer podle jeho názoru není básníkem budoucnosti ani přítomnosti, nýbrž minulosti. Poukázal na vzory, k nimž se Zeyer přihlásil v přemluvě k dramatu *Doňa Sanča* (viz dále), a jeho hru posoudil prizmatem dramatickosti. Podrobně probral jednu postavu po druhé a konstatoval, že žádná postava není skutečně dramatická, snad s výjimkou Lilithy. Nejvíc vytkl Benajovu pasivitu a shrnul: „Možno tedy mluvíti o dramatické básni, kde ze všech osob je jediná epizodní, která má vůli a energii něco chtít a odhodlala by se k dosažení cíle vykonati jakýkoli čin? – Možno nazvati dramatickým celek, nejsou-li jeho součástky dramatické? Popírám. – *Sulamit* je lyricko-epická báseň upravená do dialogu“ (LADECKÝ 1889: 135).

Tato otázka vzbuzovala určitý zájem též při dalším uvedení v roce 1893: Kritik ve *Světozoru* přivítal nové nastudování velmi vřele a položil je jako důkaz toho, že Zeyerovu dramatickou tvorbu nelze „jen tak zholat zaklíti v studenou oblast dramát knihových“ (P. 1893). Autora přirovnává k Wagnerovi a ve hře spatřuje práci s příznačnými motivy, vyzdvihuje kompoziční mistrovství i myšlenkovou hloubku. Mnohem rezervovaněji se naproti tomu vyslovil anonymní kritik v Herbenově *Čase*: „Abychom tvrdili, že kus bude žít na prknech, to nelze. Báseň ta určena je literárním citlivkám, iluze značnou měrou schopným, které čtou uzavřeny v sebe a dávají se unášeti četbou, rozkochány, daleko od černého vlnobití světa“ (ANONYM 1893).

Zeyer i nadále pokračoval ve svých dramatických experimentech – roku 1882 otiskl v *Lumíru* „čínskou komedii“ *Bratři*. V předmluvě ke knižnímu vydání z roku 1894 neopomněl dodat: „Konečně musím podotknouti, že jsem tuto hru ne pro knihu, ale pro jeviště psal“ (ZEYER 1894a: [10]); hra byla premiérována v Národním divadle až roku 1899. Roku 1885 uveřejnil opět v *Lumíru* *Legendu z Erinu*. Premiéru v Národním divadle 23. ledna 1886 přijal Bedřich Frída ve *Zlaté Praze* velmi nadšeně, svůj referát pojal jako obhajobu dramatu ve velkém stylu a jeho práva na existenci na prknech Národního divadla: „Již se nelekáme těch nevlídných hlasů, které se vždycky ozývají, kdykoli se objeví na divadelní ceduli tak zvaná »klasická tragedie« – tak totiž nazývají mnozí každý vážný kus, který

se hraje v kustomu, a ve kterém je trochu poesie – repertoire vážný, ušlechtilý, chcete-li, třeba klasický má také svoje obecenstvo, nejenom »několik profesorů a několik učitelek«, jak se tu a tam s posměchem tvrdilo, nýbrž obecenstvo velmi četné a vděčné“ (FRÍDA 1886). Kritičtěji se o *Legendě z Erinu* v Janáčkových *Hudebních listech* vyjádřil Jan Herben, který hru posoudil společně s Vrchlického aktovkou *K životu*. Obě novinky jsou podle jeho názoru znakem dramatického přepychu a svým autorům dělají čest; na českém jevišti však působí dojmem osamělosti a cizosti, neboť praví dramaticční autoři se uzavřeli do svých pracoven a nahrazují je reflexivní a epičtí básníci (HERBEN 1886: 79).

Větší polemiky, týkající se dramaticčnosti hry, vznikly o „bohatýrskou komedii“ *Libušin hněv*, otištěnou v *Lumíru* roku 1886, knižně o rok později a premiérovanou 28. ledna 1887 v Národním divadle (viz předchozí kapitola). Po zkušenosti s přijetím *Libušina hněvu* se Zeyer rozhodl další své drama – *Doňu Sanču* – správně Národního divadla vůbec nezadávat a vydat ji rovnou knižně. V předmluvě dedikované Josefu Václavu Sládkovi autor zmínil kritické přijetí *Libušina hněvu* i polemiku, do níž se Sládek zapojil („Vezmi si z toho naučení a ponech mě příště mému osudu“; ZEYER 1889: [7]). Dále pak pokračoval (s narážkou na Vrchlického) vyznáním toho, co považuje za drama:

„Že dráma jest především, ba výhradně básní, to cítil jsem neurčitě již co hoch, když jsem Schillera a Kleista, Göthea a Racina nejen četl, ale v pravdě ve výtvorech jejich žil, toho přesvědčení nabýval jsem více a pevněji co jinoch a muž, když se přede mnou nesmírné světy otvíraly, v kterých Aischyl a Shakespeare, Sophokles a Calderon, Corneille a Alfieri trůnili, a přesvědčení to sneslo se docela s olympické jejich výše dolů ke mně co vise, když jsem jednou v Athénách, v nezapomenutelné, bílé, měsíční noci nad Akropolí ve zříceninách divadla Bakcha seděl, s mramorovým, nadsvětlesky krásným zjevem Parthenonu před očima, s azurem attické noci nad hlavou, a s nevýslovným nadšením hluboko v třesoucím se srdci. –

Vím dobře, v jakém poměru mé aspirace k tomu stojí, co dovedu. Vyznačuji zde pouze své stanovisko a nehájím svoje vlohy“ (IBID.: [8–9]).

Zeyer se opět – podobně jako v přemluvě k *Sulamit* – navzdory deklarované skromnosti nepřímou zařadil mezi největší světové dramatiky a jemně tak naznačil, v jaké společnosti chce být viděn a posuzován. Každé jeho jevištní dílo působilo v kontextu soudobé české dramatické tvorby jako exkluzivní experiment, určený pro Sarceyovu „hrstku lidí rafinovaných a blazeovaných“. Autorovi však nešlo o avantgardní hledání nových dramatických forem, ale především o ožívání těch starých; i v devadesátých letech přitom měly jeho hry často

výrazné rysy knižního dramatu.¹¹ Je příznačné, že v předmluvě k jednoaktovce *Lásky div*, svéráznému pokusu o japonský kjógen (ROZWALKA 2019), již ani nezdůraznil, že jeho hra je určena pro jeviště, předpokládaje zřejmě, že se na něm sotvakdy objeví (ZEYER 1894b: [117–118]). Exkluzivní typ Zeyerova publika se pokusil postihnout realisticky orientovaný Jindřich Vodák v recenzi knižního vydání *Tři komedií (Bratří, Z dob růžového jitra, Lásky div, 1894)*, jež nesou nejvýraznější prvky exotismu. Vodák odmítl uzнат zvláštní charakterističnost čínských a originalitu japonských námětů, jejich podstatu vidí buď v přestrojení, nebo ve falešném označení té které osoby, a připomněl, že tyto motivy se hojně vyskytovaly v anglické, francouzské a italské komedii šestnáctého století. Nakonec se pokusil odhadnout, na které druhy obecenstva by Zeyerova hra zapůsobila nejvíce: upřímně by se jí bavilo laické (tj. nevzdělané) obecenstvo, které je na divadle v menšině; masa esteticky vzdělaného publika by s opovržením utekla; hrstka idealistů usilujících o všestranné mravní i hmotné pozvednutí společnosti by litovala, jak se může umělec zabývat něčím tak nedůstojným, jako je „stylizační kejklářství“; zbývají už jenom dekadenti, mezi něž Vodák ironicky počítá i sebe: „my [...], bohudíky nečetní, kteří jsme klesli tak hluboko, že ve své přesycenosti jsme přístupni již jen tomuto chvilkovému a umělému požitku formových pikantností; [...] a my jediní jsme vlastní obecenstvo p. Zeyero-vo, to, jež se poddá příjemnému polehtání výstřední slohové finesy a jež najde plnou a pravou rozkoš v jemných vůních jeho pittoreskní chinoiserie“ (VODÁK 1894: 255).

Zeyer svou neústupnost vůči většinovému publiku, která ho postavila do přímé opozice vůči Sarceyovu pojetí dramatu, projevoval knižním vydáváním svých dramát a okázalým ignorováním Národního divadla, jemuž přestal své hry zadávat. Tím se na jedné straně připravil o potenciální možnost jevištní realizace a s tím spojený finanční benefit, na druhé straně však svou zásadovostí získával sympatie svých přátel a ctitelů, kteří v tomto postoji spatřovali – někdy i v kontrastu k Vrchlickému – projev ryzího uměleckého charakteru.¹² Ti také

11) Tak např. u Zeyerova nejhranějšího dramatu *Radúz a Mahulena* (1896) podporuje dojem knižnosti absence členění jednotlivých dějství na výstupy i dlouhé monology a repliky, jež někdy redundantně popisují dějovou akci, která se odehrává na jevišti: „Klíčovou roli v textu za těchto okolností získává jazyk, který se stává hlavním konstitutivním prvkem potenciálního estetického prožitku“ (TUREČEK 1999: 376–377).

12) Dobře to vysvětluje z dopisu Jana Liera, oblíbeného lumírovského prozaika, Juliu Zeyerovi ze dne 20. října 1892, v němž reagoval na Vrchlického prohlášení o konci dramatické činnosti: „Teď se k Vám ovšem připojil Vrchlický se svou abdikací z hodnosti dramatického básníka ‚zlatého domu‘. Ale nikdo nebere toto frondeurství [rebelantství] tragicky; každý soudí, že si Vrchlický dá zase – říci! Jsem přesvědčen, že se Beďoušek [tj. Bedřich Frída, bratr Vrchlického a dramaturg Národního divadla] té hrozbě nejvíce směje. Nejste tudíž vždycky ‚seul‘ [sám], ale zůstanete jediný z dramatiků ‚insoumis‘ [nepodrobený], a proto bude mítí Vaše slovo vždy plnou váhu“ (ZEYER – LIER 2017: 107).

vyzdvihovali – zvláště v soukromé korespondenci – básníkovu tvorbu jako protiklad k dramatické produkci oceňované „davem“. ¹³ Básníková pozice „proroka“, jehož ocenění teprve budoucnost (jak ji formuloval Josef Václav Sládek), mu tak sice – řečeno s Bourdieuem – znemožnila získat okamžitý „ekonomický“ kapitál, místo toho mu však postupem času umožnila akumulovat kapitál symbolický, ¹⁴ který oceňovala zejména nastupující generace moderny.

Zeyerovo pojetí divadla jako chrámu bylo zřetelně inspirováno Richardem Wagnerem a jeho konceptem slavnostních her v Bayreuthu – jeho *Libušin hněv* měl být úvodní částí dramatického trilogie souměřitelné s *Nibelungy* (Zeyer v dopise Janu Voborníkovi 20. 6. 1897, ZEYER 1938: 81–82). Svůj výlučný a nekompromisní postoj k umění vyjádřil patrně nejvýrazněji v přemluvě ke knize svého zesnulého přítele Václava V. Zeleného *O Bedřichu Smetanovi*: „Každá rozmluva o Smetanovi, o Wagnerovi, o hudbě a umění vůbec sblížila mě se Zeleným vždy ještě těsněji, náhledy naše obapolné se tak shodovaly, že se nám stávaly jakýmsi společným náboženstvím, ba cosi jako společným fanatismem“ (ZEYER 1894c: 124). Proti tomuto „náboženství“ pak v očích básníka stojí „bourgeoisie v umění, hezky strážlivá a pranic výstřední“ (IBID.: 123–124).

Rezervovaný postoj k Národnímu divadlu si básník zachoval i poté, co začalo (za éry nového dramaturga Bedřicha Frída a zejména Zeyerova přítele Jana Liera, který měl na jeho prosazování značnou zásluhu, viz JEŽKOVÁ 2014: 273–293) projevovat větší zájem o jeho divadelní hry; svou roli zde sehrála pro-

13) Např. dne 28. ledna 1889 informoval Zeyer v dopise Jan Lier o vyprodané premiéře frašky *Ravugigiolo* Františka Ferdinanda Šamberka: „Kus mne málo zajímal. Fraška nejbánalnějšího druhu a nejsprostší faktury. Ale publikum! V božské náladě, blažené, lapalo otevřenou hubou pitomé vtipy, čekalo na ně a řvalo smíchy. Já se co chvíli ohlížel, kde to sedím. A kolem mě – *elita* české společnosti. Na počátku druhého aktu jsem odešel pln lítosti a ještě více opovržení s tímto publikem. – Příteli, na tom, jestli tohle obecnstvo někomu tleská nebo ne, na jeho věncích, jeho úsudku, jeho zálibě neb ohrnování nosu, nezáleží pranic. Ono ničemu nerozumí, leda snad uzemářství a jen to doveďte ocenit. Vy to sic víte a já konečně také. Ale včera se to ukázalo tak eklatantně, že jsem nemohl usnout a dnes Vám to musím psát, ač Vám tím nespůsobím žádnou radost. Ale to je přátelská sdílnost. Promiňte“ (ZEYER – LIER 2017: 83; zvýraznění Lier). O necelé dva měsíce později, 24. března, psal Lier Zeyerovi, který tou dobou pobýval v Paříži, poněkud povzbudivější dopis. Refletoval v něm obnovené představení Zeyerovy hry *Sulamit*, jež se v Národním divadle znovu objevila 11. března: „Těšilo mne, že Jste byl pozdraven demonstrativním potleskem, z něhož k svému milému překvapení seznávám, že pravá poesie má přec ještě přátele, byť jich nebylo tolik jako přítel pana Šamberka. Ale luzy bývá vždycky a všude víc, těšme se tím, že jinak snad – aspoň u nás – ani být nemůže“ (IBID.: 86). Oba uvedené Lierovy dopisy lze číst různě – jako odsudek Šamberkovy hry, jako pokus o typologii českého divadelního publika, jako znechucení nad tím, že se *elita* českého národa směje „sprosté frašce“, jako upření nároku této *elity* na vynášení estetických soudů i jako radostné sebeujištění, že existuje i jiné, lepší (byť nepočtené) obecnstvo a oba autoři k němu náleží.

14) Bourdieu popisuje antiekonomickou ekonomiku čistého umění takto: „vychází z povinné uznávané nezištnosti a odmítá obchodní ‚ekonomiku‘ a ‚ekonomický‘ (krátkodobý) zisk. [...] Symbolický kapitál je chápán jako odepřený ‚ekonomický‘ kapitál, ale přitom je uznáván, a tedy zprávoplatněn jako skutečný úvěr, jenž za jistých podmínek, dlouhodobě, může přinést skutečný ‚ekonomický‘ zisk“ (BOURDIEU 2010: 191). Právě to se Zeyerovi v devadesátých letech podařilo až do té míry, že se básník začal naopak mírně obávat své nenadále získané popularity: „Nakonec ještě přijdu do mody? Nedej Bůh –“ (cit. dle JEŽKOVÁ 2014: 293).

měna estetického vkusu publika v souvislosti s rostoucí oblibou symbolistních a pohádkových her. Když roku 1893 vydal knižně své drama *Neklan*, jež v předmluvě „odevzdal klidně literatuře“ (ZEYER 1893), neboť nepočítal s jevištním provedením v Národním divadle,¹⁵ vyšla v *Národních listech* recenze, jež dobře vystihla, jak byl autor v této době vnímán. Hned v úvodu pisatel skrytý za šifrou Lubor (autora se nepodařilo identifikovat) zdůraznil: „Básník Julius Zeyer není mužem koncesí. Má svoji říši ideálů, kterou během života si stvořil a vymezil“ (LUBOR 1893: 4). V závěru recenze pak prorokoval: „Snad po padesáti letech nadejde v Čechách doba míru a tichých požitků uměleckých. Pak bude nahore na Hradčanech snad vzácné dvorní divadlo české, pro nejjemnější činohru zařízené, umělci prvního řádu, perlo- a krasomluvcí, obsadí úlohy od prvního knížete do posledního posla vojenského a tragedie české báje, vypravěna delikátně ve všem kroji a stroji, bude okouzlovati hrnoucí se odevšad obecnost, žízňící po ušlechtlejším zanícení mysle. Zatím nezbývá, než čísti knihu mezi svými čtyřma stěnami a vzpomínati básníka, jenž nesmířen s dobou jako pyšný pretendent legitimista z vlastní vůle žije v exilu“ (IBID.: 5). Poněkud nadnesená formulace, odkazující k básníkovu několikaletému pobytu ve Vodňanech, dobře charakterizovala Zeyerovu výlučnou pozici v českém literárním prostředí. Přestože se nenaplnila recenzentova předpověď, že hra „sotva bude hrána“ (byla s úspěchem premiérována v Národním divadle již o tři roky později), jeho poznámka o budoucím „dvorním divadle“ určeném pro „nejjemnější činohru“ pak opět zdůraznila bolest českého divadelnictví, postrádajícího scénu, jež by nemusela brát ohled na požadavky masového publika. V devadesátých letech mělo takovouto scénu částečně suplovat Intimní volné jeviště, jež však nemělo dlouhého trvání (fungovalo pouze v letech 1896–1899).

Závěrem

Tři minisondy do polemik o žánr básnického dramatu na českém jevišti šedesátých až devadesátých let 19. století ukázaly rozdílné strategie, jakými se jednotliví autoři pokoušeli prosadit vlastní díla: Vítězslav Hálek zaujal strategii *rehabilitační* – využil příležitosti překladu Kálidásovy *Šakuntaly* k rehabilitaci knižního

15) V původní, vůči vedení Národního divadla mnohem ostřejší formulované, ale nakonec v této podobě nepublikované, verzi předmluvy Zeyer svou sázku na budoucnost vyjádřil zcela nepokrytě: „Neexistují-li na divadle dnes, mám přece tu útěchu, že práce moje přes jejich nedostatek patří literatuře“ (cit. dle KOPECKÝ 2009: 392).

dramatu, a tím i své na jevišti neúspěšné tragédie *Amnon a Tamar*. Jaroslav Vrchlický zvolil strategii *kompromisní* – snažil se uvést do rovnováhy básnické kvality s dramatickou technikou. Zeyer naproti tomu zastával strategii *neústupnou* – publikoval hry podle svých představ, Národní divadlo okázale ignoroval a čekal na budoucnost. Z hlediska dosažených výsledků se ukázala jako nejméně účinná strategie Vrchlického – snaha o kompromis mezi „vysokým uměním“ a publikem byla neuspokojivá pro obě strany. Jako nejúspěšnější se naproti tomu nakonec ukázal přístup Zeyerův – jeho sázka na budoucnost se mu skutečně do jisté míry podařila, i když ani Zeyerovy jevištní úspěchy v devadesátých letech neměly dlouhého trvání, o jakém básník, ovlivněný Wagnerovou vizí „hudby budoucnosti“, nepochybně snil. Jeho příklad však ukázal, že exkluzivní žánr básnického dramatu byl i v této době mnohem snadněji realizovatelný knižně než na jevišti. V tom se – na první pohled překvapivě – vlastně příliš nelišil od vyspělé francouzské kultury, v níž se obdobné pokusy rovněž setkávaly s nezdarem.¹⁶ Tento žánr tak paradoxně dosáhl největší autonomie tehdy, když se „osvobodil“ od diváků. V období, které jsme sledovali, představovaly právě polemiky o „poezii na jevišti“ jeden z důležitých mezníků na cestě k plně autonomní divadelní kultuře.

Publikace vznikla v rámci projektu GAČR 20-15595S Autonomizace českého umění: průběh procesu v kritické recepci literární, výtvarné a hudební produkce 60. až 80. let 19. století. Tento výstup vznikl s využitím výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ 90136).

PRAMENY

ANONYM

- 1874 „Amnon a Tamar“; *Lumír* 2, č. 39, 24. 9. s. 476
1889 „Divadlo“; *Zábavné listy* 11, 1889, č. 13, s. 309
1893 „Z Národního divadla“; *Čas* 7, 1893, č. 41, 14. 10., s. 646

ČECH, Leander

- 1885 „Sulamit“; *Literární listy* 6, 1885, č. 22, 16. 11., s. 269 (šifra Č.)

DURDÍK, Josef

- 1875 *Všeobecná aesthetika* (Praha: I. L. Kober)

16) Srov. pozn. 1.

FRÍDA, Bedřich

1884 „Drama. (Zeyerova „Sulamit“); *Zlatá Praha* 1, 1884, č. 43, příl., 24. 10., s. 178

1886 „Z národního divadla“; *Zlatá Praha* 3, 1886, č. 8, 5. 2., s. 127

HÁLEK, Vítězslav

1954 „Knižové drama“; in idem: *O umění*; ed. Dušan Jeřábek (Praha: Československý spisovatel), s. 249–258

HERBEN, Jan

1886 „Drobné lístky z Národního divadla. V Praze, 12. února 1886“; *Hudební listy* 2, 1885/1886, č. 9, 24. 2., s. 79 (šifra J. Hn.)

HOSTINSKÝ, Otakar

1974a „Epos a drama“; in idem: *Studie a kritiky*; Ed. Dalibor Holub, Hana Hrzalová a Ludmila Lantová (Praha: Československý spisovatel), s. 278–303

1974b „Stará historie“; in idem: *Studie a kritiky*; Ed. Dalibor Holub, Hana Hrzalová a Ludmila Lantová (Praha: Československý spisovatel), s. 488–489

KUFFNER, Josef

1892 „Feuilleton. Kronika“; *Národní listy* 32, č. 290, 20. 10., s. 1

LADECKÝ, Jan

1889 „Sulamit“; *Česká Thalia* 3, 1889, č. 11, 10. 4., s. 121–122, č. 12, 20. 4., s. 133–135

LANSON, Gustave

1900 *Dějiny novodobé literatury francouzské II. Devatenácté století*; přel. Oldřich Sýkora (Praha: Jan Laichter)

LEMAÎTRE, Jules

1889 „Francisque Sarcey“; přel. F. X. Šalda; *Česká Thalia* 3, č. 7, 1. 3., s. 73–75; č. 8, 10. 3., s. 85–86

LUBOR

1893 „Lubor: Julius Zeyer: Neklan“; *Národní listy* 33, 1893, č. 76, 17. 3., s. 5

NEJEDLÝ, Julius

1882 „Stará historie. Komédie ve 3 jednáních od Julia Zeyera“; *České noviny*, č. 72, 25. 3., s. 3, č. 73, 26. 3., s. 2, č. 74, 27. 3. [= přetisk z 26. 3.]

P.

1893 „Činohra“; *Světobzor* 27, 1893, č. 47, 13. 10., s. 563

R.

1882 „Divadlo“; *Lumír* 10, 1882, č. 10, 1. 4., s. 160

RŮŽIČKA, Robert

1887 „Národní divadlo“; *Rozhledy literární* 1, 1887, č. 11, březen 1887, s. 340–341

SCHULZ, Ferdinand

1866 „Amnon a Tamar“; *Národní listy* 6, č. 55, 25. 2., s. 3–4

1874 „Amnon a Tamar“; *Národní listy* 14, č. 261, 23. 9., s. 2

SLÁDEK, Josef Václav

1887 „Divadlo“; *Lumír* 15, č. 5, 10. 2., s. 80

ŠALDA, František Xaver

1949 „Trojí políbení“; in idem: *Kritické projevy I (1892–1893)*. Spisy 10; ed. Jiří Pistorius (Praha: Melantrich), s. 271–277

TURNOVSKÝ, Josef Ladislav (šifra T.)

1883 „Sulamit“; *Pokrok* 15, č. 241, 11. 10., s. 1–2

VODÁK, Jindřich

1894 „Dramatická díla Julia Zeyera II. Tři komedie“; *Literární listy* 15, č. 15., 15. 7., s. 254–255

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1884 „Divadlo“; *Lumír* 12, č. 30, 20. 10., s. 480. (šifra ρ)

1887a „Činohra“; *Hlas národa* č. 29, 29. 1., s. 3

1887b „Libušin hněv“; *Hlas národa* č. 30, 30. 1., příloha *Nedělní listy*.

1887c „Názory pana Sarceye o divadle“; *Hlas národa* 22. 2., s. 1

1888 „Myška“; *Hlas národa* 28. 11., s. 1

1892a *Trojí políbení: dramatická báseň v jednom dějství* (Praha: Fr. Šimáček)

1892b „Slovo o poesii na divadle“; *Příloha ku Hlasu národa* ze dne 21. října

VYHNIS, Čeněk

1873 „Úvod“; in Kálidasa: *Šakuntala: drama indické*; přel. Čeněk Vyhnis (Praha: Ed. Grégr), s. [5]–[10]

ZÁKREJS, František

1883 „Divadelní rozhledy“; *Osvěta* 13, II. díl, s. 1019.

ZELENÝ, Václav Vladimír

1889 „Feuilleton“; *Hlas národa*, č. 75, 16. 3., s. 1

ZEYER, Julius

1883 *Stará historie* (Slaný: Fr. Jeřábek)

1885a *Sulamit* (Praha: Ed. Valečka)

1885b „Listy z Prahy. XVIII“; *Lumír* 13, č. 27, 20. 9., s. 431–432 (šifra Trut)

1889 *Doňa Sanča* (Praha: Fr. Šimáček)

1893 *Neklan* (Praha: Fr. Šimáček)

1894a „Bratři“; in idem: *Tři komedie* (Praha: Fr. Šimáček), s. 5–73

1894b „Lásky div“; in idem: *Tři komedie* (Praha: Fr. Šimáček), s. 115–144

1894c „Úvod“; in: *Úvahy a články V. V. Zeleného I. O Bedřichu Smetanovi* (Praha: Fr. Šimáček)

1938 *Listy třem přátelům. Paní Zdeňce Hlávkové, Otakarů Červenému, Janu Voborníkovi* (Praha: Fr. Borový)

ZEYER, Julius – LIER, Jan

2017 *Stůňu touž nemocí. Julius Zeyer a Jan Lier v zrcadle vzájemných dopisů*; ed. P. Ježková (Praha: Institut umění – Divadelní ústav)

LITERATURA

BOURDIEU, Pierre

2010 *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*; přel. Petr Kyloušek, Petr Dytrt (Brno: Host)

ČÍSAŘ, Jan

1962 *Život jevišti. Formování české realistické kritiky* (Praha: Orbis)

ČERNÝ, František

2000 „Diváci českého divadla v 19. století“; in idem: *Kapitoly z českého divadla* (Praha: Academia), s. 112–128

ČERNÝ, František – KLOSOVÁ, Ljuba (eds.)

1977 *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918* (Praha: Academia)

FISCHER, Otokar

1933 *Činohra Národního divadla do roku 1900* (Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla)

FRÁNEK, Michal

2009 *Recepce díla Julia Zeyera v letech 1873–1901*. Disertační práce (rukopis) (Brno: Masarykova univerzita)

JEŽKOVÁ, Petra

2014 *Obležen národem dramatiků. Jan Lier (1852 – 1917)* (Praha: Academia)

HAMAN, Aleš

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

HAMAN – TUREČEK (eds.)

2015 *Český a slovenský literární parnasismus: synopticko-pulsační model kulturního jevu* (Brno: Host)

HYVNAR, Jan

1996 *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi* (Praha: Pražská scéna)

IVANOV, Miroslav

1973 „Po stopě tajemného pseudonymu“; in idem: *Historie skoro detektivní* (Praha: Orbis), s. 186–195

KOPECKÝ, Jiří

2009 „Obtížně zhudebňovaný Julius Zeyer“; in Jiří Kudrnáč a kol. (eds.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host – Masarykova univerzita), s. 389–402

PÁLENÍČEK, Ludvík

1949 *Jaroslav Vrchlický divadelním kritikem* (Praha: Král. čes. spol. nauk)

ROZWALKA, Zuzana

2019 „Zeyerův ‚kjógen‘ Lásky div“; *Theatralia* 22, 2019, č. 2, s. 169–193

THER, Philipp

2007 *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*; přel. Jana Vymazalová (Praha: Dokořán)

TUREČEK, Dalibor

1999 „Radúz a Mahulena. Povaha a souvislosti textu“; in Martina Sendlerová – Jiří Kudrnáč – Dalibor Tureček (eds.): *Pohádkové drama* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 368–382

Mgr. Michal Fránek, Ph.D., franek@ucl.cas.cz, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Ústav české literatury a knihovnictví FF MU, Brno, Česká republika / Institute of Czech Literature of the CAS – Department of Czech Literature and Library Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, Czech Republic



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.