



KROCENÍ TRAGÉDIE: POKUSY O RACIONALIZACI TRAGICKÉHO KONFLIKTU V PŘEDBŘEZNOVÉ DOBĚ*

Václav Smyčka (Praha)

The Taming of the Tragedy: Attempts to Rationalise a Tragic Conflict in the First Half of the 19th Century

Abstract: In the pre-March (*Vormärz*) period, i.e. in the first half of the 19th century, tragedy and the tragic experienced unprecedented interest not only on the part of playwrights and audiences, but also on the part of aestheticians and critics. This study focuses on several questions, namely: Where did this interest come from? Which forms of the tragic were popular and which were rejected? How did critics, such as Josef Jungmann, approach the questions of fatality and the (dis)proportion between the guilt and suffering of the tragic hero? Were the opinions of critics reflected in the works of playwrights? Were there differences in this respect between Czech- and German-written plays and reviews in the Czech lands?

The first part of the study presents the main interpretive frameworks of tragedy that entered into the consideration of this genre in Central Europe and the Czech lands in the first third of the 19th century. Subsequently, attention is focused on the central dispute over fate and providence in tragedies. In the latter case, critics attempted to reconcile the tragic with the positive social values of Biedermeier culture at the cost of significantly narrowing the genre canon and rejecting the form of fatal tragedy. In the third part, the paper presents how the theoretical principles of criticism were reflected in the tragedies written in the Czech lands at that time. Especially in the case of tragic heroes chosen from national history, there was a tension between the need to motivate, in the spirit of poetic justice, the hero's downfall by his bad character and the desire to portray the national hero as a moral authority. Finally, the last section of the paper focuses on the differences and similarities between these tendencies in Czech- and German-written criticism and drama from the Czech lands. While the arguments of critics against fatalism were similar on both sides, German-written plays seem to have overcome the paradigm of poetic justice slightly earlier.

Keywords: tragedy – criticism – fate – providence – Josef Jungmann – Rudolf Glaser – Alois Jitteles

„Celý dojem básně založiti na výjev cizí moci, zvláště osudu, jest neumělé, nesvobodné a mučivé, a protože zavrhuje osudové smutnohry [...]“¹

„[...] protože co je jiného romantická osudová tragédie než zobrazení záhuby svobodných lidí, kteří s vírou ve vše milujícího spravedlivého boha a věčnou prozřetelnost zajdou vinou cizí, z vnějšku na ně dorážející moci, [...] jen aby se naplnil nějaký sen, nějaké tušení nebo prococtví? [...]“²

Tragédie nás dráždí nepoměrem mezi vinou hrdiny a jeho utrpením. Ptáme se, proč je Oidipus potrestán za něco, o čem nevěděl, proč Antigona trpí pro nesoulad zákonů, proč Macbeth pyká za zločin své ženy nebo proč Emilia Galotti umírá pro čest svého otce. Tragédie vyvolávají otázky po spravedlnosti, osudovosti a (ne)vyhnutelnosti tragického konce, po omezeních a možnostech svobodné vůle. Rozporuplnost spravedlnosti a nutnosti v tragédiích představuje výzvu pro diváky, ještě větší ovšem pro kritiky. Od nich se očekává, že nabídnou veřejnosti výklad utrpení tragického hrdiny, objektivizují estetický prožitek diváků a ukáží

vnitřní smysl tragického vývoje hry – nebo případně hru odmítnou jako špatně zkonstruovanou a nemorální.

Do jejich snah přitom zasahují společenské normy, představy o svobodné vůli a spravedlnosti, které se proměňují v různých dobách a kulturách. Je dobře známo, že tragédiím se nedaří v každé epoše a kultuře.³ Některé doby a kultury mají větší potřebu tragična, jiným se naopak tragická osudovost a problematizování vztahu mezi vinou a utrpením přičí. Proměňuje se představa o tom, co je skutečně tragické a co pouze drastické, smutné, ponižující nebo nespravedlivé. Strnulost žánru tragédie se svojí úctyhodnou tradicí a pravidly je tak jen zdánlivá.

Jednou z epoch, pro něž byl příznačný nebývalý zájem o teoretizování tragédie a tragična, je předbřeznová doba. Tehdy se názory na tragično a jednotlivé aspekty tragédie staly i v českých zemích předmětem nejen běžné recenzní kritiky a univerzitních přednášek, ale i samostatných teoretických pojednání a živých časopiseckých polemik. Kde se bral tento zájem? Jaké podoby tragična byly žádané, a jaké naopak zavrhané? Jak se kritici, kupříkladu Josef

* Studie vznikla v rámci projektu *Literární kritika v českých zemích v době formování národních kánonů (1806–1858)*, GA ČR GA23-05437S.

¹ JUNGSMANN 1820, s. 121.

² „Denn was ist wohl die romantische Schicksalstragödie anderes, als die Darstellung und Vernichtung freyer Menschen, die mit dem Glauben an einen alliebenden, gerechten Gott und eine ewige Vorsehung zu Grunde gehen durch eine fremde, von außen auf sie eindringende, unabwendbare Macht, [...] damit nur irgend ein Traum, eine Ahnung oder Weissagung in Erfüllung komme?“ JEITTELES 1817, s. 189–193, zde s. 191.

³ STEINER 1995, s. 26–29.

Jungmann, stavěli k otázce osudovosti a k (ne)poměru viny a utrpení tragického hrdiny? Promítaly se názory kritiků do tvorby dramatiků? Existovaly v tomto ohledu rozdíly mezi česky a německy psanými dramaty a kritikou v českých zemích? Těmito otázkami se necháme vést v následujícím textu.

Tři výkladové rámce tragična počátku 19. století

Pokusy o teoretické uchopení tragického konfliktu v truchlohách sledujeme v českých zemích od druhé poloviny 18. století, kdy se u nás etablovala literární a divadelní kritika.⁴ Do počátku 19. století úvahy estetiků a kritiků o tragédii a truchlohře v českých a moravských periodikách vycházely ovšem převážně jen z tezí Aristotelovy *Poetiky* rozvedených ve výkladech osvícenských poetik od Gottschedovy *Versuch einer critischen Dichtkunst* po Lessingovu *Hamburgische Dramaturgie*. Pro tento osvícenský přístup byl příznačný důraz na konkrétní problémy produkce a recepce tragédií: otázka, jaký má být obecný sociální charakter tragického hrdiny (vznešený v heroické tragédii, smíšený v truchlohře), téma (ne)oddržování dramatických jednot, a zvláště působení tragické katarze prostřednictvím hrůzy a Lessingem preferovaného soucitu. Tento přístup dobře vyhovoval pražskému univerzitnímu estetikovi Augustu Gottliebu Meißnerovi, který také v jiných oblastech kladl důraz na psychologické působení umění, především pak na „pohnutí“ diváka.⁵ Aristotelsko-osvícenský přístup se promítl ještě do pasáží věnovaných smutnohře v prvním vydání Jungmannovy *Slovesnosti*. I zde proto dominuje důraz na jednotu „vnitřně motivovaného“ děje (byť jednoty místa a času již odpadají) a téma afektivního působení na diváka.⁶

Mezitím se však pohledy na tragédii začaly formovat do hlouběji vyprofilovaných a teoreticky ukotvených přístupů, které usilovaly o to, aby lépe zdůvodnily a racionalizovaly povahu utrpení. V první řadě šlo o přístup idealistický, který se obecně spojuje s úvahami Friedricha Schillera, Augusta Wilhelma Schlegela a Friedricha Schellinga. Charakteristické je pro něj uchopení tragického konfliktu jako střetu duchovní svobody tragického hrdiny s jejími fyzickými hranicemi, který sice vede k fyzickému pádu hrdiny, současně ale i k jeho mravnímu triumfu. Promítá se sem celá teorie vznešena jako zkušenosti s nezměrným,

jak ji pěstovala estetika od dob Edmunda Burka a Mosese Mendelssohna po Immanuela Kanta. Podle Schillera tragédií vyvolaný „pocit vznešena spočívá na jednu stranu v pocitu naší bezmoci a omezenosti uchopit svůj předmět“, kterým je v tomto případě nezměrné utrpení tragického hrdiny, „na stranu druhou ale i v pocitu naší převahy, která neochabne před žádnými hranicemi a duchovně si podmaní to, čemu naše smyslové síly podlehnou“.⁷ Schelling dal později Schillerovým úvahám ještě vyhraněnější dialektickou podobu, když vztah svobody subjektu a objektivní nutnosti efektně formuloval jako jejich vzájemné vyrušení:

„Podstatou tragédie je [...] střet svobody v subjektu a objektivní nutnosti, který nekončí tím, že by jedna či druhá podlehly, ale tak, že obě vítězí a stávají se poraženými, čímž před námi vystupují ve své indiferenci.“⁸

Ačkoli idealistická filozofie platila od konce 90. let 18. století v českých zemích a obecně v habsburské monarchii obecně za podezřelou,⁹ idealistické vysvětlení tragického konfliktu sdíleli někteří kritikové a estetikové také u nás. Kupříkladu brněnský kritik a dramatik pocházející z rozvětvené pražské židovské rodiny Jeittelesů, Ignác Jeitteles, ve svém vlivném *Estetickém lexikonu* charakterizoval tragédii ve shodě se Schillerem jako střet subjektivní svobody a objektivní nutnosti:

„V tragédii je to svoboda ve vztahu ke svému účelu, totiž morální důstojnosti, co se ocitá v boji s vyšším řádem světa. Svoboda jej sice jako nezbytně nutnou sílu nemůže přemoci a musí podlehnout, nevzdá se ovšem přitom své základní podmínky, morální důstojnosti.“¹⁰

Jiní eklekticky kombinovali idealistické argumenty s neidealistickými přístupy. Pražský univerzitní estetik a o rok mladší známý Josefa Jungmanna Johann Heinrich Dambeck sice při vykládání tragična pracoval s pojmem „povznášející síly svobodné vůle“, pokoušel se ji ovšem harmonizovat s „povinností“ tak, že v „budoucnosti [...] bude konečně tajemný nepoměr [mezi svobodou tragického hrdiny a nutností, která

⁴ JAKUBCOVÁ 2021, s. 462–483.

⁵ HLOBIL 2010, s. 180–194.

⁶ JUNGSMANN 1820, s. LX.

⁷ „Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unserer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erstrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen.“ SCHILLER 1837, s. 299.

⁸ „Das Wesen der Tragödie ist [...] ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Notwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, dass der eine oder der andere unterliegt, sondern dass beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen.“ SCHELLING 1927, s. 61.

⁹ BAUER 1966, s. 71.

¹⁰ „In der Tragödie ist es jedoch die Freiheit in Beziehung auf ihren Zweck, nämlich sittliche Würde, die mit der höhern Weltordnung in Kampf geräth, die sie zwar als eine unbedingt nothwendige Kraft nicht besiegen kann, und untergehen muß, ohne jedoch ihre letzte Bedingung, die sittliche Würde, aufzugeben.“ JEITTELES 1839, s. 385.

jej drtí] úplně vyřešen a štěstí a mravnost se spojí v každé situaci“.¹¹ Tragédie je tedy pro Dambecka v posledku jen dočasným stavem neprohlédnuté harmonie.

Tím se už spíše blíží k třetímu dominantnímu proudu teoretizování tragického utrpení v této době, přístupu duchovně náboženskému. Tento přístup si získal v habsburské monarchii pochopitelně nejsilnější hlas v druhé čtvrtině 19. století, tedy v době restaurativních snah o udržení alespoň vnějších předrevolučních společenských pořádků. Mezi rakouskými kritiky jej zastávali především rakouský benediktýn Michael Leopold Enk von der Burg a vlivný vídeňský úředník, redaktor a dramatik Matthäus von Collin. Neméně živý byl ale i mezi kritiky a estetiky v samotných Čechách a na Moravě, jak doložil Tomáš Hlobil na přednáškách pražského estetika a kritika Antona Müllera.¹² Promítl se později například i do prací věnovaných tragédii pražského estetika Roberta Zimmermanna v době neoabsolutismu po potlačené revoluci.¹³

Duchovně náboženský přístup staví, jak zde naznačily již Dambeckovy úvahy, na víře v dobrý řád stvořeného světa a předjednanou harmonii mezi zdánlivým utrpením svobodného hrdiny a nutností. Enkovými slovy: tragično představuje „podlehnutí lidské síly ve střetu s mocí mravního řádu světa“.¹⁴ Zatímco tedy idealistický přístup viděl pozitivní hodnotu v obhájení mravní svobody hrdiny (při jeho fyzickém zániku), v tomto případě tragické utrpení naopak obhajuje řád světa, na němž hrdina troskotá. Na tragédie se tak nahlíží jako na střet omezené lidské a neomezené božské spravedlnosti:

„Na věci nahlížíme z naší perspektivy, ale měli bychom se učit pozorovat je z perspektivy bohů. Máme slitování, věčná spravedlnost je bez slitování. Nám přináležejí věci omlouvat, bohům pouze soudit. [...] My jsme zaujatí v našich soudech, bozi nezaujatí; my vidíme věci tak, jak je vidět můžeme, oni tak, jak bychom je vidět měli. Tím, že nám umění umožní zaujmout tento úhel pohledu, pozvedá nás nad nás samé, ukazuje nám samotný běh věcí a zřetězení viny a trestu ze vznešené perspektivy. Zatímco z lidského pohledu nás tragická událost skličuje, z božského se ukazuje naopak jako povznášející.“¹⁵

Zimmermann měl tedy za to, že hrdina trpí v tragédii neprávem pouze při pohledu z omezené perspektivy lidské spravedlnosti, protože dle vyšší božské spravedlnosti, kterou má zaujmout pravý dramatik, je jeho utrpení úměrné hrdinovu prohřešku a spravedlivou „odplatou“. Aby dramatik nabídl publiku tuto perspektivu, musí se však sám nejdříve povznést na rovinu bohů, sám tedy překonat své lidské meze, což činí dokonalou tragédií vlastně nemožnou.

Diskuse o osudové tragédii

Prubířským kamenem pokusů o racionalizaci tragického utrpení se stala v 10. letech 19. století otázka osudu a nutnosti. Diskusi zažehlo v roce 1817 uvedení hry Franze Grillparzera *Pramáti* (Die Ahnfrau) vnímané jako vzorová „osudová tragédie“, stejně jako o něco starší vídeňská premiéra a knižní vydání tragédie Adolfa Müllnera *Vina* (Die Schuld, 1813). V *Pramáti* představil Grillparzer na základě české pověsti zánik rodu Borutínů. Vlivem kletby se střetnou osudy starého hraběte, jeho ztraceného syna, nyní loupežníka, a hraběcí dcery zamilované nevědomky do svého bratra, což vede k násilné smrti obou mužů a k sebevraždě ženské postavy. V Müllnerově *Vině* zase temný zločin minulosti (nevěra a vražda manžela) dohání dvojici milenců po letech k sebevraždě. Polemika se sice odehrávala na stránkách vídeňského časopisu *Wiener-Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater*, vedle německých kritiků (Wilhelm Hebenstreit, Wilhelm Schütz) a Rakušana Aloyse Weißenbacha se jí ovšem účastnily také dvě osobnosti z českých zemí, Aloys Jeitteles a Anton Günther. Diskuse rezonovala i v pražských periodikách následujících let a neotištěnou úvahu jí věnoval také místní kritik Rudolf Glaser.

Pro většinu hlasů této diskuse je společné, že se stavěly vesměs odmítavě k romantické osudové tragédii. Středem jejich úvah byl fatalismus, který vnímaly jako charakteristický rys antické tragédie. V moderních tragédiích by podle nich osud, jak jej znají antické tragédie, neměl mít místo. Proto tragédie, jako je Grillparzerova *Pramáti* podtržením rodové kletby a Müllnerova *Vina* zdůrazněním neúprosného osudu hrdinů, byly kritiky odmítnuty.

Hlasy se však rozcházely ve zdůvodnění svého odsudku. Podle Moravana Jeittelese je antická tragédie s výraznou rolí osudu problematická proto, že nenabízí žádné pozitivní

¹¹ „Dieses Mißvergnügen aber kann nur gehoben werden einmal durch die Idee, daß der Tugendhafte kein Glück ohne Aufrechthaltung seiner innern sittlichen Würde kennt, und daher trotz aller Leiden, dennoch sein einziges und höchstes Glück hienieden in seiner moralischen Freiheit, folglich in Pflichterfüllung findet, sodann aber und hauptsächlich durch die tröstliche Aussicht in eine Zukunft, wo endlich das räthselhafte Mißverhältniß völlig gelöst wird, wo Glück und Sittlichkeit sich für jeden Fall vermählen.“ (s. 185). Protože takový argument mohl pro ospravedlnění tragického utrpení sotva dostačovat, obhajoval jej ještě tradičním argumentem z estetiky vznešena, totiž že divák pocítuje při soucitu s tragickým hrdinou potěšení, neboť sám si při něm uvědomuje svoje bezpečí. „Tragisch ist der bereits mitgetheilten Erklärung gemäß dasjenige, was uns nicht nur die Schwäche und Ohnmacht, sondern auch die wirklichen Mängel und Leiden der Sinnlichkeit, zugleich mit dem Angenehmen eigner Sicherheit, und der erhebenden Kraft der Willensfreiheit durch Vernunft und Religion lebhaft zu empfinden gibt.“ DAMBECK 1822, s. 183.

¹² HLOBIL 2014, s. 54–85.

¹³ ZIMMERMANN 1856.

¹⁴ ENK VON DER BURG 1827, s. 5.

¹⁵ „Wir sehen die Dinge von unserm Standpunkte an, aber wir sollen sie vom Standpunkte der Götter betrachten lernen. Mitleidig sind wir, mitleidslos ist die ewige Gerechtigkeit. Uns ziemt es zu entschuldigen, den Göttern allein zu richten. [...] Wir sind parteiisch, die Götter sind unparteiisch; wir sehen die Dinge, wie wir sie sehen können, die Götter sehen sie, wie wir sie sehen sollen. Indem die Kunst es unternimmt, uns auf diesen Standpunkt zu stellen, hebt sie uns über uns selbst hinaus, zeigt sie uns selbst den Lauf der Dinge, und die Verkettung von Schuld und Strafe von einem erhabenen Gesichtspunkt. Auf bloß menschlichem Standpunkte uns niederschmetternd, erscheint das tragische Ereigniß vom göttlichen aus erhebend. Wir lernen die Welt überschauen, wie die ewigen Mächte sie erblicken.“ ZIMMERMANN 1856, s. 14.

hodnoty: „Protože zde hrdina vždy umírá poražen strašlivým osudem, vyvolává tento boj sice hrůzu a soucit, ničt ovšem, místo aby povznášel.“¹⁶ Ještě hůře Jeitteles posuzoval pokus přenést principy antické tragédie do romantické osudové tragédie:

„[...] Protože co je jiného romantická osudová tragédie než zobrazení záhuby svobodných lidí, kteří s vírou ve vše milujícího spravedlivého Boha a věčnou prozřetelnost zajdou vinou cizí, z vnějšku na ně dorážející moci [...], jen aby se naplnil nějaký sen, nějaké tušení nebo proroctví?“¹⁷

Jeitteles užil argumentů duchovního přístupu k tragičnu, když konstatoval, že „proti nevinným [moc osudu] nikdy nezuří“.¹⁸ Stavěl se tak proti nemotivovanému utrpení tragického hrdiny ve jménu předjednané harmonie stvořeného světa. Za těmito výroky však více než náboženský světónázor lze cítit spíše liberální obhajobu svobodného jednání člověka v duchu osvícenského optimismu a odpor k iracionálním silám. Ještě více než osudovost jsou totiž Jeittelesovi trnem v oku „pohádky“, „chiméry“ a „upocené mystické pseudoefekty“ („Klingklanggeschwäße“), které nachází ve zmiňovaných osudových tragédiích. V racionalistickém duchu proto požaduje Jeitteles místo „přecitlivělosti čistou religiozitu“ a „pravé procítění“.¹⁹ S podobnými argumenty se můžeme setkat již na konci 18. století v osvícenských polemikách proti dílům hnutí Bouře a vzdor a rytířským románům a dramátům. Jeittelesův přístup k tragičnu tak ukazuje pozoruhodnou kontinuitu rakouské racionalistické osvícenské tradice, která v době předběrnové mohla sáhnout i po argumentech duchovního přístupu.²⁰ To nakonec nejlépe ilustruje i Jeittelesem a tehdy populárním vídeňským dramatikem Franzem Castellim napsaná parodie osudových tragédií *Schicksalsstrumpf* (Osudová punčocha, 1818), která si v duchu vídeňských parodií klasiků utahuje z patosu tohoto žánru. Osud zde vystupuje jako jedna z alegorických postav a ústřední hrdinka (vášnivá čtenářka rytířských

románů a milovnice osudových tragédií) jej využívá proto, aby na něho svedla poklesky svého veskrze prozaického charakteru.²¹

Proti Jeittelesovi zastupoval v diskusi Anton Günther, teolog původem z České Lípy, hlouběji filozoficky zakotvený přístup. Günther pohlížel na vztah mezi antikou a moderní dobou jako na vývojovou linii. Nahodilost, nutnost a prozřetelnost jsou pro něho tři kauzální principy svobody dominující různým epochám v dějinách lidstva. Odpovídají jim tři rozpoložení: náladovost, spravedlnost a láska. Zatímco antická tragédie učinila podle Günthera ve své osudové formě přechod od nahodilosti k nutnosti, a tedy i od náladovosti ke spravedlnosti, moderní umění má učinit krok od principu nutnosti k principu prozřetelnosti a lásky. Tím, že se nutnost přesouvá z vnějšku člověka do jeho nitra, střídá drtící síly osudu svědomí. Hlavním argumentem Günthera proti osudovosti je, že stvoření světa stále probíhá, a tedy je zde osudové ztětzení viny a trestu vždy otevřené Boží vůli a lásce. Osudová tragédie proto pro Günthera představuje sice možnou, avšak nižší vývojovou formu zobrazení lidského jednání.

Vedle osvícenské racionalizace a duchovního přístupu se do potírání osudové tragédie zapojily i idealistické argumenty, kupříkladu ve zmiňované úvaze Rudolfa Glasera. Na rozdíl od Jeittelese a Günthera odvodil Glaser z odlišnosti mezi antickou a moderní tragédií přednost první před druhou. V antické tragédii podle Glasera „povznáší pevnost, s níž hrdina snáší své neštěstí, silou, kterou se staví proti osudu“.²² Svoboda zde nachází své hranice, které zdůrazňují sílu svobody v jejím marném boji. Naopak v moderní tragédii nás podle Glasera „nic nepovznáší, protože zde spatřujeme jako v zrcadle jen své vlastní slabosti, což nás uráží“.²³ Svoboda je v případě moderního hrdiny podle Glasera neomezená a mění se ve svévolnost. Je-li tedy „základním charakterem antické tragédie pevnost, síla a mužnost“, je jím v moderní tragédii slabost: „Podstatou novější tragédie je tedy slabost. Dovršení dobra má přemocné chtění, a z toho pramení neštěstí, protože chtění překračuje síly individua a svoboda se stává neomezenou.“²⁴ Slabost a následný trest, „který si hrdina zaslouží“,²⁵ nevyvolávají podle Glasera soucit. To, co

¹⁶ „Da er aber von der furchtbaren Fate stets besiegt untergeht, so erweckt zwar dieser Kampf Furcht und Mitleid, zerstört aber statt zu erbauen.“ JEITTELES 1817, s. 189–193, zde s. 190.

¹⁷ „[...] denn was ist wohl die romantische Schicksalstragödie anders, als die Darstellung der Vernichtung freyer Menschen, die mit dem Glauben an einen allliebenden, gerechten Gott und eine ewige Vorsehung zu Grunde gehen durch eine fremde, von außen auf sie eindringende, unabwendbare Macht, die von Ewigkeit her, nicht durch Gottes Willen, gegen Schuldlose, ja noch Ungeborne wüthet, diese zur Sünde treibt, indem sie ihnen die Freyheit anders zu handeln raubt, bis sie endlich in Verzweiflung, Elend und wimmernd über ein unabwendbares Schicksal, an das weder sie noch die Zuhörer glauben dürfen und glauben, trostlos dahin fahren, damit nur irgend ein Traum, eine Ahnung oder Weissagung in Erfüllung komme?“ Tamtéž, s. 191.

¹⁸ Viz citát výše.

¹⁹ JEITTELES 1817, s. 193.

²⁰ FILLAFER 2020, s. 125–136.

²¹ JEITTELES – CASTELLI 1818. V Brně byla později uvedena také parodie Grillparzerovy osudové tragédie *Die Ahnfrau*, viz TUREČEK 2001, s. 52–59.

²² „Erhoben werden wir durch die Festigkeit, mit der er sein Unglück trägt, durch die Kraft, die er doch dem Schicksal entgegensetzt [...] Der Grundcharakter der alten Tragödie ist also Festigkeit, Kraft und Stärke.“

²³ „Und wir werden nicht erhoben, denn wir sehen wie in einem Spiegel unsere eigene Schwachheit, was uns sehr beleidigt.“ Archiv hlavního města Prahy, fond Rudolf Glaser, Gefühle, Bilder, Ansichten, Rezensionen, (1820 datovaný rukopis), inv. č. 33, karton 1, pag. 10.

²⁴ „Der Charakter der neueren Tragödie ist also Schwachheit. Das Vollbringen des Guten wird vereitelt vom übermächtigen Wollen und das Unglück rührt daher, weil das Wollen über die Kräfte des Individuums hinausging und die Freiheit unbeschränkt ist.“ Tamtéž.

²⁵ „Dieses Gefühl vertreibt also unser Mitleid, denn er hat ja sein Schicksal verdient. [...] Der Charakter der neueren Tragödie ist also Schwachheit.“ Tamtéž, pag. 11.

tedy vyžadoval Jeitteles, totiž spravedlivé rozdělení viny a trestu, se naopak Glaserovi přičilo jako netragické.²⁶

Pochopitelně z těchto odlišných přístupů vyvozovali kritické i odlišné ideály skutečné tragédie. Zatímco Jeitteles očekával od tragédie „spravedlivé“ potrestání hrdiny za jeho vinu a psychologické motivování hrdinova pádu, pročež dokonce preferoval zastaralý model měšťanských truchloher, Glaser žádal od tragédie „silného hrdinu“, který se obětuje ve jménu „završení dobra“. Günther zase kladl největší důraz na ponor do nitra hrdiny a odhalení božské lásky a možností odpuštění v dramatu lidské existence, která není nikdy plně oddělena od neustávajícího procesu božského stvoření.²⁷

Pokud by se však každý z těchto požadavků vzal do důsledků, vedl by svým způsobem až ke zrušení tragického nepoměru mezi vinou a utrpením. V případě duchovního a osvícensky racionalistického přístupu, jak je ztělesňují Jeitteles a Günther, by byl tragický konflikt příliš vykloněn ve prospěch trestajícího řádu či láskyplně odpovídajícího Boha jako garanta tohoto dynamického řádu. V případě „umírněně idealistického“ přístupu, který zastupuje Glaser, by bylo zase naopak utrpení hrdiny redukováno na pouhou překážku stupňující hrdinou reprezentovanou myšlenku a sílu. V obou případech by konsekventní naplnění těchto požadavků vedlo k oslabení tragického konfliktu.

Mizení tragična z tragédií

Teoretický zájem o tragédii na začátku 19. století bychom proto neměli vnímat jako vzestup tragického vidění světa, ale spíše naopak jako jeho mírnění. Snaha vysvětlit utrpení tragického hrdiny a vztáhnout jej buďto k „dobrému řádu“ trestajícího světa, nebo naopak „veliké myšlenky“ hrdiny svědčí o potřebě vtělit tragičnu „pozitivní“ společenské hodnoty. Tato tendence jde ruku v ruce s „biedermeierovským“ sklonem k harmonizaci společenských konfliktů a jejich racionalizaci, sklonem, který prolínal celou předbřeznovou dobu. Proto také argumenty vyřčené v diskusi na přelomu 10. a 20. let vycházející vstříc této tendenci formovaly ještě po desetiletí kritiku v českých zemích, a to jak v německy, tak i česky psaných periodikách a úvahách.

Jako „fatalistickou“ odmítl Anton Müller, nejvlivnější pražský kritik a zástupce duchovního přístupu v 30. letech, tragédii Karla Egona Eberta *Čestmír*, na níž jej odrazovala proctví věstek v zápletce hry.²⁸ Také Müllerův nástupce v *Bohemii* Bernhard Gutt vytýkal „osudovost“ Laubeho tragédii *Monaldeschi*²⁹ i Hornovu *Králi Otakaru*.³⁰ Josef Jungmann se přidal k tažení kritiků proti osudové tragédii

zvláště v druhém vydání *Slovesnosti* (1845), kde prohlásil tento subžánr za esteticky i morálně nepřijatelný: „Celý dojem básně založiti na výjev cizí moci zvláště osudu, jest neumělé, nesvobodné a mučivé, a protož zavrhuje osudové smutnohry [...]“.³¹ Ani Josef Kajetán Tyl si při české premiéře Müllnerovy *Viny* v překladu Františka Šíra nenechal ujít příležitost se ohradit proti domnělému fatalismu: „Pro podívanou je [ve hře] málo, a to málo jesti slepé, bodré našich diváků myslí odporné fatum [...]“.³² Ještě v 50. letech cítil Ferdinand Břetislav Mikovec potřebu obhajovat Klicperovu truchlohu *Rod Svojanovský* proti nařčením, že zde panuje „Müllnerovo, Grillparzerovo, nebo dokonce Houwaldovo fatum, jaké ve *Vině*, *Pramáti* a *Obrazu* nás děsí“. Místo romantické podoby osudovosti hra prý navazuje spíše na „v dramatickém básnictví platně odůvodněné fatum, jaké v antických tragédiích vládne“.³³

Otázkou je, do jaké míry se tento odpor k tragice mimo neutralizující rámce „prozřetelnosti“ a „spravedlnosti“ otiskl do samotných tragédií a truchloher této doby. Podle Hanse-Dietera Gelferta je pro „rakouské“ tragédie předbřeznové doby příznačné, že otupují tragický konflikt.³⁴ Toto „mizení tragična“ v předbřeznové době ovšem neznamená, že by z repertoáru divadel mizely kusy označované jako tragédie ani že by zde ubylo utrpení hrdinů. Gelfert jím myslí spíše to, že se problematický poměr viny a utrpení hrdiny vychyluje často buďto ve prospěch ušlechtilého hrdiny, který trpí pro vznešený ideál, v němž se tragický konflikt ruší, nebo naopak ve prospěch „dobrého“ řádu světa, který opět v zájmu všech napravuje charakterově „špatného“ hrdinu.

V prvním případě tragédie přechází do modelu martyrii. Gelfert v této souvislosti zmiňuje dokonce i Grillparzerovy tragédie, které označuje spíše jako „barokní martyria“.³⁵ Jako příklad takovéto „duchovní tragédie“ z českých zemí můžeme uvést hru *Der Sieg des Glaubens* (Vítězství víry, 1827) moravského dramatika a právníka Johanna Schöna. V náboženském dramatu, které se nápadně podobá Lindově *Záři nad pohanstvem*, vítězí v osobě knížete Václava myšlenka křesťanství nad pohanstvím a jeho příklad obrací po Václavově zavraždění dosud zatvrzelého Boleslava.

Druhým případem jsou „charakterové tragédie“, které spíše než tragické zřetězení událostí v neúprosném osudu líčí psychologii viny. Právě pro tento typ tragédie plédoval Josef Jungmann ve *Slovesnosti*, když uváděl:

„[...] potřeba jest, aby jednání čili děj sám byl na nejvyšší vážný a důležitý ne tak zevnitřnímu, jako vnitřnímu člověku. Vnitřní člověk má

²⁶ Glaser přitom nepřímou ukazuje, že Müllnerova *Vina*, založená na principu viny a trestu, vlastně neodpovídá principu osudové tragédie v pravém slova smyslu a toto zařazení si vysloužila spíše jen podtrhnutím mystických „znamení“, která hrdinům připomínají jejich dávnou vinu a symbolicky ztělesňují řeč jejich svědomí.

²⁷ BAUER 1966, s. 80–105.

²⁸ T. H. [Josef Kajetán TYL] 1833, s. 15–16, zde s. 15.

²⁹ GUTT 1844, s. 3–4.

³⁰ GUTT 1845, s. 3–4.

³¹ JUNGSMANN 1846, s. 121.

³² TYL 1960, s. 12.

³³ MIKOVEC 2010, s. 238–239, zde s. 238. Mikovec však sám v recenzi o několik řádků dále připouští, že dějová linka spojená s matkou rodu vlastně odpovídá pojetí osudovosti, jak funguje ve jmenovaných romantických „osudových tragédiích“.

³⁴ GELFERT 1995, s. 126–130.

³⁵ Tamtéž, s. 126.

v nebezpečnosti státi, tj. v pútce náruživosti, a v klesání smyslného člověctva pod násilím neodvislé moci, osudu nebo prozřetelnosti.³⁶

V česky psané literatuře tento typ tragična rozvinul například Turinský v *Angelíně*. Fatum, které bývá někdy zmiňováno v souvislosti s touto hrou, je sice podobně jako v Müllnerově *Vině* zvýrazněno symbolickými motivy (uschnutí vrby), ve skutečnosti však pro architekturu hry není nijak zapotřebí a charakterová zápletka si vystačí s psychologickým vysvětlením viny a pokání hlavních postav. Podobně je tomu se symboly osudovosti ve Vocelově *Harfě* (prasknutí struny – ostatně shodné s Müllnerovou *Vinou*). Ty zde sice navozovaly atmosféru osudové tragédie, nezasahovaly ovšem do tragické zápletky hry. Místo drtivého osudu ve hře vládne naopak veskrze „spravedlivý“ řád viny a trestu. „Poetická spravedlnost“ zde jde dokonce tak daleko, že ušlechtilá tragická postava v centru hry slaví na závěr šťastný konec a tragické utrpení zachvacuje jen vedlejší postavy, které samy vyznávají své provinění.

Ačkoli takto „zkrocené“ tragédie podle modelu martyrií či psychologických črt s principem poetické spravedlnosti odpovídaly požadavkům kritiky, u publika velký úspěch neměly. Turinského *Angelína* sice jak známo platila v očích autorit, jako byl Čelakovský, za „mistrovské dílo“,³⁷ ještě častěji ji ovšem provázela výtko nedostatečné dramatickosti. Ani Vocelova *Harfa* nepatřila zrovna k úspěšným kusům. V recenzích obou výše zmíněných typů tragédií se setkáváme s výtkou, že vlastně již postrádají dramatický a tragický efekt.³⁸

Nejvýrazněji se tyto rozpory projevíly v diskusích ohledně historických tragédií z národních dějin v 30. a 40. letech 19. století. Prestižní hry z národních dějin asi nejvíce vyžadovaly obezřetné motivování utrpení hrdinů a nakládání s provokativním rozparem mezi (ne)vinou a utrpením hrdiny. Na druhou stranu potřeba zapojení tragédií do patriotických diskurzů doby zde hovořila spíše pro „vznešené hrdiny“, kteří by dobře reprezentovali kýžený národní charakter. Dramatici se tak ocitali v těžko řešitelné situaci: utrpení tragických hrdinů bez jejich zavinění či bez obětování pro vyšší ideu působilo fatalisticky a „destruktivně“ pro pozitivní společenské hodnoty, racionalizované formy utrpení zase nepřinášely dostatečně dramatický efekt a oslabovaly „vznešenost“ národní hrdiny.

Názorně tyto rozpory ukázal *Čestmír* Josefa Kajetána Tyla. Tyl zřejmě z obavy, aby utrpení jeho hrdiny nepůsobilo neodůvodněně, představil postavu Čestmíra jako poměrně lehkomyšlného a sebestředného kariéristu s mnoha povahovými vadami. Již jeho původ jako pasáčka prasat se obrací proti tradici Hájkovy kroniky a *Rukopisu královédvorského*. Během své kariéry pak Čestmír stačí zradit svoji vrchnost,

když se dá do služeb nepřátelského Vlaslava, podvede svoji milou a do služeb Neklana se vrací pouze ze ziskovosti. Jeho tragický konec v souboji s Vlaslavem se tak zdá být z principu „poetické spravedlnosti“ nanejvýš oprávněný. Tím dal sice Tyl zadostiučinění biedermeierovskému citu pro spravedlnost a předjednaný řád světa, popudil ale vlastenecké diváky, kteří neradi viděli národního reka v takto problematickém světle. V recenzi dal svému rozhořčení průchod Josef Krasoslav Chmelenský:

„Vůbec, Čestmír není charakter básnický pěkný. Z počátku jen zaná. Básník chtěl ukázati, jak člověk z nízkého stavu svou silou – láskou a skrz boj k vysoké hodnosti vypnouti se může. Myšlenka ta jest sice básnická, tragická ale není; aniž pak sám Čestmír jest charakter tragický, ano ani historický. My víme, že Čestmír byl lech, pastýřem si jej jistě žádný nemyslí; pan Tyl zvrátil vše, co z historie o tom ději víme... Milkování jeho se nemůže líbiti, méně ale než všecko jeho nevděčnost k Vlaslavovi. Jenom sobectví jej poutá k Neklanu a k vlasti.“³⁹

Výtko, že se Tylovo vyličení Čestmíra odchyluje od domnělých historických předloh, by sama o sobě nebyla zřejmě tak závažná.⁴⁰ Problematictější mohlo být, že zde Tyl ve snaze „lidsky“ motivovat Čestmírovo jednání ukázal jeho sobectví a přehnanou ctižádost jako motivace národní hrdiny.

S podobně morálně veskrz problematickými hrdiny tragédií se setkáme také jinde v této době. Počínaje Hněvkovského váhavým *Jaroslavem* přes Macháčkova mocichtivého Závise až po zbrklého a císařskému vojsku nevěrného Vilíma v *Rodu Svojanovském* máme vždy co do činění s vášněmi, které vedou tragického hrdinu psychologicky odůvodněnou cestou k jeho záhubě, v logice děje více či méně „spravedlivé“.

Pokud hrdinové netrpí přímo očividnými charakterovými vadami, odrazuje na nich jejich pasivita. Jako nerozhodný a tělem i duší slabý působí Klicperův *Soběslav*. Čistě pasivní oběti úkladů jsou bratři obvinění z vraždy svého otce v *Libušině soudu*. Pasivita je po většinu děje také hlavním rysem Ebertova *Czestmíra*. Podle Antona Müllera

„Čestmír, kterého chce básník postavit přímým i odraženým světlem do nejsvětějšího jasu, rezignuje hned v prvním aktu po smířlivě uzavřeném rozhovoru, v druhém a třetím aktu však už nedělá vůbec nic, než že cítí a uvažuje.“⁴¹

Ještě příkřejší byl posudek anonymního pražského korespondenta (snad opět Müllera), otištěný ve *Wiener Moden*

³⁶ JUNGMANN 1846, s. 138.

³⁷ ČELAKOVSKÝ 1869, s. 50.

³⁸ ANONYM 1840, s. 379–380.

³⁹ CHMELENSKÝ 1870, s. 303–317, zde s. 313.

⁴⁰ Chmelenského kolega Anton Müller kupříkladu v recenzi jiného dramatického zpracování téže látky, německé tragédie Czestmír od Karla Egona Eberta, výslovně podpořil zásahy do historické látky, pokud prospívají poetické výpovědi díla.

⁴¹ „[...] Czestmír, den der Dichter durch gerade und reflektierte Lichten in den hellsten Glanz stellen will, im ersten Akte in einer friedlich schließenden Unterredung resignirt, im zweiten und dritten aber nichts thut, als empfinden und raisonnieren.“ MÜLLER 1835, s. III–IV, zde s. IV.

Zeitung, který označil Ebertova *Czestmira* pro jeho pasivitu po většinu hry a nemotivovanost náhlého heroického vzepření a pádu na konci za vůbec „nedramatického“.⁴² Ani Ebertův pasivní *Czestmir* tedy nedopadl ve světle kritiky lépe než morálně problematický *Čestmir* Tylův.

Národní charakter?

V příkladech „slabých“ a pasivních hrdinů tragédií by se dalo pokračovat dále. Zvláště česky psané tragédie v tomto ohledu nabízejí mnoho dokladů. Ostatně už ve své době vnímali kritici vztah české obrozenské literatury k tragédii jako zvláště problematický a choulostivý. Palacký s Šafaříkem si v *Počátcích* stěžovali, že česká literatura obecně nemůže vykázat jedinou tragédii, kterou by jí jiné literatury mohly závidět. Ještě na počátku 50. let hovořil Ferdinand Břetislav Mikovec o české literatuře jako o „literatuře na zdařilejší plody v oboru vyšší tragiky chudé“.⁴³ Tyl a Mikovec ve výše uvedených citátech spojovali výhrady proti romantické osudovosti přímo s národním charakterem. Když Tyl tvrdil, že tragická osudovost Müllnerovy *Viny* je českým divákům odporná, naznačoval, že německé publikum jí naopak holduje. Mikovec psal rovnou o „germánském fatu“ jako o rysu, který je českým hrám cizí.

Tomuto proklamovanému odporu dobové kritiky k vyhocenému fatalismu odpovídá v literární historiografii teze o celkové netragičnosti české dramatiky, „slabosti“ jejich tragických hrdinů. Podle Vladimíra Štěpánka a Petera Deutschmanna typická pasivita a „slabost“ hrdinů českých obrozenských tragédií odráží malé sebevědomí a postavení obrozenské společnosti.⁴⁴ Vladimír Procházka v „akademických dějinách“ českého dramatu spojoval tento ostych před vyhocenou tragikou přímo s národním charakterem: „Český dramatik a české jeviště nikdy v minulosti neinklinovali k básnické tragédii nadčasových a všelidských citů a vášní [...]“.⁴⁵ Tento názor sdílí konečně i nové práce o českém dramatu Hany Voisine-Jechové:

„V podstatě se zdá, že velké nadčasové vize lidských konfliktů a vášní české dramatiky sotva přitahovaly, a to nejen v prvních desetiletích devatenáctého století, ale v celých dějinách české dramatiky až do současnosti. Zdá se, že česká literatura se vyznačuje spíše zájmem o konkrétní, o to, co je historicky a společensky vymezeno a vyplývá v jistém smyslu z vnějších podmínek.“⁴⁶

Znamená to však, že se v tomto ohledu liší dobové německy psané tragédie z českých zemí od těch česky psaných? Skutečně se zdá, že české hry měly v předběžné době ještě o něco silnější sklon k harmonizaci tragického konfliktu než ty německy psané. Ačkoli se česky a německy píšící kritikové, jak jsme ukázali, v odmítání osudovosti zásadně nelišili, v německy psaných dramatech z českých zemí nacházíme přece jen častější příklady vyhocenější podoby tragiky. Kupříkladu v době, kdy tiskem vycházely veskrze harmonizující Turinského *Angelina* a Vocelova *Harfa* a kdy vrcholil tlak (české i německé) kritiky proti osudové tragédii, publikovali německy píšící pražští dramatici Köllner Werdenau a Wilhelm Marsano bez ohledu na názory kritiků poměrně čisté osudové tragédie *Das Jägerhaus* (Hájovna, 1825) a *Spessart* (1825). V obou kusech nefunguje tragický zánik hrdinů jako akt spravedlnosti trestající charakterové vady, ale spíše jako fatální zřetězení událostí, které ukazuje na paradox spravedlnosti.

Platí to i pro řadu inovativních tragédií přelomu 30. a 40. let, jako byl *König Otakar* (Král Otakar, 1838) Uffa Horna, *Die letzte weiße Rose* (Poslední bílá růže, 1838) Ignáce Kurandy a *Spartak* (1846) Vincenta P. Webera. Horn, jak známo, na rozdíl od Grillparzera Otakarovy negativní povahové rysy potlačil tak, že zde český král již nesloužil jako pouhý příklad pro morální lekci, ale naopak představoval silného hrdinu.⁴⁷ Tím, co Otakarovi láme vaz, je v této tragédii cyklická logika dějin a kletba, kterou nad ním vznesl poražený pruský náčelník, s nímž se divák seznamuje v úvodním prologu. V prologu pruský náčelník ztělesňuje dávný přirozený řád, a to řád příznakově „slovanský“. Otakar stojí v čele „pokroku“, měšťanských a kosmopolitních modernizačních tendencí. V závěru hry se situace obrací: Otakar narážející na Habsburkovu koalici se ocitá v pozici slabšího ochránce země, dosavadního řádu a přirozených hodnot, které troskotají na kosmopolitní, nepotické a ziskuchtivé koalici. Proto se také Otakar poznává v postavě pruského náčelníka a bere na sebe jeho tragický osud.

Také druhý příklad, *Spartak* Vincenta P. Webera, představuje veskrze „silného“ hrdinu. Weber *Spartaka* vylíčil jako bojovníka za lidská práva, jehož cíl je „učinit z otroků lidi“. Jak poznamenal Bernhard Gutt, Weber tím vtělil do antické látky program rovnosti a lidských práv, tedy veskrze moderní a aktuální téma.⁴⁸ Z počátku chce *Spartak* dosáhnout jen toho, že vyvede jako Mojžíš otroky za hranice Římské říše. Po zářných vojenských úspěších a přemlouvání své ženy, která věří ve *Spartakovo* předurčení stát se králem, se však *Spartak* rozhodne vrátit se a porazit celou Římskou říši. Zda tím chce vyvrátit celý princip otroctví, nebo začíná

⁴² ANONYM 1835, s. 432–433, zde s. 433.

⁴³ MIKOVEC 2010, s. 170–178, zde 170.

⁴⁴ Deutschmann upřesňuje, že tuto pasivitu tragických hrdinů vyrovnávají aktivní postavy v jejich pozadí, které přebírají iniciativu. DEUTSCHMANN 2016, s. 171.

⁴⁵ PROCHÁZKA 1969, s. 93–197, zde s. 138.

⁴⁶ “It seems in effect, that the great timeless visions of human conflicts and passions scarcely attracted Czech dramatists, not only in the first decades of the nineteenth century, but throughout the history of Czech dramaturgy right down to the present. Czech literature seems marked, rather, by its interest in the concrete, in what is defined historically and socially and results in a certain sense from external conditions.” VOISINE-JECHOVÁ 1994, s. 287–296, zde s. 292.

⁴⁷ LOUŽIL 1969, s. 193–220.

⁴⁸ GUTT 1846, s. 4.

podléhat svodům moci, zůstává otevřené. Právě tato „nedo-určenost“ dodává tragickému schématu dramatické napětí, kterého čistě charakterové drama ani ideová tragédie samy o sobě nedocilují.

Zavedeným schématům se vymykala také Kurandova *Die letzte weiße Rose* vycházející ze Schillerova fragmentu *Warbeck*. Spor Lancasterů a Yorků o anglický trůn je zde vylíčen jako zničující dialektika snah o obnovení ztracené legitimacy moci nelegitimními prostředky a nároky na následnictví. Vražedný střet obou stran graduje poměrně pozdním vstupem tragického hrdiny – skutečného následovníka trůnu – na scénu. Nikoli však jeho objevení, ale teprve obětavý skon vede ke krachu legitimizačních snah obou stran a otevření prostoru k pragmatickému řešení sporu.

Těmto tragédiím se „silným“ tragickým hrdinou a porušením pravidel „poetické spravedlnosti“ lze z česky psaných tragédií postavit po bok až některé hry z poloviny století, jako je *Záhuba rodu přemyslovského* (1848) Ferdinanda Břetislava Mikovce, která ovšem jen oprášila schéma „osudové tragédie“,⁴⁹ či pozdější tragédie Josefa Jiřího Kolára.

Nejnázorněji různé míry uplatnění „poetické spravedlnosti“ tragického hrdiny v českojazyčné a německojazyčné dramate naznačují česká a německá verze Macháčkovy tragédie *Záviš Vitkovec z Růže*, resp. *Zawisch von Falkensteyn*. Jak ukázala Flora Kleinschnitzová, Macháček zpracoval na počátku 30. let německou verzi hry a ve 40. letech upravil její český překlad. V obou verzích dal ústřední postavě poněkud odlišný charakter.⁵⁰ Zatímco v české verzi výrazněji vystupují Závišovy negativní povahové rysy, jako je touha po moci a zřetelnost, německá verze líčí Záviše jako nadaného státníka, u něhož touha zachránit vlast převažuje nad osobní ctižádostivostí. V české verzi tak Závišův pád odpovídá principu „poetické spravedlnosti“, což Záviš v závěru zdůrazňuje litováním svých špatností. Naopak německá verze podtrhuje spíše titánské rysy Závišova pádu.

Nemusí se jít ovšem tak daleko a sahat hned po národně psychologických stereotypech. Předně se toto obtížné vyrovnávání se postosvícenské literatury s tradičním týká většiny evropských literatur a souvisí,⁵¹ jak ukázal George Steiner, s celkovým rozporem mezi optimismem moderního liberalismu a paradoxním založením tradiční.⁵² Fascinace německé literatury tragédií od konce 18. století do poloviny 19. století jsou v tomto ohledu spíše výjimkou než pravidlem. Dále je pak třeba rozlišovat mezi reprezentativním názorem kritiky, dramatickou praxí a vkusem publika, které – jak se ukazuje mezi řádky Tylovy a Mikovcovy výše uvedené recenze – „germánské fátum“ her nijak neodrazovalo.⁵³ Existují-li pak v tomto ohledu dílčí odlišné tendence mezi česky a německy psanými dramatiky z českých zemí, lze je vysvětlit spíše strukturou literární komunikace v českých zemích.

Českojazyčná a německojazyčná veřejnost v českých zemích se liší různou vahou a postavením názorů

kritiky pro německy a česky píšící dramatiky. Ve srovnání s Jungmannovou *Slovesností* nalezneme stejně normativní ústřední poetologický text pro německy píšící autory z českých zemí stěží. Protože vytvoření reprezentativní tragédie bylo pro generaci obrozeneckých dramatiků 20. a 30. let 19. století více prestižní metou než praktickou potřebou divadelního provozu, je pochopitelné, že právě zde je sepětí kritiky a tvorby silnější.⁵⁴ I německy píšící dramatici byli sice, jak jsme ukázali výše, konfrontováni se stejnými racionalizačními výkladovými rámci kritiky, tyto kritické soudy však pro ně nebyly zřejmě tak závazné, jako tomu bylo v případě její strukturou „malé“ české literatury a ústředního postavení Jungmannovy *Slovesnosti*. Vzhledem k zastoupení vícera přístupů k tradiční (méně dominantní, ovšem zřetelně přítomný idealistický proud) v německojazyčné kritice (i) v českých zemích se zde kritika jeví poněkud pluralitnější a decentrovanější.

Stimulující v tomto ohledu byla jistě také možnost některých německy píšících dramatiků z českých zemí podílet se na divadelním provozu i mimo Čechy a rakouské země. Typicky to platí pro Pražana Kurandu a jeho zmíněnou inovativní tragédii *Die letzte weiße Rose*. Hra, jak jsme uvedli, je vystavěná na dialektickém sváření protikladů a jejich vzájemném vyrušení, což v této době dosud nepatřilo ke konvenčním tragickým schématům, na která byli pražští a vídeňští diváci zvyklí, což – snad i s ohledem na její politický obsah – vedlo k jejímu odmítnutí na vídeňské dvorní scéně. Sedmadvacetiletý Kuranda se tím však nenechal odradit a tragédii inscenoval od roku 1838 s mimořádným úspěchem ve Stuttgartu, Frankfurtu nad Mohanem a Karlsruhe. Teprve po šesti letech mimořádného úspěchu na německých scénách, knižním a pražským částečným časopiseckém vydání se Kurandova hra dostala na prkna divadel v monarchii. Že se tak stalo až v polovině 40. let, není náhoda, neboť právě tehdy se i mezi kritiky z českých zemí začaly šířit nové výkladové rámce umožňující uchopení takového typu tragiky: hegelianská koncepce tradiční jako dialektika protikladných sil a obnovený kult Shakespeara se svými individualizovanými zápletkami. Obojí kritické rámce přes své rozdíly přispěly k opouštění principu „poetické spravedlnosti“ a znovuobjevení problematictějších forem tradiční.

Závěrem: dynamika mezi kritikou a dramatem

Shrneme-li vývoj pojetí tradiční v českých zemích předběrné doby, jeví se nám jako oblouk, který názorně vymezuje epochu *biedermeieru*. Vlna divácky poměrně úspěšných osudových tragédií na počátku 19. století vyprovokovala kritiky z Rakouska a českých zemí k zarputilému odporu vůči vyhraněným formám tradiční. V tomto odporu se spojily světonázorově odlišné přístupy od konzervativně

⁴⁹ Neproblematickým charakterem Václava III. ovšem již sklouzává do modu martyria.

⁵⁰ KLEINSCHNITZOVÁ 1916, s. 417–428.

⁵¹ STEINER 1981, s. 102.

⁵² Tamtéž, s. 106.

⁵³ Ostatně publika, stejně jako herci, česky a německy uváděných her v Praze byla zřejmě velmi smíšená.

⁵⁴ Viz již ŠTĚPÁNEK 1959, s. 6, 21.

duchovního až po osvícensko-liberální. Romantičtí teologové a dědici josefínství (či haskaly) společně potírali „fatalismus“ ve jménu pozitivní víry ve spravedlnost prozřetelnosti a možnost aktivně utvářet svůj osud. Právě tato kombinace konzervativních a liberálních argumentů vedla k tomu, že se odpor proti závadné tragice stal na celá desetiletí široce uplatňovaným axiomem úvah o tomto žánru, a to jak v německy, tak i česky psané kritice.

Dramatici reagovali na tuto kritiku z větší části příklonem k tragice charakterové, která usmířovala utrpení tragického hrdiny se společenským řádem podle principu „poetické spravedlnosti“, nebo tragické utrpení neutralizovali po vzoru martyrií jako „smysluplnou obět“ za pozitivní společenské hodnoty. Takovéto oslabení tragického konfliktu však vyvolávalo pochyby diváků i kritiků, zvláště když se jednalo o hrdiny z národních dějin, kde přílišná psychologická motivace pádu hrdiny narušovala jeho kýžený pozitivní obraz. Zatímco však pro česky píšící dramatiky se tyto kritické axiomy zdály být poměrně závazné, německy píšící dramatici z českých zemí si častěji dovozovali se od nich odklonit k vyzkoušeným schématům osudové tragiky a později k modelu myšlenkově náročnější ideové a dialektické tragédie. Tyto odlišné dílčí tendence jsme vysvětlili strukturálním postavením německy píšících dramatiků v literárním poli, větší ekonomickou nezávislostí německého divadla, užšími vazbami na zahraniční scény a konečně i rychlejší a silnější recepce nových výkladových rámců tragického. Vstupem Hegelova pojetí tragédie a současně posílenou recepcí shakespeareovských vzorů mezi českými dramatiky se kolem poloviny století začala také rozpadat hegemonie duchovně a osvícensky-liberálního přístupu k tragickému a s ním slábla i tendence k mírnění tragického konfliktu.

Prameny:

Archiv hlavního města Prahy, fond Rudolf Glaser, Gefühle, Bilder, Ansichten, Rezensionen, (1820 datovaný rukopis), inv. č. 33, karton 1.

Literatura:

ANONYM 1835: [ANONYM.] Correspondenz-Nachrichten, Prag Ende März 1835 *Wiener-Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst schöne Literatur*, 5. 5. 1835, č. 1835, s. 432–433.

ANONYM 1840: [ANONYM.] Virginie. Truchlohra ve čtvrtu dějství od Fr. Turinského (rec.). *Dennice: spis zábavný a poučný*, díl 2., sv. 6, Praha 1840, s. 379–380.

BAUER 1966: BAUER, Roger. *Der Idealismus und Seine Gegner in Österreich*. Heidelberg: C. Winter, 1966.

ČELAKOVSKÝ 1869: ČELAKOVSKÝ, František Ladislav. *F. L. Čelakovského Sebrané spisy*. Praha: tiskem a nákladem Ed. Grégra, 1869.

DAMBECK 1822: DAMBECK, Johann Heinrich. *Vorlesungen über Ästhetik Teil 2*. Prag: Enders, 1822.

DEUTSCHMANN 2016: DEUTSCHMANN, Peter. *Allegorien des Politischen. Zeitgeschichtliche Implikationen des tschechischen historischen Dramas (1810–1935)*. Köln – Weimer – Wien: Böhlau Verlag, 2016.

ENK VON DER BURG 1827: ENK VON DER BURG, Michael Leopold. *Melpomene oder über das tragische Interesse*. Wien: Gerold, 1827.

FILLAFER 2020: FILLAFER, Franz Leander. *Aufklärung habsburgisch. Staatsbildung, Wissenskultur und Geschichtspolitik in Zentraleuropa 1750–1850*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020.

GELFERT 1995: GELFERT, Hans-Dieter. *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.

GUTT 1844: GUTT, Bernhard. Theaterbericht. *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 9. 1. 1844, č. 4, s. 3–4.

GUTT 1845: GUTT, Bernhard. Literatur. König Otakar. Tragödie in fünf Akten mit teinem Vorspiele von Uffo Horn (rec.). *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt*, 28. 10. 1845, č. 130, s. 3–4.

GUTT 1846: GUTT, Bernhard. Literatur. *Bohemia*, 29. 10. 1846, č. 160, s. 4.

HLOBIL 2011: HLOBIL, Tomáš. *Výuka dobrého vkusu jako státní zájem. Počátky pražské univerzitní estetiky ve středoevropských souvislostech 1763–1805*. Praha: Toga ve spolupráci s Univerzitou Karlovou v Praze, Filozofickou fakultou, 2011.

HLOBIL 2014: HLOBIL, Tomáš. „Sám o sobě existuje jen dobrý osud“: teorie dramatu Antona Müllera v kontextu středoevropské estetiky. *Bohemica Litteraria* 17, 2014, č. 2, s. 54–85.

CHMELENSKÝ 1870: CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav. *Dr. Jos. Chmelenského Vybrané spisy, Svazek první*. Praha: I. L. Kober, 1870.

JAKUBCOVÁ 2021: JAKUBCOVÁ, Alena. Divadelní kritika devadesátých let 18. století a představa ideálního představení. In: DOBIÁŠ, Dalibor et al. *Počátky literární kritiky v českých zemích (1770–1805)*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2021, s. 462–483.

JEITTELES 1817: JEITTELES, Aloys. Gegen die romantische Schicksalstragödie. *Wiener-Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater*, 22. 3. 1817, č. 24, s. 189–193.

JEITTELES 1839: JEITTELES, Ignatz. *Aesthetisches Lexicon*. Wien: Bei J.G. Ritter v. Mösl's Witwe und Braumüller, 1839.

JEITTELES – CASTELLI 1818: JEITTELES, Aloys – CASTELLI, Franz. *Der Schicksalsstrumpf: Tragödie in zwei Akten*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1818.

JUNGMANN 1820: JUNGMANN, Josef. *Slovesnost aneb Sbirka příkladů s krátkým pojednáním o slohu*. Praha: Josefa Fetteerlowá z Wildenbrunu, 1820.

JUNGMANN 1846: JUNGMANN, Josef. *Slovesnost, aneb, Nauka o vymluvnosti básnické i řečnické se sbirkou příkladů nevázané i vázané řeči*. Praha: České museum, 1846³.

KLEINSCHNITZOVÁ 1916: KLEINSCHNITZOVÁ, Flora. Šimona Karla Macháčka německé drama Zawisch von Falkensteyn. *Listy filologické* 43, 1916, č. 6, s. 417–428.

LOUŽIL 1969: LOUŽIL, Jaromír. Uffo Horn und sein Trauerspiel König Otakar. *Philologica Pragensia* 19, 1969, s. 193–220.

MIKOVEC 2010: MIKOVEC, Ferdinand Břetislav – LUDVOVÁ, Jitka – PINKEROVÁ, Helena (edd). *Pražská*

Thálie kolem 1850. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010.

MÜLLER 1835: MÜLLER, Anton. Theaterbericht. *Bohemia*, 31. 3. 1835, č. 40, s. 3–4.

PROCHÁZKA 1969: PROCHÁZKA, Vladimír. České divadlo na sklonku napoleonských válek a za utužení feudální reakce (1812–1834). In: ČERNÝ, František et al. (edd.). *Dějiny českého divadla II. Národní obrození*. Praha: Academia, 1969, s. 93–197.

SCHELLING 1927: SCHELLING, Friedrich. Das „einzig wahrhaft Tragische“. In: HASENCLEVER, Ludwig (ed.). *Das Tragische und die Tragödie. Grundsätzliche Äußerungen deutscher Denker und Dichter*. Berlin, München: R. Oldenbourg, 1927, s. 61–64.

SCHILLER 1837: SCHILLER, Friedrich. Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: TÝŽ. *Sämtliche Werke, díl 17*, 1837. Stuttgart: Fr. Henne, s. 292–349.

STEINER 2014: STEINER, George. *Der Tod der Tragödie: ein kritischer Essay; deutsch von Jutta und Theodor Knust*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

ŠTĚPÁNEK 1959: ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Počátky velkého národního dramatu v obrozenské literatuře*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959.

T. H. 1833: T. H. [TYL, Josef Kajetán]. Divadelní zpráva. *Jindy a nyní. Národní zábavník pro Čechy, Moravu a Slováky v Uhřích*, 1833, č. 2, s. 15–16.

TUREČEK 2001: TUREČEK, Dalibor. *Rozporuplná souvazečnost. Německojazyčné kontexty obrozenského dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

TYL 1960: TYL, Josef Kajetán – PÁLENÍČEK, Ludvík – KAČER, Miroslav (edd.). *Divadelní referáty a stati*. Praha: SNKLHU, 1960.

VOISINE-JECHOVÁ 1994: VOISINE-JECHOVÁ, Hana. Romanticism in Genres of Drama in Bohemia. In: GILLESPIE, Gerald Ernest Paul (ed.). *Romantic Drama*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994, s. 287–296.

ZIMMERMANN 1856: ZIMMERMANN, Robert. *Über das Tragische und die Tragödie. Vorlesungen gehalten zu Prag im Frühjahr 1855*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1856.

Václav Smyčka

Ústav pro českou literaturu

oddělení literatury 19. století

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1