

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

# **Bakalářská práce**

Kristýna Šestáková

**Pohádkové drama na přelomu 19. a 20. století**

Fairy tale drama around the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Václav Vaněk, CSc.

### **Poděkování:**

Chtěla bych velmi poděkovat vedoucímu své práce, panu PhDr. Václavu Vaňkovi, CSc. za trpělivost, ochotu a cenné a podnětné rady i poznámky, které mi poskytl během psaní. Dále děkuji Milanu Šestákovi a Ivetě Šestákové za pomoc při realizaci této práce.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. srpna 2015

.....

## **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je pokusit se definovat a charakterizovat žánr pohádkového dramatu a pomocí jednotlivých her také postihnout proměny v rámci celého žánru. Při definici pohádkového dramatu zohledníme především prvky, kterými se pohádkové drama odlišuje od pohádky. Co se týče proměn žánru, zaměříme se nejprve na zahraniční autory, poté se budeme věnovat autorům českým. Pro charakteristiku proměn žánru v Čechách bylo zvoleno sedm textů, u nichž si budeme všimnout okolností vzniku, kompozice, recepce, dále motivů, způsobu zobrazení časoprostoru a psychologie postav.

## **Klíčová slova:**

Pohádkové drama, Jaroslav Kvapil, Julius Zeyer, Alois Jirásek, Jiří Karásek ze Lvovic

## **Abstract**

The aim of this bachelor thesis is an attempt to define and characterize the genre of fairy tale drama and also by analysing individual plays we outline the changes within the entire genre. When defining the term of fairy tale drama, we highlight mainly the elements that show the difference between the fairy tale drama and the fairy story. As to the changes within the genre we will first focus on authors from other countries and then we will deal with Czech authors. To characterize the changes within the genre in Bohemia, we have selected seven texts in which we will observe the circumstances leading to their conception and creation, as well as the composition, reception, motives, the way of describing space-time and the psychology of the characters featured.

## **Key words:**

Fairy tale drama, Jaroslav Kvapil, Julius Zeyer, Alois Jirásek, Jiří Karásek za Lvovic

## Obsah

1. Úvod .....	6
2. Stručné vymezení žánry pohádkového dramatu.....	7
3. Pohádkové drama v Evropě (Hauptmann, Maeterlinck, Hofmannsthal).....	10
4. Proměny pohádkového dramatu v Čechách.....	16
4.1    Kouzelná hra jako předchůdce pohádkového dramatu.....	16
4.2    Pohádkové drama na přelomu 19. a 20. století.....	18
5. Charakteristika nejvýznamnějších pohádkových dramat.....	20
5.1    Dramata Jaroslava Kvapila.....	20
5.1.1    Princezna Pampeliška.....	20
5.1.2    Rusalka.....	23
5.1.3    Sirotek.....	24
5.2    Dramata Julia Zeyera .....	25
5.2.1    Radúz a Mahulena.....	26
5.3    Dramata Aloise Jiráska.....	28
5.3.1    Lucerna.....	29
5.3.2    Pan Johanes.....	32
5.4    Dramata Jiřího Karáska ze Lvovic.....	33
5.4.1    Sen o říši krásy.....	33
6. Významotvorné prvky pohádkového dramatu.....	37
6.1    Motivy.....	37
6.1.1    Pohádkové a mytologické motivy.....	37
6.1.2    Ostatní významné motivy.....	38
6.2    Časoprostor.....	38
6.3    Psychologie postav.....	40
7. Závěr.....	42
8. Literatura.....	44
8.1    Prameny.....	44
8.2    Odborná literatura.....	45

## 1. Úvod

Tato bakalářská práce si klade za cíl pokusit se o definici a charakteristiku žánru pohádkového dramatu. Pohádkové drama se vyvinulo z kouzelné hry a svůj vrchol zaznamenalo na přelomu 19. a 20. století. K pohádkovým dramatům řadíme především texty, které částečně vycházejí z klasických pohádek, ale které se od nich zároveň odlišují motivy, pojetím postav, diváckou adresou a dalšími prvky. Popis těchto odlišností bude rovněž jedním z cílů této bakalářské práce. Součástí práce bude také nástin vývoje žánru v Evropě, neboť evropské pohádkové drama ovlivnilo českou produkci.

Jádrem celé práce pak bude charakteristika pohádkových dramát vybraných českých autorů. Jedná se o tři hry Jaroslava Kvapila, konkrétně o *Princeznu Pampelišku*, *Rusalku* a *Sirotku*, dále o *Radúze a Mahulenu* Julia Zeyera, *Lucernu* a *Pana Johanese* Aloise Jiráska a *Sen o říši krásy* Jiřího Karáska ze Lvovic. Z dalších známějších her se záměrně nebudeme zabývat hrou *Zlatorog* od Gabriely Preissové, ani *Ondřejem a drakem* od Viktora Dyka. První zmiňovaná hra byla sice napsána v námi stanoveném časovém horizontu, uvedena byla však mnohem později, a tudíž neměla vliv na dobový repertoár. Druhé zmiňované drama se nachází na hranici námi stanoveného časového horizontu, jde spíše o modifikaci žánru a některé prvky typické pro pohádkové drama jsou zde potlačeny.

U každého textu budou popsány podmínky jeho vzniku a také případné inspirační zdroje, dále se zmíníme o jeho výstavbě a členění. Poté stručně nastíníme dějovou linii, a zároveň se pokusíme poukázat v textech na prvky příznačné pro pohádková dramata. U každého dramatu je také uvedena dobová recepce, abychom postihli případné shody či odlišnosti mezi reakcemi diváků a kritiky. V kapitole, která bude následovat, shrneme použité motivy, zaměříme se také na popis časoprostoru a stručně se zmíníme o psychologii postav.

Jako výchozí texty při tvorbě bakalářské práce jsme zvolili především publikaci *Pohádkové drama* vydanou v České knižnici, jenž obsahuje čtenářské vydání kriticky ověřených textů *Princezny Pampelišky*, *Radúze a Mahuleny*, *Lucerny* a *Snu o říši krásy*. Tento svazek je navíc opatřen rozsáhlým komentářem. Při charakteristice textů *Rusalky* a *Sirotky* jsme vycházeli ze svazku *Divadlo Jaroslava Kvapila*. Obsahuje vydání poslední ruky všech Kvapilových dramát a je doplněn autorovými poznámkami, v nichž stručně popisuje změny, které na textech provedl od doby jejich prvního vydání.

V případě textu *Pana Johanese* jsme se řídili prvním vydáním, pro charakteristiku *Strakonického dudáka* jsme využili textu, jenž je začleněn do prvního vydání všech dramatických báchorek J. K Tyla.

## 2. Stručné vymezení žánru pohádkového dramatu

Zárodky žánru lze nalézt již v období baroka, kdy vznikaly tzv. féerie, což byly hry s fantaskním dějem obohaceným o nadpřirozené prvky. Koncem 18. a v první polovině 19. století se na jejich základě formoval a vyvíjel žánr kouzelné hry. Tu můžeme považovat za přímého předchůdce pohádkového dramatu. Kouzelné hry však byly jednodušší, kladly si za cíl oslovit co největší skupinu lidí. Děj byl spíše schematický, důležité bylo především pobavit publikum a nadchnout diváky působivými efekty, nikoli sdělit nějakou zásadní myšlenku. Postupně se kouzelná hra proměňovala, divácký okruh se časem specifikoval, pozornost se zaměřila na potřeby a zájmy především měšťanského publika. Takto změněný žánr se uplatňoval zejména na vídeňské scéně, kde mezi nejznámější autory patřil Adolf Bäuerl, Ferdinand Raimund a Johann Nepomuk Nestroy. Produkce vídeňské scény měla vliv i na české drama. O typ kouzelné hry se u nás pokusili např. Václav Kliment Klicpera nebo Josef Kajetán Tyl (*Strakonický dudák*), kterého inspirovaly především hry Ferdinanda Raimunda.

Samotné pohádkové drama se v Evropě rozvíjelo především v období od posledního desetiletí 19. století až do počátku dvacátých let 20. století. Přestože se jedná o poměrně krátkou dobu a celý žánr je zastoupen nepříliš velkým množstvím textů, lze v nich sledovat vlivy různých modernistických směrů, např. symbolismu či impresionismu. Za nejvýznamnějšího autora evropského literárního dramatu je považován německý dramatik Gerhart Hauptmann. Dalšími klíčovými tvůrci pohádkového dramatu byli Belgičan Maurice Maeterlinck a rakouský dramatik Hugo von Hofmannsthal. V Čechách se o rozvoj žánru zasadil především Jaroslav Kvapil, který inscenoval hry Hauptmanna i Maeterlincka, a zároveň byl autorem vlastních divácky úspěšných dramát. Kromě Kvapila se pohádkovému dramatu věnoval také Alois Jirásek, Julius Zeyer či Jiří Karásek ze Lvovic.

Východiskem charakteristiky pohádkového dramatu jako žánru by mělo být odlišení od žánru pohádky.<sup>1</sup> Pohádku tento typ dramatu ovšem připomíná výběrem tématu či volbou postav, může z ní vycházet a inspirovat se některými jejími motivy a látkami, odlišuje se od ní však několika podstatnými rysy. Jedním z hlavních znaků pohádky je šťastný konec, kdy zlo selhává, je potrestáno, hrdinové vítězí a odnáší si do

---

<sup>1</sup> Pro vymezení pojmu pohádky používáme definici D. Mocné a J. Peterky, in Mocná, D.; Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha/Litomyšl: Ladislav Horáček/Paseka 2004, s. 472.



budoucná vyhlídka na perspektivní život. Pohádka podává nerealistický až idealistický obraz světa. Naopak pohádkové drama mívá obvykle konec otevřený nebo tragický, v některých případech dochází dokonce ke smrti hlavních kladných postav.<sup>2</sup> Skutečnost tedy není nijak idylizována, v ději často převažuje reálné, místy až tragické zobrazení klíčových životních událostí, což s sebou často přináší také odhalení nedostatků či problémů společnosti. Proto se pohádkové drama stává reflexí, nikoli idylickou deformací reality. S idylickým konstruktem zobrazeným v pohádce souvisí také pojetí fantazijního světa, ve kterém se postavy pohybují. Čarovný svět pohádky navozuje pocit bezstarostnosti a harmonie, každá komplikovaná situace bývá vyřešena ve prospěch hlavních hrdinů. Naproti tomu svět pohádkových dramát bývá plný chaosu a situace, do kterých se hrdinové dostávají, jsou obtížně řešitelné, případně zcela postrádají jakékoli východisko.

Dále je nutno poznamenat, že pohádkové drama je žánrem určeným výhradně pro dospělé publikum, na rozdíl od pohádky, jež se postupně zaměřila na dětského čtenáře.<sup>3</sup> V některých případech sice docházelo k adaptaci pohádkového dramatu pro potřeby dětského diváka,<sup>4</sup> výsledná forma však nemá s původním žánrem pohádkového dramatu mnoho společného. Zaměření se na dospělého čtenáře otevírá pohádkovému dramatu nové dějové i motivické možnosti. Zápětka může být komplikovanější, pro popis děje lze použít složitějších jazykových formulací. Do děje mohou být také zakomponovány erotické motivy.

Kromě všech zmiňovaných skutečností je pohádkové drama odlišné i pojetím postav. Jejich diverzifikace není v tomto případě jednoznačná, nelze přesně určit, zda je daná postava kladná či záporná. Psychologie postav není nijak zploštěná, jejich jednání bývá důkladně motivované a značně komplikované.

Nyní tedy přejdeme k samotné definici pojmu. Jako pohádkové drama tradičně označujeme divadelní hry, které čerpají námět z pohádek, mýtů nebo legend a jejichž ústředními postavami jsou vedle lidských bytostí také bytosti nadpřirozené (např. víly, rusalky, čarodějnice, vodníci, démoni atd.). Právě tyto fantazijní postavy se dostávají do úzkého kontaktu se světem lidí, v některých případech se dokonce pokoušejí stát se jeho součástí, což se jeví jako nevyhovující a nemožné.

---

<sup>2</sup> Ke smrti hlavních postav dochází např. v hrách Jaroslava Kvapila *Princezna Pampeliška* či ve *Snu o říši krásy* Jiřího Karáska ze Lvovic.

<sup>3</sup> K zaměření pohádky na dětského čtenáře docházelo postupně v 19. století. Mezi první autory pohádek určených pro dětské publikum se řadí např. bratři Wilhelm a Jacob Grimmové.

<sup>4</sup> Máme na mysli *Pohádku o princezně Pampelišce*, která vznikla přepracováním původního Kvapilova dramatu *Princezna Pampeliška*.

K hlavním prvkům pohádkového dramatu patří podle Dalibora Turečka především „antirealistická, fantazijní stylizace časoprostoru, rezignace na přírodní zákonitosti a na kauzalitu.“<sup>5</sup> Výrazně se v pohádkových dramatech projevují kontrasty, ať už se jedná o kontrast prostředí či charakterových vlastností jednotlivých postav. Dalšími podstatnými rysy jsou četnost monologů a oslabení dějové složky, vyvážené důrazem na psychologii postav, a také na lyrické provedení hry. Dramata se tedy ve výsledku stávají silně stylizovaným obrazem fantazijní krajiny, ve které vládne absolutní bezčasí. Prostředí, v němž se dramata odehrávají, má spíše symbolickou roli. Stejnou symbolickou funkci splňuje často také rekvizita,<sup>6</sup> která svým významem dotváří jak prostředí, tak jednotlivé dramatické situace. Při uvedení dramatu na jevišti byla rovněž podstatná hudební a výtvarná složka inscenace. Pro jednotlivá dramata byla komponována složitá scénická hudba, využívaly se speciální světelné efekty, výrazné dekorace i kostýmy. Vedle těchto společných prvků má samozřejmě každé pohádkové drama také svá specifika, ústřední témata a motivy se v jednotlivých obdobích vývoje žánru měnily.

---

<sup>5</sup> Tureček, D.: Pohádkové drama, in Pavlovský, P. a kol.: *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004, s. 216.

<sup>6</sup> Srov. např. lucerna ve stejnojmenné hře Aloise Jiráka.

### 3. Pohádkové drama v Evropě (Hauptmann, Maeterlinck, Hofmannsthal)

Za nejvýznamnějšího představitele moderního pohádkového dramatu je považován německý spisovatel a dramatik Gerhart Hauptmann. Jeho raná tvorba byla ovlivněna realismem a naturalismem, později, v devadesátých letech 19. století se přiklonil k symbolismu. V tomto období také vznikla jeho nejúspěšnější pohádková dramata, a to *Haniččino nanebevzetí* (v originále *Hanneles Himmelfahrt*) a *Potopený zvon* (*Die versunkene Glocke*).

První jmenované drama napsal Hauptmann roku 1893. Jedná se o příběh děvčete jménem Hanička, které bylo zachráněno před utopením a přineseno do chudobince, aby se zotavilo. O Haničku se stará sestra Marta, s níž děvče rozmlouvá o Bohu a také o svých vidinách způsobených horečkou. Haničce se v horečnatém snu nejprve zjevuje její tyranský otec, ztělesnění jejího pozemského utrpení a obav. Dále přichází Haniččina zemřelá matka, která se podobá spíše andělu než obyčejné ženě. Duch matky představuje oporu a lásku, která na Haničku čeká v nebi. Matka Haničku přímo vyzývá k odchodu do nebe tím, že jí věnuje petrklíč. Po matce přicházejí zpívající andělé, následovaní andělem smrti. Tento anděl má podobu velké černé osoby s plamenným mečem. Jako jediná postava k dívce nemluví, pouze stojí a vyčkává, až si vezme šaty a střevíce, které jí donesl krejčí. V závěrečné sekvenci snu skutečně Hanička umírá, k jejímu loži přichází učitel Gottwald, jediný člověk, kterého Hanička upřímně milovala. S učitelem přichází i děti a ostatní vesničané, kteří obdivují Haniččinu krásu a nazývají ji princeznou. Poté se u Haniččiny rakve objeví její otec a také cizinec, který se v tváři podobá učiteli Gottwaldovi. Cizinec rozmlouvá s Haniččíným otcem a nutí ho, aby se vyznal ze svých hříchů, následně povolává anděly, kteří Haničku mají odnést do nebe. Po této scéně následuje změna. Hanička leží opět v posteli v otrhaných šatech, nad ní se naklání doktor a sestra Marta. Po chvíli doktor konstatuje, že Hanička je skutečně mrtvá.

Drama bylo pod titulem *Hanička* uvedeno v Čechách roku 1894, tedy pouhý rok po německé premiéře. Po uvedení vyšla v časopise *Rozhledy* recenze Františka Xavera Šaldy, která akcentovala specifičnost Hauptmannova tématu lišícího se od témat dosavadních:

*Dramatický námět, dramatické dění Hauptmannova snu liší se skutečně od dramatu, básní posud zpracovaných pojmově a řádově. Souvisí úzce a pojmově*

*i rodově s náměty, které volí několik mladých dramatiků ve Francii a Německu, kteří se etiketují různě: tu symbolisté, tam impresionisté a všelijak jinak ještě.*<sup>7</sup>

Kromě námětu a děje zkoumal Šalda také psychologickou stránku hry, především Hauptmannovo pojetí Krista. Ten vystupuje ve hře jako cizinec s tváří učitele a příznačným jménem Gottwald.<sup>8</sup> Přichází k rakvi Haničky, aby si ji vzal k sobě, a také aby soudil jejího vraha, tedy Haniččina otce. Šalda dále poukázal na motivickou spojitost Haničky s postavou Popelky, která se projevuje ve scéně, kdy se Hanička obléká do krásných šatů a střevíčků. Kromě této spojitosti si lze povšimnout i motivu z pohádky o Sněhurce. Stejně jako Sněhurka, i Hanička byla totiž uložena do skleněné rakve.

Stěžejní Hauptmannovo pohádkové drama *Potopený zvon* vzniklo roku 1897. Na rozdíl od *Haniččina nanebevzetí*, které se odehrávalo výhradně v reálném světě, a jehož pohádkovost spočívala pouze ve snu Haničky, *Potopený zvon* naplňuje definici pohádkového dramatu i mnoha jinými atributy. Jeho děj se odehrává z velké části ve světě nadpřirozeném, vystupují zde víly, ježibaba, vodník a množství dalších pohádkových či mýtických bytostí. Ústředním tématem je vztah víly Routičky a zvonařského mistra Jindřicha, tedy opět vztah lidského a mýtického světa. Při přepravě nového zvonu se stane nehoda a zvon se potopí do vody. Jindřich se při pádu zvonu zraní, zmateně bloudí v horách, až dojde do míst, kde žije ježibaba s vílou Routičkou. Víla Jindřichovi nabídne vodu a nocleh a zůstává u něj, dokud mu nepřijdou na pomoc farář s lazebníkem. Doma je zesláblý Jindřich uložen do postele. Zvonař se pomalu smiřuje se smrtí, přichází ale Routička a vyléčí ho. Jindřich je Routičkou natolik fascinován, že se rozhodne opustit svou ženu i děti a odejít zpět do hor, aby mohl s vílou žít. Soužití Jindřicha a Routičky se jeví jako šťastné do té chvíle, než si Jindřich, obklopen nadpřirozenými bytostmi uvědomí, že nechce dál být obyčejným smrtelníkem, že se chce více podobat těm, s nimiž žije. Postupně odmítá veškerý kontakt se světem lidí, odežene i faráře, který ho přichází přesvědčit, aby se vrátil domů. Touha po pohádkové moci se Jindřichovi nakonec stane osudnou a zničí nejen jeho samotného, ale i jeho nejbližší. Nejdříve zemře Jindřichova žena Magda, která ho

---

<sup>7</sup> Šalda, F. X.: Gerharta Hauptmanna Hanička, in *O věcech divadelních: výbor ze statí o dramatu a divadle*. Ed. J. Hájek. Praha: Melantrich, 1987, s. 94. Původně publikováno v *Rozhledech* v roce 1894.

<sup>8</sup> Slovo bůh se do němčiny překládá jako Gott.

chce přivést zpět tím, že rozezní potopený zvon. Snaží se mu tak připomenout, kde je jeho místo. Jindřich, který zvon uslyší, opouští Routičku a vydá se za jeho zvukem. Opuštěná víla není schopna dále existovat, vzdává se života a rozhodne se žít jako mrtvý přízrak v říši vodníka. Dobrovolně umírá i Jindřich, který se nedokáže smířit s tím, že zapříčinil smrt svých blízkých. Od ježibaby dostane tři poháry, ze kterých postupně pije s vědomím, že po vypití toho posledního bude jeho život ukončen. Před vypitím posledního poháru se Jindřichovi zjevuje Routička, v jejíž náruči nakonec zemře.

Námětem hry je tedy konflikt světa lidského a světa nadpřirozených bytostí. Postavy jednoho světa mají v sobě a priori zakořeněnou nenávist vůči postavám světa druhého. Nesoulad obou světů ukazuje i scéna, ve které farář s lazebníkem při hledání Jindřicha narazí na ježibabu:

*FARÁŘ:*

*Ty dúro ničemná a nicotná,  
už mlč a táhni cestou pekelnou!*

*JEŽIBABA:*

*Řeč uspořte si, znám já vaše šprochy.  
Já vím, já vím to: smysly, to sou říchy.  
Zem, to je rakev. Modrý nebe nad ní  
je víko na to. Vězdy, to jsou dírky,  
a slunce – velká díra do volnosti.  
Svět zhyne, třebaš falář nebyl žádný,  
a milý pánbů to je strašák enom.  
Já vemu průtek, zasloužili byste  
herkama budete: to je, dál nic.*

*FARÁŘ:*

*Ty d'áblice...*

*LAZEBNÍK:*

*Pro Krista Pána, ticho!  
 Víc neštvěte ji, nebo s námi zle!<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> Hauptmann, G.: *Potopený zvon*. Přeložil F. S. Procházka. Praha: A. Wiesner, 1907, s. 43.

Soužití lidských a nadpřirozených bytostí je tedy nežádoucí a nemožné. Snaha Routičky a Jindřicha tento zákon porušit naše tvrzení jen podporuje, neboť jejich vztah končí tragicky, přináší jim záhubu. František Serafínský Procházka ve svém doslovu k překladu<sup>10</sup> *Potopeného zvonu* popsal ještě jeden důvod Jindřichovy smrti. Podle něj „mistr Jindra umírá jako oběť své nadčlověcké snahy, čímž zároveň vysloveno hluboké tragikon teorie samé moderního člověka vůbec.“<sup>11</sup>

Po těchto dvou pohádkových dramatech následovaly další Hauptmannovy hry podobného typu, například *Nebohý Jindřich (Der Arme Heinrich)*, *Griselda* nebo *A Pippa tančí (Und Pippa tanzt)*, žádná z nich ale nedosáhla takového úspěchu.

Jiným významným autorem pohádkového dramatu se stal Maurice Maeterlinck. Svou první hru tohoto žánru s názvem *Princezna Maleina (La princesse Maleine)* napsal roku 1898. V dalších letech pokračoval pohádkovými hrami jako *Sedm princezen (Les sept princesses)* či *Ariana a Modrovous (Ariane et Barbe-Bleue)*. V obou případech se jednalo o hry loutkové.

Za Maeterlinckovo vrcholné pohádkové drama je považován *Modrý pták (L' Oiseau Bleu)*, který vznikl roku 1908. Dva sourozenci, Tylyl a Mytyla se na žádost čarodějnice Beryluny vydávají hledat modrého ptáka, který by uzdravil Beryluninu vážně nemocnou dceru. Děti na cestě doprovází pes a kočka, kteří mají schopnost mluvit, a také personifikovaný Cukr, Voda, Oheň, Chléb a Světlo. Společně všichni prochází různými prostředími, například krajinou vzpomínek, kde se děti potkají se svými mrtvými prarodiči, dále palácem královny Noci, ve kterém zjistí, jak vypadají války, nemoci či hrůzy a temnoty. Během cesty používá Tylyl kouzelný diamant, který dostal od čarodějnice. Tento diamant dokáže vyvolat duše všech živých i neživých bytostí, díky němu lze vidět pravou podstatu reality. Dětem se s pomocí diamantu několikrát podaří modrého ptáka najít, ten však vždy po nějaké době zčerná a zemře. Cesta vrcholí návštěvou v říši budoucnosti, kde jsou shromážděny nenarozené děti čekající na hodinu zrození. Nakonec se Tylyl a Mytyla objevují zpět u svého domu a probouzí se ze snu. Po probuzení děti zjišťují, že čarodějnice Beryluna je sousedka Berlingová a modrý pták, po kterém usilovně pátrali, je vlastně Tylylova hrdlička. Tylyl tedy hrdličku daruje sousedce a tím vyléčí její dceru.

---

<sup>10</sup> F. S. Procházka přeložil *Potopený zvon* roku 1899, kdy byla hra poprvé uvedena v Čechách, my však text hry citujeme z 2. vydání z roku 1907, v němž Procházka některé pasáže překladu upravil.

<sup>11</sup> Procházka, F. S.: Doslov, in Hauptmann, G.: *Potopený zvon*. Přeložil F. S. Procházka. Praha: A. Wiesner, 1907, s. 180.

Modrý pták ve hře vystupuje jako centrální symbol. Představuje těžko identifikovatelné a téměř neuchopitelné štěstí, které je ve snu sice zhmotněné, nelze ho však dosáhnout, neboť pravé štěstí najde člověk pouze v reálném životě. Snová cesta Tyltyla a Mytyly není tedy ničím jiným, než hledáním štěstí, které nakonec nalézají doma u svých rodičů. Musíme upozornit na fakt, že drama nekončí smrtí žádné postavy. Ve hře sice figurují mrtví prarodiče i sourozenci Tyltyla a Mytyly, všichni jsou ale šťastni, spokojeně žijí ve světě vzpomínek. Objevuje se zde také scéna, která popírá výskyt mrtvých, byť se celá odehrává na hřbitově. Hroby však nejsou naplněny mrtvolami, nýbrž záplavou květin, a sám Tyltyl v závěru scény prohlásí, že není mrtvých.

*Modrý pták* byl uveden v Čechách roku 1912 v překladu Marie Kalašové a v režii Jaroslava Kvapila. Inscenace sklidila velký úspěch u diváků i kritiky.

Dalším neméně důležitým reprezentantem žánru byl vídeňský šlechtic Hugo von Hofmannsthal. Jeho pohádková dramata byla, podobně jako Hauptmannova hra *Haniččino nanebezetí*, založena na snech a fantaziích dramatických postav. O podobnosti her Hauptmannových a Hofmannsthalových píše Dalibor Tureček:

*Hlavní tematické preference a tvárné principy literárního zpracování pohádkových dramát se přitom v Hofmannsthalově případě příliš nelišily od zásad a norem, na nichž byla vytvořena díla Hauptmannova. [...] Klíčové hry obou autorů ostatně vznikly takřka souběžně a pouze opožděná česká recepce činí z Hofmannsthalova opticky pozdější záležitost.<sup>12</sup>*

První Hofmannsthalovo pohádkové drama, které se do češtiny překládá jako *Člověk a smrt* nebo také *Bloud a smrt* (*Der Tor und der Tod*), vyšlo již roku 1893. Hlavní postava, šlechtic Claudius, se zde přímo střetává se světem mrtvých. Pro Claudia si jedné noci přijde smrt. Ještě před tím, než Claudius zemře, povolává smrt tři duchy. Nejprve se zjevuje Claudiova matka a vyznává se z trápení, která jí syn způsobil. Dále přichází mladá dívka. Ta si vzala život kvůli tomu, že Claudius neopětoval její lásku a pouze si s ní zahrával. Nakonec se objevuje Claudiův bývalý přítel, který si vzal život kvůli dívce, jež dala přednost Claudiovi. Ani jedna z postav s Claudiem nehovoří, pouze se nahlas vyznávají z křivd, které na nich byly spáchány,

---

<sup>12</sup> Tureček, D.: Komentář, in Kudrnáč, J.; Sendlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 346.

bilancují Claudiův dosavadní život. Claudius v závěru konstatuje, že jeho život byl mrtvý, že teprve nyní, v okamžiku své smrti má pocit, že skutečně existuje, a poté se skácí smrti k nohám.

Drama zobrazuje autorovo pojetí smrti. „Smrt chápal Hofmannsthal ve dvojitým smyslu: byla mu obrazem promarněného, prázdného, mravně mrtvého života; byla mu však též cenou za umělecké vystižení života.“<sup>13</sup>

Fantazijní prvky se intenzivně uplatnily také v dramatu *O čem snila nevěsta* (*Was die Braut geträumt hat*), jež Hofmannsthal napsal v roce 1896. V roce 1899 pak vyšlo drama *Sobejdina svatba* (*Die Hochzeit der Sobeide*), které bylo vytvořeno volně na motivy *Pohádek tisíce a jedné noci*. Děj příběhu byl zasazen do perského prostředí a jeho dějovost je silně oslabena obsáhlými monology postav. Motivicky se *Sobejdina svatba* blížila dramatu Jaroslava Kvapila *Princezna Pampeliška*. V obou dramatech totiž dominuje motiv milostné deziluze a citového strádání. Další Hofmannsthalovou dramatickou pohádkou, která vyšla roku 1900, je *Císař a Čarodějka* (*Der Kaiser und die Hexe*).

Zahraniční hry tohoto žánru měly velký úspěch také u českého publika a inspirovaly české autory. V českých poměrech byly tyto hry navíc spojovány s představou moderního umění, které bylo protikladem k tradičním realistickým inscenačním postupům Národního divadla. Žánrové možnosti pohádkového dramatu se tak staly přitažlivými i pro autory, kteří hledali nové způsoby dramatického vyjádření v kontextu moderních uměleckých směrů, především symbolismu a lyrického citového impresionismu. Některými souvislostmi zahraničního a českého pohádkového dramatu se budeme zabývat i v následujících kapitolách.

---

<sup>13</sup> Střítecký, J.: Hugo von Hofmannsthal a kritika jazyka, in *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Praha/Bratislava: Divadelní ústav/Divadelný ústav, 1999, s. 46.



## 4. Proměny pohádkového dramatu v Čechách

### 4.1 Kouzelná hra jako předchůdce pohádkového dramatu

Za předchůdce pohádkového dramatu je považován žánr zvaný kouzelná hra.<sup>14</sup> Jeho vznik a vývoj souvisí především s tvorbou předměstských scén ve Vídni od dvacátých do padesátých let 19. století. Své hry zde uváděl Karl Friedrich Hensler, Adolf Bäuerl, Ferdinand Raimund a Johann Nepomuk Nestroy. Henslerovy rané kouzelné hry se podobaly spíše zpěvohrám a hrám rytířským. Byly určeny pro co nejširší publikum s nenáročnými požadavky, vyznačovaly se jednoduchou zápletkou, schematickou charakteristikou postav a množstvím iluzivních efektů, jejichž hlavním úkolem bylo umocnit zážitek z podívané. Postupně se žánr proměňoval, zábavná funkce byla vystřídána funkcí výchovnou a do popředí se dostávalo satirické zobrazení reality. Do reálného prostředí byly přenášeny i nadpřirozené bytosti, například Adolf Bäuerl umístil ve svých hrách tyto postavy do vídeňské měšťanské společnosti. Na výchovnou funkci a polepšení individua kladl důraz Ferdinand Raimund. K nápravě vedly jedince nadpřirozené bytosti, které bývaly na scénu uvedeny již na počátku hry, a které se zároveň stávaly jádrem dramatického konfliktu. Jednání lidí tedy bylo podstatně motivováno rozhodnutím nadpřirozených postav. Hry Johanna Nepomuka Nestroje představovaly satirickou podobu žánru. Nestroy ve svých hrách žánrové stereotypy kouzelných her již i parodoval.

Tvorba autorů předměstských vídeňských scén ovlivnila také českou produkci. Psaní kouzelných her se v Čechách věnoval Václav Kliment Klicpera a Josef Kajetán Tyl. Zatímco Klicperova dramata se žánrově blížila spíše rytířským hrám, jako tomu bylo u Henslera, Tyl se přikláněl k pozdějším žánrovým variantám a rozvíjel koncepce Raimunda a Nestroje.

Klicpera ve svých dramatech kombinoval prvky rytířských her s pohádkovými motivy a děj často obohacoval o iluzivní efekty. Ve dvacátých letech napsal kouzelné hry *Loketský zvon*, *Blaník* a *Jan za chrta dán*, které byly divácky úspěšné. Podle Františka Adolfa Šuberta se staly „tak populárními, jak před nimi nebylo jediné báchorky dramatické.“<sup>15</sup> Blíže k pohádce měly autorovy hry z konce let čtyřicátých,

---

<sup>14</sup> K označení tohoto žánru se používají také jiné pojmy. Například v *Dějninách českého divadla II* nalezneme výraz jevištní báchorka.

<sup>15</sup> Šubert, F. A.: *Klicpera dramatik*. Praha: F. Topič, 1898, s. 120.

*Brněnské kolo* a *Česká meluzína*. Ani jedna z nich však už veřejnost příliš nezaujala. František Adolf Šubert označil *Brněnské kolo* za nezdařenou práci. *Českou meluzínu* sice považoval za „vkusu naší doby bližší“, zároveň dodává, že „byvši publikována v době, kdy záliba pro pohádky na čas uhasla, a kdy v české dramatické pohádce rázu Raimundovského již byl opanoval nejlepší český výtvar toho druhu, Tylův ‚Strakonický dudák‘, nedošla více takového rozšíření po divadlech a takové obliby[...]<sup>16</sup>

Všechny Tylovy kouzelné hry vznikly koncem čtyřicátých let. *Strakonický dudák* a *Jiříkovo vidění* tematizovaly polepšení jedince, *Lesní panna* a *Tvrdohlavá žena* představovaly satirickou variantu žánru. Fakt, že se Tylova dramata v mnoha aspektech shodovala s tvorbou Raimunda a Nestroye ovšem neznámá, že by tyto autory pouze pasivně kopíroval. Naopak, v jeho tvorbě se vyskytují i prvky odlišné. Tyto odlišnosti, stejně jako další specifické znaky Tylových her, můžeme demonstrovat na textu *Strakonického dudáka*.

Děj *Strakonického dudáka* je situován do venkovského prostředí. Lidé žijící na vesnici totiž představovali pro Tyla ideál české společnosti. Hlavní postavou je dudák Švanda, který odchází do světa, aby vydělal peníze a mohl si vzít svoji milou, dceru hajného Dorotku. Po cestě usne Švanda v lese. Zatímco spí, objeví se víly a očarují jeho dudy. Mezi vílami je i Švandova matka Rosava, která si vyžádá povolení od královny víl, aby směla svého syna na cestě ochraňovat. Před odchodem Rosava slibuje, že mu neprozradí, kdo je jeho matka. Švandovi se ve světě díky kouzelným dudám daří. Seznamuje se s Vocilkou, jenž se stává jeho sekretářem. Vocilka však není dobrý člověk, neustále dudáka šidí. Švanda také pomocí své hudby rozesměje nemocnou princeznu Zuliku, se kterou se má v duchu pohádkových syžetů poté oženit. Zcela tedy zapomíná na Dorotku, která se za ním vypravila do světa. Nezastane se jí ani v momentě, kdy s Kalafunou přichází na hrad, aby svatbě zabránili. Sám Švanda je zajat strážemi prince Alamira, který je nápadníkem Zuliky. Ve vězení se Švandovi zjeví Rosava, zachrání ho a vyzradí mu, že jeho matka, za což je potrestána a stává se divou ženou. Doma se Švanda smíří s Kalafunou, Dorotka mu však odpustit nechce. Vocilka Švandu vyláká v noci do lesa a chce mu ukrást dudy. Vede ho na popraviště, kde je Švanda obklopen divými ženami, které ho chtějí utančit k smrti. Zachraňuje ho Dorotka, jež ho stále miluje. Zachráněna je i Rosava, která se opět stává vílou.

Ústřední roli hrají u Tyla postavy lidské. Švanda je typický lidový hrdina, který reprezentuje český národ v cizině, je vlastencem a jeho postava tak mohla fungovat jako

---

<sup>16</sup> Tamtéž.

posila národního sebevědomí. Do světa odchází kvůli penězům, postupně zjišťuje, že kapitál není natolik důležitý jako láska k bližnímu a k vlasti. Další lidské postavy, jako Vocilka, Kalafuna či princezna Zulika, rozvíjejí a posunují děj, Dorotka figuruje v závěru jako řešitelka konfliktu a přemožitelka zla. Nadpřirozené bytosti se v příběhu objevují později, nikoli hned v úvodu, a jejich funkce hybatelů děje je omezená. Zužuje se pouze na hlavního hrdinu, dudáka Švandu. Víla Rosava sice Švandovi dopomůže k úspěchu a zachrání ho z vězení, k nápravě a polepšení ho však vede člověk, konkrétně jeho dívka Dorotka.

#### **4.2 Pohádkové drama na přelomu 19. a 20. století**

Období přelomu století bylo pro české drama velmi příznivé. Od osmdesátých let se zvýšil počet profesionálních scén, vzrostl i počet divadelních souborů bez stálé domovské scény. Dominantní profesionální institucí bylo Národní divadlo, další důležité scény se nacházely v Brně a Plzni. Se zlepšením institucionálních podmínek souvisel také důraz na kvalitu uváděných děl, potřeba vytvoření nové normy a poptávka po nové, původní tvorbě. Tendence uvádět na jeviště původní díla se projevila zejména v Národním divadle, které spolupracovalo s předními českými autory, např. Ladislavem Stroupežnickým, Jaroslavem Vrchlickým, Františkem Adolfem Šubertem či Matějem Anastasiou Šimáčkem. Uváděna byla také díla starších českých autorů i díla zahraniční produkce. V divadle se tedy v osmdesátých a částečně v devadesátých letech střetávaly na jevišti různé styly, od pozdního romantismu až po realismus. Národní divadlo plnilo funkci reprezentativní scény, která dokumentovala vývoj českého dramatu, a která byla přístupná širokému publiku. Tento koncept se postupně stával dlouhodobě neudržitelným, s nástupem nového typu dramatu v devadesátých letech vyvstaly požadavky změn v dramaturgii, která se dosud soustředila na realistické zobrazení prostředí, nikoli na individuální prožitek a psychologii jedince. Snahy zrealizovat tyto požadavky reagovaly na podněty evropské kultury a probíhaly zpočátku v časopiseckých polemikách, postupně ale začaly pronikat do divadelního prostoru. Spor mezi zastánci realistického a propagátory modernistického pojetí dramatu vyvrcholil odvoláním dosavadního ředitelství Národního divadla v červenci roku 1900. Do čela divadla byli postaveni zástupci nově zřízené Společnosti Národního divadla. Novým ředitelem činohry se po Františku Adolfu Šubertovi stal Jaroslav Kvapil.

Právě Kvapilovo působení na postu ředitele činohry znamenalo rozhodující obrat k modernímu typu dramatu. Již roku 1900 uvedl pohádkovou komedii populárního dánského autora Holgera Drachmanna s názvem *Byl jednou jeden král*, v první polovině 90. let se jádrem jeho dramaturgické činnosti staly hry Henrika Ibsena či Alexandra Nikolajeviče Ostrovského. Jako režisér inscenoval Kvapil Hauptmannovu *Haničku*,<sup>17</sup> Maeterlinckova *Modrého ptáka* a také obě pohádkové hry Aloise Jiráka, *Lucernu* a *Pana Johanesa*. Z Kvapilova dramaturgického plánu je patrné, že realizace moderního dramatu v Čechách byla zpočátku založena na přejímání textů a podnětů z evropských literatur.

Od druhé poloviny devadesátých let se rozvíjel i původní český repertoár. V jeho rámci se pak začala vymezovat skupina her, které označujeme jako pohádkové drama. Klíčovými autory pohádkových dramát v Čechách byli Jaroslav Kvapil a Julius Zeyer, jejichž hry byly silně ovlivněny impresionismem a symbolismem. Mezi autory pohádkových dramát se zařadil také Alois Jirásek, který propojil prvky moderního dramatu s prostředky, které používal ve svých kouzelných hrách Josef Kajetán Tyl. Dekadentní variantu žánru představuje hra Jiřího Karáska ze Lvovic. Původním kouzelným hrám se svým dramatem přibližovala Gabriela Preissová, její hra však byla zrealizována až v 50. letech. Rozvoj žánru vrcholí uvedením Kvapilovy úpravy *Strakonického dudáka* v roce 1913. Kvapil Tylovu hru přepracoval tak, aby více odpovídala moderním pohádkovým dramátům. Dozvuky žánru můžeme nalézt v poválečném období, konkrétně v roce 1919, kdy byla uvedena hra Viktora Dyky s názvem *Ondřej a drak*. V Dykově hře byla potlačena charakteristická lyrická pohádkových dramát přelomu století, do popředí naopak vystupovalo satirické zobrazení skutečnosti a pohádkové motivy typické pro předchozí texty byly ironizovány.

---

<sup>17</sup> V tomto případě ale nešlo o první uvedení *Haničky* v Čechách. Kvapilova inscenace se uskutečnila roku 1907, *Hanička* byla u nás poprvé inscenována již r. 1894.

## 5. Charakteristika nejvýznamnějších pohádkových dramat

Následující kapitola bude věnována charakteristice vybraných pohádkových dramát. U každé hry bude nastíněn děj a vyzdvihnuty specifické prvky textu, u vybraných her se podrobněji zaměříme také na dobovou recepci.

### 5.1 Dramata Jaroslava Kvapila

Své první drama *Přítmí* napsal Kvapil roku 1895, premiéra se uskutečnila dva roky poté. Ve stejném roce jako *Přítmí* vzniklo také drama s názvem *Bludička*. Byla prvním Kvapilovým dramatem, které se dostalo do Národního divadla, premiéru měla roku 1896. Po těchto dvou dramatech se autor soustředil na psaní her pohádkových. První pohádková hra, *Princezna Pampeliška*, byla vytvořena a uvedena na jeviště v roce 1896. Následovalo libreto k Dvořákově opeře *Rusalka*, které bylo dokončeno na podzim roku 1899. Opera se dočkala premiéry o dva roky později. V roce 1903 pak vzniklo impresionisticky laděné drama *Oblaka*. Svou dramatickou tvorbu zakončil Kvapil v roce 1906 pohádkovou férií s názvem *Sirotek*.

#### 5.1.1 Princezna Pampeliška

První, prozaická verze *Princezny Pampelišky* vznikla v říjnu roku 1896. Jako první si rukopis přečetl Jaroslav Vrchlický, který kromě několika výtěk přišel také s návrhem, aby Kvapil hru přepracoval do veršované podoby. I přes Vrchlického připomínky byla hra bez jakýchkoli úprav poskytnuta k inscenaci Národnímu divadlu, po nějaké době si ale Kvapil vyžádal text zpět a hru zveršoval, přesně jak navrhoval Vrchlický. Novou verzi zadal Národnímu divadlu k realizaci 3. listopadu 1896.

Text *Princezny Pampelišky* byl od samého počátku tvořen se záměrem uvést jej na jevišti, přesto však vykazuje některé rysy, jež se neshodují s praktickými požadavky divadelní realizace. Drama je sice rozděleno na tři dějství, postrádá však členění na výstupy, jednotlivé situace jsou v textu odděleny pouze graficky. V každém dějství je navíc rozvinuta samostatná krize, což není pro klasická dramata obvyklý postup. Zajímavý je i rozsah scénických poznámek. Ty jsou omezeny na minimum, zcela chybí popis kostýmů či scénografie.

Ve hře se uplatňuje jeden z podstatných rysů, jenž je charakteristický též pro pohádková dramata obecně, a to oslabení dějové složky a celkové zjednodušení dějového schématu. Hra začíná prologem. Ten pronáší chůva, která je obklopena dětmi. Chůva v prologu explicitně sděluje, že následující příběh je pohádkou. Závěrečná sloka prologu obsahuje klasickou pohádkovou frázi:

*CHŮVA (obklopena dětmi):*

*[...]*

*Sněží, tiše sněží na pláně i v lesy,*

*někdo usměje se, někdo zapláče si*

*bylo nebylo- a všechno zmizí v tmách...*

*Ale to se děje jenom ve všech pohádkách!<sup>18</sup>*

Po prologu následuje zámecká scéna, ve které se dohaduje král se svou dcerou, princeznou Pampeliškou. Král chce Pampelišce namluvit bohatého hispánského prince, ona však odmítá a následně prchá ze zámku. Při útěku se setkává s Honzou, který se vydal do světa na zkušenu. Honza se stává ochráncem a průvodcem Pampelišky na společné cestě, během níž se dostanou do města Kocourkova, kde jsou uvězněni. Po útěku z vězení se setkávají s hispánským princem, jenž Pampelišku pronásleduje. Nebojácný Honza úspěšně řeší všechny krizové situace a nakonec se šťastně vrací domů i s Pampeliškou, která se rozhodne s ním žít. Není však schopna přežít v zimě na venkově a v závěru umírá. Oslabení dějové linie vede k jejímu postupnému rozpadu, napětí rozvedené v prvních dvou dějstvích se vytrácí společně s postavami schopnými ho udržet. Scénu tedy postupně opouští král, obyvatelé Kocourkova i hispánský princ, Honza s Pampeliškou ztrácejí protivníky a jsou ponecháni svému osudu. Dějovou dynamiku zpomaluje také absence akčních situací, které ve většině případů nejsou ukázány přímo, nýbrž reprodukovány některou ze zúčastněných postav. Veškerou akci postrádá i závěr. Drama „končí – příznačně pro symbolistní a impresionistický proud literatury zlomu století – pasivní rezignací, která ve svém důsledku popírá tradiční epický a heroický literární model.“<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Kvapil, J.: Princezna Pampeliška, in Kudrnáč, J.; Sandlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 9.

<sup>19</sup> Tureček, D.: Komentář, in Kudrnáč, J.; Sandlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 353.

Postavy Honzy a Pampelišky, o něž se celý děj opírá, jsou silně kontrastní. Honza je typická lidová postava, reprezentuje sílu a racionalitu. Naproti tomu Pampeliška je lyrická a éterická postava, personifikovaná květina představující cit a emoce. Obě postavy jsou tedy konstruovány tak, aby zapadaly do specifického prostředí, což je v případě Honzy rodná ves, v případě Pampelišky zámek jejího otce. V momentě, kdy ho postavy opouštějí, setkávají se s problémy a překážkami, bloudí a pociťují potřebu vrátit se zpět. Zatímco Honza se do svého přirozeného prostředí nakonec vrací, Pampeliška o něj definitivně přichází svým rozhodnutím s Honzou zůstat. Tento krok se pro ni ukáže být fatálním, Pampeliška doslova odkvétá a umírá.

*Princezna Pampeliška* byla poprvé uvedena v Národním divadle 2. října 1897 v režii Jakuba Seiferta. Diváci přijali hru s nadšením, kritika k ní však příliš shovívavá nebyla. Velmi ostré bylo stanovisko Františka Zákrejs, který zkritizoval špatnou výstavbu charakterů i děje a ve výsledku zpochybnil smysl pohádkového dramatu jako celku.<sup>20</sup> Odmítavě se ke hře postavil také Stanislav Kostka Neumann. Podle něj byla pouhým komerčním tahem a její napsání bylo Kvapilovou snahou zůstat nadále miláčkem publika.<sup>21</sup> O *Princezně Pampelišce* se Neumann zmínil také ve své satirické básni s názvem *Píseň z arény umění a života*.<sup>22</sup> Ke hře se tedy kriticky vyjádřil jak obhájce tradičních literárních tradic (Zákrejs), tak autor zaujatý novými moderními formami (Neumann). Překvapivá je také negativní reakce Františka Xavera Šaldy, zastávající modernistického pojetí literatury a dramatu. Šalda považoval *Princeznu Pampelišku* za povrchní dílo, které nemá žádnou ideu, rytmus, ani perspektivu, a které vzniklo z pouhého nápadu. „Nápadem tím stojí a nápadem tím padá. Není v ní nic než tento nápad: personifikace květiny, již rozvanou podzimní větry. To byl celý duševní kapitál, jež pan Kvapil dal do svého dramatu. [...] Že mu na ně vystačil – to je pro pana Kvapila umělce k smrti smutné faktum.“<sup>23</sup> I přes negativní ohlasy kritiky si hra získala díky vysoké návštěvnosti pevné místo v rámci domácího repertoáru, byla dokonce uváděna také v odpoledních hodinách jako představení pro děti, proto se Kvapil rozhodl text upravit a vytvořit i prozaickou verzi se zjednodušeným dějem a redukováným počtem postav, která lépe odpovídala potřebám dětského publika.

---

<sup>20</sup> Srov. Zákrejs, F.: Obzor divadelní, in *Osvěta* 27, 1897, č. 11, s. 1028–1032.

<sup>21</sup> Srov. Neumann, S. K.: Divadlo, in *Moderní revue* 4, 1897/98, s. 32.

<sup>22</sup> Srov. Neumann, S. K.: Píseň z arény umění a života, in *Moderní revue* 4, 1897/98, s. 61.

<sup>23</sup> Šalda, F. X.: Jaroslav Kvapil: Princezna Pampeliška, in *Kritické projevy* 3. Ed. R. Havel. Praha: Melantrich, 1951, s. 303. Původně publikováno v *Literárních listech* v roce 1898.

### 5.1.2 Rusalka

O vzniku hry a následné spolupráci s Antonínem Dvořákem se Kvapil zmiňuje ve své vzpomínkové knize.

*Napsal jsem text Rusalky na podzim roku 1899 nepomýšleje na skladatele, a snad by se mně byla z té látky vyvinula pohádková hra činoherní, nebýti látkové blízkosti s Hauptmannem. Tři čeští skladatelé, vesměs dobří přátelé, četli toto libreto, ale každý z nich byl v tu dobu jinak zaměstnán. [...] O vánocích se však proslechlo, že Antonín Dvořák hledá text pro novou operu. [...] Když mu jeho důvěrník, hudební kritik Emanuel Chvála text doporučil, oznámil mi Dvořák, že se do toho dá.<sup>24</sup>*

Inspiračním zdrojem při tvorbě libreta byla pohádka Hanse Christiana Andersena *Malá mořská víla*. Některými prvky, například lyrickým zobrazením přírody, se text blížil také zahraničním pohádkovým dramatům Gerharta Hauptmanna, zejména *Potopenému zvonu*. Spojitost s *Potopeným zvonek* můžeme nalézt rovněž v postavách Rusalky, vodníka i ježibaby. Stejně jako u Hauptmanna, je i u Kvapila zobrazen v rozhovoru smrtelníků s ježibabou a vodníkem antagonistický vztah lidí a nadpřirozených bytostí.

Ústřední postavou hry je vodníková dcera Rusalka, která se zamiluje do prince a chce kvůli němu získat lidskou duši. Jde tedy za ježibabou a prosí ji o pomoc. Ježibaba umíchá Rusalce nápoj, po němž se sice stane živou bytostí, ale nebude schopna mluvit. Dále je Rusalka upozorněna, že pokud se jí nepodaří udržet si princovu lásku, skončí navždy jako bludička. Po proměně potká Rusalka v lese prince a společně odjíždí na zámek. Tam se objevuje cizí kněžna, která jejich plány na sňatek překazí. Princ podlehne kouzlu vášnivé kněžny a Rusalku zcela zavrhne, ta se zlomená vrací zpět k vodníkovi a stává se bludičkou. Zachránit se může jedině tak, že prolíje princovu krev a zabije ho. Rusalka toho však není schopna, prince příliš miluje. Princ, opuštěn kněžnou, přichází zpět k jezeru, aby našel Rusalku. Ta se mu zjeví a varuje ho před svým polibkem, který mu přinese smrt. Princ její varování neposlouchá, dobrovolně volí smrt, neboť není schopen bez Rusalky žít. V závěru hry tedy princ umírá, nebyla však prolita jeho krev, proto Rusalka zůstává dále bludičkou.

---

<sup>24</sup> Kvapil, J.: *O čem vím*. Praha: Orbis, 1932, s. 229.



Stejně jako v *Princezně Pampelišce* končí i v *Rusalce* osud hlavní ženské hrdinky tragicky. Naivní *Rusalka* není schopna žít na zámku, nechápe krutý lidský svět, nedokáže vášnivě milovat. Proti ní stojí démonická kněžna, která oplývá vášní, jež je ve výsledku destruktivní. Zatímco s *Rusalkou* jako dcerou vodníka se pojí element vody, kněžna je spojována s požárem a peklem, tudíž s elementem ohně, jde tedy také o souboj dvou protichůdných živlů.

Premiéra opery s Kvapilovým libretem se konala v Národním divadle 31. března 1901 v režii Roberta Poláka. Z opery byli nadšeni nejen diváci, ale také sám tvůrce hudby, Antonín Dvořák. Podle Kvapilových vzpomínek za ním den po premiéře přišel a žádal od něj nové libreto, které by mohl zhudebnit. Kvapil se vzápětí pustil do psaní, před dokončením libreta však Dvořák zemřel.

### 5.1.3 *Sírotek*

Výpravnou národní pohádku *Sírotek* napsal Kvapil roku 1906. V tomto dramatu je zobrazen konvenční příběh sirotka, dívky *Jeničky*, jenž žije se zlou macechou a nevlastní sestrou. Do *Jeničky* se zamiluje mladý magnát, který jí na důkaz své lásky věnuje stříbrný peníz po své matce. Zlá sestra chce však magnáta pro sebe, proto *Jeničce* peníz sebere a vyžene ji ven do zimy. V lese najde *Jeničku* *Mráz*, který ji odnese ke své matce *Zimě*. Zde *Jenička* prožívá horečnatý sen, ve kterém se setkává se zemřelou matkou, personifikovaným Časem převlečeným za žebráka a řadou dalších nadpřirozených postav. Postupně se jí tak ve snu promítne celý její život. Když se magnát dozví, že *Jenička* byla vyhnána, pověří hofmistra, aby ji našel. Jako poznávací znamení má hofmistrovi sloužit stříbrný peníz. Hofmistr zahlédne *Jeničku* v lese, nikomu však nic neřekne a místo *Jeničky* odveze na zámek její nevlastní sestru *Lídu*. Na zámek přichází magnát v přestrojení za vojáka. Ve stejnou dobu se u zámku objevuje i *Jenička*. Magnát pozná *Jeničku*, prohlédne hofmistrův podvod a potrestá ho, společně s macechou a *Lídou*.

Ve hře autor využil tradičních pohádkových motivů,<sup>25</sup> zároveň potlačil náládovost, kterou exponoval v *Princezně Pampelišce*. Do popředí se tak dostává zejména *Jeniččin* sen, který měl zjevnou předlohu v Hauptmannově *Haniččině nanebevzetí*. Z téže hry je také přejat motiv podobnosti tváří jednotlivých postav. U Hauptmanna je Kristus zobrazen jako tulák s obličejem učitele Gottwalda, kterého

---

<sup>25</sup> Viz následující kapitola.

miluje Hanička, v *Sírotkovi* mají postavy Mráze, pastevce, hochy ze vsi a hospodáře podobu magnáta, do nějž je zamilovaná Jenička.

Premiéra se uskutečnila v Národním divadle 20. června 1906. Představení režíroval sám Kvapil. Přes divácký úspěch byla reakce kritiky opět odmítavá. Záměrem inscenace bylo reagovat na oblíbené féerie současných zahraničních autorů a především jim konkurovat.<sup>26</sup>

## 5.2 Dramata Julia Zeyera

Dramatické tvorbě se Zeyer věnoval již v raném věku. Začínal v padesátých letech pokusy o tragédie psanými v němčině, v sedmdesátých letech pořídil několik překladů dramát Moliérových, Dumasových a Feuilletových. Na počátku osmdesátých let vytvořil Zeyer středověké mystérium *Rimoni*, které bylo intermezzem *Románu o věrném přátelství Amise a Amila*. Prvním autorovým samostatným divadelním textem byla veršovaná jednoaktovka *Blanka*, která vyšla časopisecky roku 1880. Prvním Zeyerovým dramatem uvedeným na jevišti se potom stala *Stará historie*. Ta měla premiéru roku 1882, v témže roce vznikla také komedie *Bratři*. V roce 1883 bylo uvedeno drama *Sulamit*, čerpající částečně ze starozákonní Šalamounovy písně. Premiéra *Sulamit* zaznamenala velký úspěch. Ve stejném roce jako *Sulamit* napsal Zeyer také drama *Neklan*, uvedeno bylo o tři roky později. Roku 1886 byla napsána a uvedena historická tragédie z irského prostředí s názvem *Legenda z Erinu*, nesklidila však takový úspěch jako *Sulamit*. V následující hře se autor vrátil do českého prostředí a napsal hru *Libušin hněv*. Tato historická komedie z dob prvních Přemyslovců vznikla a byla uvedena roku 1887. Původně byl *Libušin hněv* zamýšlen jako první díl trilogie, od tohoto nápadu však Zeyer kvůli chladnému přijetí hry upustil. Zcela stranou veškerého zájmu zůstalo také hudební drama *Šárka*, které vzniklo a bylo zhudebněno Leošem Janáčkem v roce 1887. V roce 1888 vytvořil Zeyer hned tři dramata. Hra s názvem *Z dob růžového jitra* opět tematizovala biblickou látku a poprvé byla uvedena v roce 1895. Následovala jednoaktovka *Lásky div*, která měla premiéru až po autorově smrti, roku 1911. Tragédie s názvem *Doňa Sanča* byla sice uvedena již v roce 1889, premiéra se však konala v Chrudimi a o realizaci se postaral ochotnický spolek. Tento

---

<sup>26</sup> Srov. Tureček, D.: Komentář, in Kudrnáč, J.; Sendlarová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 360.

krok podnikl Zeyer s ohledem na negativní přijetí většiny svých předchozích her, zejména již zmiňovaného *Libušina hněvu*. Jeho frustrace z neúspěchu vyústila ve spor s Jaroslavem Vrchlickým. Zeyer Vrchlickému vyčítal, že se ve své tvorbě příliš podřizuje vkusu publika. Další Zeyerova hra s názvem *Příchod ženichův*, která vznikla a byla otištěna v *Almanachu secese* roku 1896, nebyla určena ke scénickému provedení. V roce 1896 napsal autor také pohádkové drama *Radúz a Mahulena*, které mělo premiéru v Národním divadle v roce 1898. V roce 1900 pak Zeyer dokončil svou poslední hru, legendu *Pod jabloní*. Uvedena byla po autorově smrti v roce 1902.

### 5.2.1 Radúz a Mahulena

Při tvorbě *Radúze a Mahuleny* se Zeyer nechal inspirovat knihou *Slovenské pověsti*, již v Ružomberoku roku 1896 vydali Pavol Dobšinský a August Horislav Škultéty. Z pohádek zde otištěných převzal autor nepochybně jména některých postav. Dalším zdrojem inspirace byly také pohádky z knihy Boženy Němcové *Slovenské pohádky a pověsti*, která byla poprvé vydána v roce 1857. Z Němcové byla převzata jména dalších postav. Z obou knih pak čerpal autor dílčí motivy a situace. Není vyloučen ani vliv pohádek bratří Grimmů. Další pramen, ze kterého Zeyer vycházel, bylo staroindické drama *Šakuntalá* básníka Kálidáasy.

Text hry je rozčleněn do čtyř dějství, další členění na menší celky se zde nevyskytuje. Scénické poznámky jsou také minimální, jejich omezení dává textu podobu epické poezie. První jednání je uvedeno prologem, jenž explicitně zmiňuje spojitost s indickou, ale také íránskou, skandinávskou, řeckou a keltskou mytologií. Úvodní věta prologu také informuje diváky, že se jedná o pohádku. Tento prvek se objevil již v *Princezně Pampelišce*, u Kvapila však o pohádkovosti hry informuje chůva, zde vystupuje přímo personifikovaná pohádka.

V *Radúzovi a Mahuleně* jsou proti sobě postavena dvě království, magurské a tatranské. Syn magurského krále Radúz zabloudí při lovu do tatranského království. Zde zabíjí bílého jelena, který je zasvěcen luně. Za tento čin je Radúz společně se svým sluhou zajat a předveden před zlou a pomstychtivou tatranskou královnou Runu, která žádá jeho smrt. Jediný, kdo má s Radúzem slitování, je nejmladší dcera tatranského krále a královny Mahulena. Radúz je uvězněn a na rozkaz Runy přikován ke skále. Klíč od Radúzových okovů dala Runa hodit do propasti, náhodou ho však najde dřevorubec Vratko. Radúz trpí, jedinou útěchou mu je vzpomínka na Mahulenu. Mahulena se zase

trápí kvůli Radúzovi. Přichází Vratko a dává Mahuleně klíč, aby Radúze zachránila. Runa ale chce Mahuleniny plány překazit, proto jí dává pohár s jedem, který vydává za lék pro Radúze. Mahulena však matčinu lest prohlédne a nápoj Radúzovi nepodá. Poté, co je Radúz osvobozen, rozhodnou se milenci, že uprchnou. Při útěku na ně Runa uvalí kletbu. V momentě, kdy Radúz políbí jinou ženu, zcela zapomene na Mahulenu. Kletba se naplňuje velmi brzy po příchodu do magurského království. Milenci se dozvídají o smrti magurského krále. Mahulena vyzve Radúze, aby šel za svou matkou sám, utěšil ji a pak se pro Mahulenu vrátil. Matka však Radúze políbí a ten na Mahulenu zapomene. Zoufalá Mahulena žádá zemi, aby ji přijala. Její prosba je vyslyšena, z Mahuleny se stává topol v zámecké zahradě. Radúz nese ztrátu paměti těžko, veškerý svůj volný čas tráví u topolu. Jeho matka na strom žárlí a rozhodne se ho porazit. Při kácení ze stromu vytryskne krev a je slyšet Mahulenin hlas. Radúz si konečně vzpomene na Mahulenu, a tím ji zachrání.

Drama je vystavěno na typických pohádkových a mytologických motivech<sup>27</sup> a také na tradičním konfliktu dobra a zla. Proti sobě stojí Radúz s Mahulenou a královna Runa. Runa však není zápornou postavou, její jednání je motivováno spíše žárlivostí a touhou po pomstě. Její kletba je sice v závěru zlomena, Runa však není za své činy potrestána, jak tomu bývá v klasických pohádkách pro děti. Prvek, kterým se drama k pohádkám přibližuje, je šťastný konec.

Rozvoj děje je potlačen délkou replik a s tím související délkou jednotlivých výstupů. Zdlouhavé promluvy postav v některých pasážích hry znemožňují vytvořit dialogickou situaci. Potlačena je mimika i gesta, která jsou pouhým doplňkem mluveného slova. Dějový spád narušují také sborové recitace.

Inscenaci *Radúze a Mahuleny* režíroval Jakub Seifert, premiéra se uskutečnila 6. dubna 1898 v Národním divadle. Vzhledem k délce textu a náročnosti výpravy trvalo představení čtyři hodiny, což byl také jeden z důvodů negativního přijetí hry u většiny diváků i kritiků. Na délku hry poukázala řada recenzentů, včetně Františka Václava Krejčího, jehož posudek vyšel v časopise *Rozhledy*. Krejčí tvrdí, že „deklamuje-li zuřivá královna Runa svou skoro čtvrt hodiny trvající kletbu, působí to na nás už jen jako prázdný bombast, a deklamuje-li asi právě tak dlouho královna Nyola nad rakví svého manžela, zdá se nám to být nepřirozeným přeháněním.“<sup>28</sup> Někteří kritici se shodli, že síla a kvalita Zeyerovy hry spočívá spíše v textu a jeho četbě, než v jeho jevištní realizaci.

---

<sup>27</sup> Viz následující kapitola

<sup>28</sup> Krejčí, F. V.: Divadlo, in *Rozhledy* 7, 1897/98, č. 15, s. 710.

Karel Boromejský Mádl zmiňuje ve své recenzi následující: „Četba mi teprve dala, čeho jsem na jevišti postrádal: úplnost a nerušenost pohádkové iluze.“<sup>29</sup> Z recenze Františka Xavera Šaldy se dozvídáme, že hra „je ryze dojmová, ryze trpná, sladce a nyně upředaná práce, [...] kde i duše lidské, vášně, katastrofy a konflikty jsou sladce zamlžené a v jádře bezdůvodně živelné a tím dekoračně účinné.“<sup>30</sup> Hra se dočkala také pozitivního ohlasu, s nadšením ji přijali v *Lumíru*. Podle zdejšího recenzenta „pohádka měla velký úspěch“ a lidé, kteří z představení předčasně odešli, „tam vůbec nepatřili.“ V *Lumíru* také poukázali na fakt, že Zeyerova pohádka „vznikla dříve, nežli přišly do módy dramatické pohádky“ a Zeyer je tedy „příliš revoluční a retrospektivní duch.“<sup>31</sup> Převážně negativní ohlasy vedly Zeyera k tomu, že hru ihned po premiéře zkrátil o více než půl hodiny, mínění kritiky a veřejnosti však zůstalo nezměněno. I přes své zjevné nedostatky si toto drama jako jediné ze Zeyerových her dokázalo udržet trvalé místo v rámci klasického českého divadelního repertoáru. Neúspěch v Čechách vynahradilo Zeyerovi úspěšné uvedení hry v Německu, Chorvatsku a Polsku.

### 5.3 Dramata Aloise Jirásky

Jako autor divadelních her debutoval Jirásek realistickým dramatem z venkovského prostředí *Vojnarka*, které napsal roku 1889. Premiéra *Vojnarky* roku 1890 zaznamenala velký úspěch. Roku 1891 vznikla a byla také uvedena *Kolébka*, historická veselohra zobrazující dobu Václava IV. Následovalo venkovské drama *Otec*, napsáno i uvedeno bylo roku 1894. Následně navázal Jirásek na historickou látku, kterou se zabýval již v *Kolébce*, a v roce 1896 napsal drama *Emigrant*, které mělo premiéru roku 1898. Další drama s názvem *M. D. Rettigová* bylo dokončeno roku 1900, premiéra se konala o rok později. Další historickou hrou byl v roce 1903 první díl husitské trilogie *Jan Žižka*. Premiéru měl u příležitosti slavnostního položení základního kamene k pomníku Jana Husa na Staroměstském náměstí v Praze, které se konalo ve stejném roce. Jedinou hrou, která zpracovávala zahraniční látku, bylo drama s názvem *Gero*, zobrazující spor polabských Slovanů s markrabětem Gerem. Tragédie byla napsána a zrealizována roku 1904. Nejúspěšnějším Jiráskovým dramatem však byla pohádková hra *Lucerna*, napsaná a uvedená roku 1905. Další autorův počín,

---

<sup>29</sup> Mádl, K. B.: Dramatické umění, in *Zlatá Praha* 15, 1897/98, č. 23, s. 275.

<sup>30</sup> Šalda, F. X.: Julius Zeyer: Radúz a Mahulena, in *Kritické projevy* 4. Ed. R. Havel. Praha: Melantrich, 1951, s. 143. Původně publikováno v *Literárních listech* v roce 1897.

<sup>31</sup> [?]: Feuilleton, in *Lumír* 26, 1897/98, č. 21, s. 252.

realistické drama *Samota*, které vzniklo roku 1907 a premiéru mělo o rok později, nebylo zdaleka tak úspěšné jako *Lucerna*, nepředčila ji ani pohádková hra *Pan Johanes*. Ta byla napsána roku 1909, premiéra se konala roku 1910. Svou dramatickou tvorbu završil Jirásek dalšími dvěma díly husitské trilogie, dramaty *Jan Hus* a *Jan Roháč*. *Jan Hus* byl dokončen a uveden na jevišti roku 1911. *Jana Roháče* dopsal autor v roce 1914, začátek světové války však neumožnil jeho realizaci. Drama mělo premiéru na sklonku války, v říjnu roku 1918.

### 5.3.1 Lucerna

Inspirací při tvorbě *Lucerny* byla Jiráskovi informace o povinnosti poddaných na Litomyšlsku, kterou našel v prvním svazku díla Augusta Sedláčka *Hrady, zámky a tvrze Království českého*. Na jejím základě vzniklo několik předběžných syžetových návrhů, které však Jirásek dále nerozváděl a nakonec od nich zcela upustil. V roce 1893 vytvořil další koncept, který byl dále rozváděn. Pod názvem *Předehra* s podtitulem *K divadelní hře začaté r. 1893* vyšel tento koncept roku 1901 v časopise *Zlatá Praha*. *Předehra* se odehrává v zimě a zobrazuje večerní rozhovor několika postav, včetně mlynáře a jeho syna Prokopa. V textu je rovněž zmíněna nadpřirozená postava vodníka a kouzelná lípa. Z původního textu *Přede hry* se do *Lucerny* dostaly pouze některé postavy a dílčí prvky, dějová linie i centrální motivy byly kompletně změněny. Finální podoba textu začala vznikat na počátku roku 1905, dokončena byla v létě téhož roku a poté poslána, prozatím bez názvu, vedení Národního divadla. Ředitel divadla Gustav Schmoranz navrhoval, aby se hra jmenovala *Naše lípa*, Jirásek nakonec souhlasil s návrhem Jaroslava Kvapila a pojmenoval ji *Lucerna*.

Při psaní *Lucerny* se Jirásek držel dobové představy o formální podobě dramatického textu. Ten je rozdělen na čtyři dějství, dále pak na výstupy a obsahuje scénické poznámky, které na počátku každého dějství a před každou proměnou popisují prostředí a denní dobu, v níž se uvedená část odehrává. Kromě tohoto grafického členění lze zpozorovat v *Lucerně* také členění vnětextové. Rovina příběhu, která realisticky zobrazuje svobodný život ve mlýně a předpisy spoutaný život na zámku, je zde spojena s rovinou psychologickou týkající se jednajících postav a také s vrstvou symbolickou, stavící do popředí dva symboly – lucernu a lípu. *Lucerna* představuje omezení svobody a volnosti, jejím rozbitím jsou tato omezení zrušena. Lípa symbolizuje historickou tradici a odkazuje k předkům a jejich dědictví.

Hlavním dějištěm v *Lucerně* je mlýn a jeho okolí. Mlýn, který obývá mladý mlynář Libor s babičkou a schovankou Haničkou, je jako jediné stavení ve vsi svobodný. To se nelíbí vrchnímu správci panství, který se snaží obyvatele mlýna pokořit. Požaduje po mlynáři, aby společně s Haničkou připravil uvítání paní kněžně, která má do kraje přijet. Správce má dále spadeno na starou lípu, památný strom, který chovají všichni lidé ze vsi ve velké úctě. Neústupný mlynář odmítá uvítat kněžnu i vydat lípu, a tím si správce ještě víc proti sobě popudí. O uvítání kněžny se tedy stará správce a rychtář, podílet se na něm chtějí také hudebníci, kteří si připravili pro tuto příležitost speciální skladbu. Mezi hudebníky je učitel Zajíček, jenž plánuje přednést kněžně poníženou žádost o lepší místo, aby se poté mohl oženit. Kněžna je však unavena věčnými vítáními, která musí absolvovat, vystupuje tedy z kočáru ještě před zámkem. Vítání stejně nakonec neujde. Nevyhne se ani rozhovoru s komořím, který si stěžuje na mlynáře. Kněžnu mlynářovo chování upoutá, chce ho poznat osobně. Přichází tedy společně s komořím a správcem do mlýna a žádá mlynáře, aby ji doprovodil do jejího malého zámečku uprostřed lesa a aby jí na cestu posvítil lucernou. Mlynář nemůže odmítnout, neboť doprovod panstva na zámeček a svícení lucernou je povinnost, která se dědí v mlýně z generace na generaci a díky které je mlýn svobodný. Mlynář tedy bere lucernu a vydává se s kněžnou na cestu. Za kněžnou a mlynářem odcházejí hudebníci, nestihli totiž kněžně zahrát svou skladbu a prostředí zámečku za měsíčního svitu jim připadá jako ideální místo. Po chvíli se do lesa vydává také Hanička, jež má strach o svého milovaného mlynáře. Svou šanci zastihnout Haničku samotnou a bezbrannou vycítí vodník Michal a také spěchá do lesa. Na cestu lesem se vydává i Klásková, žárlivá manželka jednoho z hudebníků. Klásková potká Michala, od něhož vyslechne, že vrchní s komořím plánují v nepřítomnosti mlynáře porazit lípu, najít Haničku a násilím ji odvléci na zámek. Mezitím přichází kněžna s mlynářem k zámečku. Kněžna je mlynářem zcela okouzlena, i mlynář se nechává pozvolna unášet krásou kněžny. Náhle však přibíhá Klásková a vypráví mlynáři vše, co se dozvěděla. Mlynář se na kněžnu rozzlobí a nařkne ji z toho, že chtěla odlákat jeho pozornost. Všichni spěchají k lípě, aby ji zachránili. U lípy se setkává Hanička a Zajíček, později k ní dobíhají také komoří a správce. Hanička se před nimi ukryje do lípy a Zajíček ji i lípu brání vlastním tělem. Hra končí šťastně, kněžna, která pochopila, že si své poddané snáze nakloní velkorysostí než panovačností, zastaví správce s komořím, rozbije lucernu a tím zruší mlynářovu povinnost a učiteli Zajíčkovi slíbí jeho vysněné místo.

Již ze samotného děje vidíme, že se hra částečně vymyká konvencím žánru pohádkového dramatu. Dějová dynamika není oslabena, text není vystavěn na jediné jednoduché linii, nýbrž na dílčích zápletkách, které jsou k této linii přidruženy. Každá postava má tedy svůj vlastní příběh související bezprostředně s ústředním děním. Další zvláštností je vztah lidského a nadpřirozeného světa. Kouzelné bytosti i živly žijí v symbióze s lidmi, jsou doslova pověřeni jejich ochranou a podporou. Lípa jako uznávaný strom dokáže v kritické chvíli ochránit Haničku. Také zobrazení samotných nadpřirozených bytostí není obvyklé. Například postavy vodníků, typických škůdců a lovců dušiček, jsou zde vykresleny jako dobromyslné a komické. K lidem mají pozitivní vztah, vodník Michal se dokonce zamiluje do Haničky a snaží se ji poněkud neohrabaným způsobem získat. Sounáležitost se světem lidí posilují také lidská jména vodníků. Konflikt tedy není zobrazen v rámci lidského a nadpřirozeného světa, ke střetu však dochází mezi lidmi navzájem. Poddaní zde hájí své vlastní zájmy před vrchností, která je zde zastoupena postavou kněžny. Kněžna, představitelka panské moci, je zde chápána jako cizorodý prvek, vzbuzující v obyvatelích vesnice smíšené pocity.

V *Lucerně* spojil autor podněty, které do dramatické tvorby přinesl novoromantismus a symbolismus, s tradičními motivy kouzelných her Josefa Kajetána Tyla. Stejně jako Tyl i Jirásek zasadil děj do venkovského prostředí, které zalidnil lidovými postavami. Vyskytují se zde mlynáři, muzikanti a další vesničané. Jirásek také zakomponoval do děje lípu jako vlastenecký prvek.

Poprvé byla *Lucerna* uvedena v Národním divadle 17. listopadu 1905. Inscenaci režíroval Jaroslav Kvapil. Obecenstvem i většinou kritiků byla hra přijata s nezvyklým nadšením. Jirásek byl pochválen za konstrukci jednoduchého děje, který plynul „přirozeně, bez nejmenšího nárazu, bez přepínání.“<sup>32</sup> Jindřich Vodák si všímal především symbolů, které Jirásek ve hře využil. Ve své recenzi se zaměřil hlavně na lucernu, „poslední zbytek naší národní hrdosti,“ dále na lípu, která má „zobrazit naše historická práva a historická poslání.“ Symbolická je podle něj i postava Haničky.<sup>33</sup> Otakar Theer označil *Lucernu*, za Jiráskův politický odkaz a filosofii našich dějin.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Kredba, C.: Stálá divadla, in *Divadlo* 4, 1905- 1906, č. 4, s. 94.

<sup>33</sup> Vodák, J.: Umění a věda, in *Čas* 19, 1905, č. 319, 19. 11., str. 3.

<sup>34</sup> Theer, O.: Obzor umělecký a literární, in *Lumír* 34, 1905-1906, č. 3, s. 140.



*Lucerna* byla uváděna celkem čtyři sezony, uskutečnilo se téměř sedmdesát repríz, což bylo na tehdejší dobu nezvykle mnoho. Po úspěchu v Čechách byla přeložena také do několika cizích jazyků včetně angličtiny, němčiny, polštiny a slovinštiny.

### 5.3.2 Pan Johanes

V návaznosti na úspěch *Lucerny* vytvořil Jirásek své druhé pohádkové drama s názvem *Pan Johanes*. Hra vznikla na motivy lidových pověstí o Rýbrcoulovi a Kačenčiných horách.

Ústřední postavou je zde Rýbrcoul, zvaný též pan Johanes, duch Krkonoš. Tomu se zalíbí krásná princezna Kačenka, které se chce násilím zmocnit. Kačenka je vězněna ve vojenském táboře, odkud se jí podaří uprchnout. Jejího útěku si všimne také Tomáš, student, jenž princeznu utěšoval po dobu vězení a odchází ji hledat. Tomáš dojde až do Krkonoš, kde se setkává s Rýbrcoulem a také s Kačenkou, která našla útočiště v chalupě kořenářky. K chalupě přichází Rýbrcoul, který se chce zmocnit Kačenky, dovnitř však nemůže, neboť dům je chráněn kořením. S pomocí obyvatel chalupy je Rýbrcoul zahrán a Kačenka s Tomášem pokračují dál. S Rýbrcoulem se opět střetnou v hospodě, kde si chtějí odpočinout, s pomocí ostatních hostů se jim podaří utéct až k salakvardovi, strážci hranice Krkonoš a Kačenčiných hor, kam Rýbrcoulova moc nesažá. Salakvarda má Kačenku za podvodnici a nechce ji pustit, Kačenka ho však přesvědčí tajným heslem a je do své říše vpuštěna a odchází na zámek. Rýbrcoul je poražen, slibuje však, že se nevzdá. Konec je tedy otevřený.

V prostředí Krkonoš se pohybují, stejně jako v *Lucerně*, lidové postavy, jako jsou řemeslníci, kořenářka se svou vnučkou či krajánek. Právě tyto postavy hrají v dramatu stěžejní roli ochránců princezny, jedině s jejich pomocí je Tomáš schopen Rýbrcoula zneškodnit. Nadpřirozené bytosti jsou zde bez výjimky záporné. Rýbrcoul vystupuje jako zlý duch, který si zahrává s jemu podřízenými obyvateli hor. Jeho moc však není absolutní, Rýbrcoul je přemožitelný. Jako jeho protiváhu zde Jirásek zvolil princeznu Kačenku, vládkyni Kačenčiných hor.

Před uvedením v Národním divadle nastudoval hru v Plzni Vendelín Budil, premiéra proběhla 11. prosince 1910. V Plzni byla hra publikem přijata vřele, autor byl za bouřlivého potlesku volán na scénu. O rok později hru uvedlo také Národní divadlo, pražská inscenace však nebyla přijata s takovým nadšením jako ta plzeňská. Jaroslav Kvapil ve svých vzpomínkách píše, že o úspěchu hry „rozhodl jediný třetí akt, po němž

byl potlesk s vyvoláváním autora tak vytrvalý, že [...] zatím za oponou přestavěli celou složitou dekoraci a ještě za potlesku zvedli oponu k aktu poslednímu. Ten nesplnil bohužel přílišným svým jinotajstvím a nedostatkem dramatického závěru, čeho dobyt třetí akt, a Pan Johanes, [...] pro ducha autorova tak příznačný zmizel záhy z jeviště.“<sup>35</sup>

## 5.4 Dramata Jiřího Karáska ze Lvovic

V roce 1899 bylo dokončeno a zároveň uvedeno Karáskovo první drama *Hořící duše*. Toto tříaktové naturalisticko-realistické drama se žánrově vymykalo Karáskovým dalším hrám. Šest let po *Hořících duších* napsal autor jednoaktovou dramatickou báseň *Apollonius z Tyany*, jejíž premiéra se uskutečnila v roce 1910. Rok poté byla uvedena také Karáskova filozofická pohádka *Sen o říši krásy*. Tu napsal roku 1907. Po ní následovala tragédie *Cesare Borgia*. Dokončena byla roku 1907, premiéra se uskutečnila roku 1914. Rok po premiéře pak vzniklo drama *Král Rudolf*. Inscenace této hry, jež měla premiéru roku 1918, se těšila velké oblibě.

Karáskova dramata měla společné některé elementární prvky, mimo jiné exotickou či apokryfní tematiku, kterou se autor zabýval také ve své básnické a prozaické tvorbě. Do všech se promítá dekadentní filozofie spojená se sebedestruktivním vztahem ke krásě a životu. Hrdinové dramát oplývají především fyzickou krásou, co se týče jejich charakterových vlastností, jsou spíše amorální. Dalším příznačným rysem Karáskových dramát je fakt, že nebyla uváděna v Národním divadle, nýbrž na jiných pražských scénách.

### 5.4.1 Sen o říši krásy

Text této čínské filozofické pohádky byl dokončen roku 1907 a publikován v 13. ročníku *Moderní revue*. Součástí textu byla také předmluva, ve které Karásek formuluje požadavky na realizaci. Podle něj by „hra byla nejlépe provozována štíhlými, krásnými jinochy, někde za růžového večera [...]“ Již tento úvodní požadavek se jeví jako poněkud výstřední a obtížně proveditelný. To si autor vzápětí uvědomuje a podotýká, že nejlépe by bylo drama zahráno loutkami, konkrétně loutkami čínského divadla. Podle Karáska herec „se jen pachtí za líbivostí“ a „svou reprodukcí básně vrací do všedních tvarův a sen básníkův snižuje ke skutečnosti“, což prý loutky nedělají.

---

<sup>35</sup> Kvapil, J.: *O čem vím*. Praha: Orbis, 1932, s. 391.

Další skutečností, která komplikuje jevištní realizaci hry, je kompozice textu. Ten je členěn na dvě části. Mezi první a druhou částí je pauza, během níž je sice zatažena opona, scéna však zůstává nezměněna. Zatažení opony pouze odděluje jednotlivé části děje, nemá žádné praktické opodstatnění. Jevištní poznámky jsou rozsáhlé, zachycují však nálady, detaily a jemné nuance, které není možno realizovat.<sup>36</sup>

*V ovzduší zbývá nálada čehosi umdleného, marného, bezútěšného.*<sup>37</sup>

*Jest oděn v stříbrně šedé roucho, poseté neurčitými a zase ostrými ohni drahokamů, z nichž svítí zeleně chryzoberyl, mléčně cymofan, váhavě modře opál.*<sup>38</sup>

*Drahokam zazáří tajemným zajiskřením.*<sup>39</sup>

Děj dramatu se odehrává ve fiktivní říši krásy, které vládne císař, jenž je ztělesněním vší krásy a dokonalosti. Císař vládne vždy do té doby, dokud trvá jeho krása. Poté je nahrazen jiným, mladším a krásnějším císařem a musí odejít do věže smrti, kde zemře. Současný císař Vu-Ting si uvědomuje, že jeho čas se nachýlil. Jeho posledním přáním je, aby směl poznat lásku, aby mohl milovat. S tím vším se svěřuje svému důvěrníkovi Kung-Šemu. Kung-Še považuje císařovy obavy za zbytečné a jeho přání za rouhání. Císař se odchází modlit do chrámu, aby si usmířil bohy. Krátce po jeho odchodu přichází císařská družina a přivádí Vu-Tingova nástupce. Nový císař jménem Vu-Lienčing okamžitě okouzlí dav, Vu-Ting je zatracen a odveden do věže, v níž má zemřít. Vu-Lienčing však nepřeje svému předchůdci takový osud, chce Vu-Tingovi umožnit, aby mohl odejít se vší slávou a dožít v ústraní. Vu-Ting, který se původně chtěl otrávit, nakonec tuto možnost přijímá. Před odchodem z paláce potkává Vu-Lienčinga. Oba muži jsou vzájemně okouzleni svou krásou a vyznávají si lásku. Vu-Tingovi se tak splnil sen, jeho štěstí však trvá pouze krátkou dobu. Vu-Lienčing totiž umírá, neboť byl otráven Kung-Šem, který chtěl pomstít svého milovaného pána.

---

<sup>36</sup> Podobně problematické jevištní poznámky uváděl ve svých hrách také M. Maeterlinck.

<sup>37</sup> Karásek ze Lvovic, J.: Sen o říši krásy, in Kudrnáč, J.; Sendlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 291.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 305.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 321.

V momentě, kdy umírá Vu-Lienčing se celá říše krásy hroutí a zaniká společně se všemi obyvateli.

*Sen o říši krásy* tematizuje dekadentní ideu krásy, jež je silně spjata s osudem konkrétního jedince. Není zachycena žádná akce, jádrem hry jsou filozofické úvahy obou císařů. V první části hry se Vu-Ting ocitá na pokraji katastrofy. Přichází totiž o krásu, jedinou a nejvyšší hodnotu své existence. Uvědomuje si, že vše, co je bez krásy, je odsouzeno k zániku. Vidina smrti pro něj však není tragická, postupně se s ní smiřuje a dochází k paradoxnímu zjištění, že začíná žít právě nyní, v momentě smrti, neboť již nežije pro své poddané, ale pouze pro sebe. Druhá část hry je založena na setkání obou císařů, na střetu krásy života a smrti.

*VU-LIENČING:*

*Pochopil jsi už, že je krása nejen v tom, co trvá, ale i v tom, co mívá? Že je krása nejen v příchodu, ale i v odchodu?*

*VU-TING:*

*Vím, že krása nemá váhati, když má ustoupiti kráse. A že je dobrodiní pro ni zemřít před okamžikem, než se počne měniti v ohybnost a stáří.<sup>40</sup>*

Oba císařové objevují ještě jinou hodnotu, a tou je láska. V případě *Snu o říši krásy* se jedná o lásku homosexuální. Tento typ lásky je typický pro Karáskovu poetiku, potažmo pro poetiku dekadence. Ženu dekadenti často chápali jen jako pouhý vizuální objekt. Láska k ní byla tedy v takových případech vyloučena. Jedinou hodnotou, jíž žena disponovala, byl podle nich zevnějšek.<sup>41</sup> V Karáskově hře se žádná žena nevyskytuje.

Karásek chtěl, jak píše v již zmiňované předmluvě, vložit vedle pohádky do hry také symbol. Jako symbol bychom mohli chápat postavu samotného císaře. Ten je zde modlou, neexistuje pro sebe, nýbrž pro své poddané. Není pouze symbolem boží vlády na zemi, ale také fyzické i duševní krásy a dokonalosti. Poddaní k němu upírají veškeré své naděje, a dokud je krásný, věnují mu maximální přízeň a pozornost. V momentě, kdy císaře krása opouští, vytrácí se i zájem poddaných, kteří se automaticky soustředí

---

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 324–325.

<sup>41</sup> Srov. Breisky, A.: Kvintesence dandysmu, in *Střepy zrcadel*. Ed. G. Dupačová a A. Zach. Praha: Thyrusus, 1996, s. 132.

na nového, krásnějšího císaře. Jednají přitom s naprostou samozřejmostí, neboť plní vůli bohů.

Premiéra *Snu o říši krásy* se konala 8. dubna 1911 v Intimním divadle na Smíchově. Hra byla uvedena společně se Zeyerovou jednoaktovkou *Lásky div.* Inscenaci *Snu o říši krásy* režíroval Petr Neri. Jednotlivé role ztvárnili členové souboru Lyrické divadlo, jednalo se tedy o živé herce, nikoli o loutky. Právě k realizaci měla kritika výhrady. Podle Miroslava Rutteho „většina herců nerecitovala svých rolí, ale interpretovala je obvyklými, realistně divadelními prostředky.“ Rutte dále kritizoval nevkusné lidové scény, které „potrhaly předivo snových perspektiv [...]“ Nepovedená podle něj byla také secesně vyhlížející scénografie, jejíž nedokonalost přičítal spíše prostoru a nedostatku finančních prostředků.<sup>42</sup> Samotný text hry byl přijat příznivě. František Skácelík považoval za základ dramatu lyrickou motivaci děje. Karáskův lyrismus „nejen zabarvuje, nýbrž i motivuje postup dějový“, nešlo mu o pouhé zformulování myšlenky, ale také o její symbolizaci.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Rutte, M.: Divadlo, in *Moderní revue* 17, 1910-1911, č. 8, s. 410.

<sup>43</sup> Skácelík, F.: Jiří Karásek ze Lvovic: Sen o říši krásy, in *Zlatá Praha* 24, 1906-1907, č. 22, s. 268.

## 6. Významotvorné prvky pohádkového dramatu

### 6.1 Motivy

#### 6.1.1 Pohádkové a mytologické motivy

Rozsáhlou skupinu zastoupenou v pohádkových dramatech představují motivy pohádkové. Klasickými pohádkovými motivy v *Princezně Pampelišce* jsou například útěk princezny před nechtěným nápadníkem a Honzova cesta do světa. Oba tyto motivy uvozují děj, po nich následuje setkání Honzy a Pampelišky a jejich společná cesta. Dalším pohádkovým motivem v *Princezně Pampelišce* je sypání drobečků na cestu, aby se Honza s Pampeliškou neztratili. Sypání drobečků však není funkční, hrdinům na zpáteční cestě nijak nepomůže. V *Sirotkovi* se pak setkáváme se zlou macechou a její dcerou, které vyženou Jeničku z domu, aby získaly jejího ženicha pro sebe. Nevlastní dcera bývá v klasických pohádkových příbězích utiskována zlou macechou a konfrontována s druhou, vlastní dcerou, která je protežována. Postupně se však situace vyvíjí příznivě pro nevlastní dceru, macecha s vlastní dcerou jsou v závěru děje potrestány. Textu *Rusalky* dominuje motiv proměny nadpřirozené bytosti v člověka. Rusalka postupuje proměnu, aby mohla žít s člověkem. Proměna je podmíněna užitím kouzelného nápoje a vyřčením zaklínadla. Stejně jako v pohádkových příbězích není proměna trvalá a nezvratná. Aby si Rusalka udržela lidskou podobu, musí proměnu stvrdit svatbou s princem. V *Radúzovi a Mahuleně* se vyskytuje motiv magického a pohádkového čísla tři označujícího počet dcer tatranského krále. Mahulena je nejmladší, zároveň také nejskromnější a nejrozumnější. Dalším je motiv škůdcovství, zde se jedná o zabití jelena spáchané Radúzem. Toto zabití iniciuje další děj, Radúz je za zabití zvířete potrestán, je však zachráněn Mahulenou. Jeho trest, připoutání ke skále, je znám již z antického mýtu o Prométheovi. V *Radúzovi a Mahuleně* se objevují ještě dva významné mytologické motivy, kletba a proměna. Původcem kletby je královna Runa. Uvalením kletby na Radúze a Mahulenu trestá oba milence, Mahulenu za to, že se zamilovala do Radúze, a proto mu nepodala nápoj, který ho měl zabít, Radúze proto, že je synem magurského krále, který je jejím nepřítelem. Kletba zkomplikuje průběh děje, v závěru hry je však zlomena díky lásce obou milenců. S kletbou souvisí také motiv proměny Mahuleny ve strom. Zakletý Radúz Mahulenu nepoznává, Mahulena je zoufalá a požádá zemi o pomoc. Díky své žádosti se mění ve

strom. Motiv antropomorfizovaného stromu se objevuje v *Lucerně*. Jedná se o starou lípu, která v sobě ukryje Haničku.

Centrálním motivem v *Panu Johanesovi* je, podobně jako u Kvapila, útěk Kačenky před nechtěným ženichem, pohádkovým Rýbrcoulem. Motiv prostupuje celým dějem, Rýbrcoul se Kačenky nevzdává ani v závěru děje. V několika textech je užit také motiv kouzelného předmětu, konkrétně nápoje, jenž má různé funkce. V případě *Radúze a Mahuleny* a *Snu o říši krásy* má usmrtit postavu, pro kterou je určen, v *Rusalce* zase propůjčuje hlavní ženské postavě lidskou podobu.

### 6.1.2. Ostatní významné motivy

V některých hrách se nachází motivy erotické. V *Sirotkovi* se erotický motiv projevuje v replice Mráze, který přinese Jeničku do domu své matky Zimy a tam ji chce pomilovat. Mráz tedy zachraňuje Jeničku před umrznutím, nejedná však z dobré vůle, k činu ho vede touha po Jeničce a sňatku s ní. Milostné motivy se objevují také u *Rusalky* v dialogu prince a cizí kněžny. Erotické narážky obsahuje rovněž dialog kněžny a mlynáře v *Lucerně*. Obě kněžny se snaží přesvědčit hlavního mužského hrdinu, aby se vzdal lásky. V *Rusalce* má kněžna poskytnout vášeň, v *Lucerně* zase kněžna mlynáři slibuje moc a lepší společenské postavení. Nejvýraznější jsou erotické motivy potom ve *Snu o říši krásy*. Zde se uplatňují v rámci milostného citu, který chová k císaři mladý chlapec, jenž mu přináší květiny, a nabírají na intenzitě v dialogu dvou císařů, kteří si vyznávají lásku. Vzájemné city zde však zůstávají, stejně jako v řadě dalších pohádkových her, nenaplněny.

Důležité jsou také další jednotlivé motivy, vyskytující se v několika textech najednou. Výrazný je motiv smrti, se kterým pracují všechny texty kromě *Lucerny*, kde se tento motiv nevyskytuje. Smrt je pro postavy často permanentní hrozbou, něčím, co je trvale pronásleduje. V *Rusalce* se naopak smrt jeví jako jediná možná varianta, jako vysvobození pro prince. Svobodu nachází ve smrti také císař Vu-Ting ve *Snu o říši krásy*.

Významnou roli hraje také motiv cesty. Cesta může mít pro postavy různý význam. Může jít o útěk před nechtěným nápadníkem nebo kletbou, což vidíme v *Princezně Pampelišce*, *Radúzovi a Mahuleně* a *Panu Johanesovi*. Může také jít o cestu za zkušenostmi, to se děje v případě Honzy v *Princezně Pampelišce*. Motiv cesty se objevuje také ve *Snu o říši krásy*, kdy se vrchní mandarín Zo-zung-tang vydává na

cestu, aby našel nového císaře. Ve hře je zobrazen jeho úspěšný návrat z této cesty. Cesta tedy často stojí na počátku hry a stává se východiskem rozvoje nebo dynamizace dějové linie.

Motivem, vyskytujícím se častěji, je také polibek. Na rozdíl od klasických pohádek má často negativní důsledky, způsobuje negativní zvrát v ději. Polibek v *Rusalce* přináší smrt princí, v *Radúzovi a Mahuleně* ztrácí Radúz kvůli polibku své matky paměť.

## 6.2 Časoprostor

Popis časoprostoru je v pohádkových dramatech primárně realizován skrze scénické poznámky. Historický čas je v dramatech obvykle zcela opomenut, případně jsou k jeho popisu užity neurčité formulace, je tedy relativní. Například v *Lucerně* Jirásek píše, že děj se odehrává „za onoho času“,<sup>44</sup> což odkazuje k minulosti. Nelze však odhadnout, jak je tato minulost daleká. Karásek ze Lvovic zase umístil děj do „neurčitého století“.<sup>45</sup> Nástin časového údaje můžeme nalézt i u Zeyera. Postava Pohádky v prologu prohlašuje, že země, ve které se děj odehrává, „nyní let už tisíc proráží nebesa“.<sup>46</sup> Ostatní dramata časové údaje postrádají. Ve všech hrách však nalezneme popis denních dob, ve kterých se odehrávají jednotlivé části děje. Nejčastěji se v textech vyskytuje noc. Právě v noci vrcholí děj většiny dramát, konkrétně *Rusalky*, *Radúze a Mahuleny*, *Lucerny* a *Pana Johanesa*. Děj *Pana Johanesa* v noci také začíná. *Sen o říši krásy* se celý odehrává výhradně večer a v noci. Častou dobou vyskytující se v dramatech je i pozdní odpoledne spojené se západem slunce či večer. V některých hrách jsou také popsána roční období. Ta se vyvíjí společně s dějem a ilustrují jednotlivé situace. Tento prvek využíval ve svých hrách zejména Kvapil. Život princezny Pampelišky je spojen právě s ročními obdobími. Pampeliška postupně slábně, její slabost vrcholí na podzim, v zimě pak umírá. Okamžik její smrti doprovází vánice, sníh se objevuje také v prologu *Princezny Pampelišky*, a rovněž v další Kvapilově hře, *Sirotkovi*.

---

<sup>44</sup> Jirásek, A.: *Lucerna*, in Kudrnáč, J.; Sendlarová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 180.

<sup>45</sup> Karásek ze Lvovic, J.: *Sen o říši krásy*, in Kudrnáč, J.; Sendlarová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 285.

<sup>46</sup> Zeyer, J.: *Radúz a Mahulena*, in Kudrnáč, J.; Sendlarová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 105.



V hrách bývají často použity prostory zámku, případně paláce, ve kterých se běžně vyskytují postavy vládců – králové, princové, královny, princezny či kněžny. Proti prostorám zámku či paláce je postaven, v případě *Princezny Pampelišky*, *Sírotka* a *Lucerny* prostor venkova, v případě *Rusalky* a *Radúze a Mahuleny* příroda. V pohádkových dramatech také velmi často figuruje jako specifický prostor les. V něm přebývají nadpřirozené bytosti a les sám je považován za magické místo. Dalším dějištěm využitým v pohádkových dramatech jsou hory. Vyskytují se v *Radúzovi a Mahuleně* a *Panu Johanesovi* a v obou případech jde o hory reálné. V případě *Radúze a Mahuleny* jsou to Tatry, v nichž je vytvořeno fiktivní království. S ním sousedí další, taktéž fiktivní království, Magura. Děj *Pana Johanesa* je zasazen do Krkonoš a Kačenčiny hor. Konkrétně pojmenovaným místem je také fiktivní město Kocourkov, vyskytující se v *Princezně Pampelišce*. Jeho pohádkový název odkazuje k absurdnímu jednání jeho obyvatel. Poněkud neurčité dějiště zvolil ve své hře Jiří Karásek ze Lvovic. Děj *Snu o říši krásy* se odehrává „v chimérické říši“ podobající se „mytické a legendární Čín[ě]“.47 Výběr takového prostředí je dokladem dobového zájmu o orientální látky.

### 6.3 Psychologie postav

V této části kapitoly se pokusíme charakterizovat zvlášť psychologii ženských a mužských postav. Psychologické pochody, pocity a stavy postav jsou interpretovány tradičním divadelním způsobem, tedy prostřednictvím promluv postav samotných. Ve *Snu o říši krásy* napomáhají konkretizaci psychických stavů jednotlivých postav také scénické poznámky.

Ženské postavy jsou rozmarné, naivní, někdy submisivní. Svůj osud vkládají často do rukou mužů. Honza se tedy stává ochráncem Princezny Pampelišky, magnát zachrání Jeničku před macechou, nad Rusalkou drží ochrannou ruku princ i vodník, Mahulena se svěřuje do rukou Radúze, Hanička je schovankou mlynáře, Kačenku zase na její cestě provází Tomáš. Výjimku představuje *Sen o říši krásy*, kde nevystupuje žádná žena. Ženskou úlohu zde supluje mladý chlapec, který se vyskytuje v úvodu hry, a jenž bezmezně miluje císaře. Jednání žen je motivováno emocemi, především láskou. V některých pohádkových dramatech však vystupují také dominantní ženské postavy.

---

<sup>47</sup> Karásek ze Lvovic, J.: *Sen o říši krásy*, in Kudrnáč, J.; Sandlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 285.

Jde o postavy vládkyň, o královny a kněžny, které tedy vlastně zastávají mužské role. Dominantní je cizí kněžna v *Rusalce*, která dokáže Rusalce odloudit prince, dominantní postavení vůči svým poddaným zaujímá také kněžna v *Lucerně*, která je znuděna svými povinnostmi, a proto se vydá v noci na zámeček uprostřed lesa a přiměje mlynáře, aby s ní šel a svítil jí. Obě kněžny tedy využívají svých rozmarů k destrukci fungujících vztahů, tedy vztahu Rusalky s princem a Haničky s mlynářem. Zřetelně dominantní je také královna Runa, která prokleje Radúze a Mahulenu. Dominance u všech těchto protagonistek má však omezené trvání, bývá potlačena či přemožena.

Jednání a motivace mužů jsou naopak povětšinou racionální. Muži vystupují jako ochránci a průvodci ženských postav, nejsou však typickými hrdiny, neboť nedostatek či absence akčních situací v dějových liniích heroismus neumožňuje. Příkladem antiheroického jednání je scéna z *Princezny Pampelišky*, kdy Honza potká Hispánského prince. Honza s princem nebojuje, pouze se mu vysměje a prchá. Boj se zlem se vyskytuje pouze v *Panu Johanesovi*, ani zde však Tomáš není hrdinou, neboť Rýbrcoula nikdy nezneškodní sám, pouze s pomocí dalších postav.

Mezi postavami samozřejmě existují i interaktivní vztahy. Ženské a mužské postavy jsou navzájem nejčastěji ve vztahu milostném. Milenci jsou si naprosto oddaní, láska je v pohádkových dramatech vždy absolutní a má dvojí podobu. V některých případech má pozitivní účinky, dokáže odvrátit kletbu či dovést děj do šťastného konce. Pozitivní podobu lásky lze sledovat v *Sírotkovi*, *Radúzovi a Mahuleně*, *Lucerně* a *Panu Johanesovi*. V druhém případě je ženská láska destruktivní. Destruktivní láska se vyskytuje v *Princezně Pampelišce* a *Rusalce*. Přílišná láska ženských postav zde ničí je samotné i jejich mužské protějšky, Honzu psychicky, prince fyzicky. V některých případech dochází také k odcizení milenců. Děje se tak v *Rusalce* a *Lucerně* po příchodu kněžny, dále v *Radúzovi a Mahuleně* kvůli zapomnění, které Radúzovi způsobí polibek jeho matky. Odcizení je však přechodné, postavy se opět shledávají. V *Lucerně* a *Radúzovi a Mahuleně* má shledání šťastný konec, v *Rusalce* se milenci sejdou jen na přechodnou dobu, poté dochází ke smrti prince.

Jednání postav není v pohádkových dramatech motivováno dějem, jak tomu bývá v pohádkách,<sup>48</sup> nýbrž právě osobními psychologickými motivy a dispozicemi.

---

<sup>48</sup> Srov. Šmahelová, H. Pohádka: možnosti žánru a možnosti tvorby, in *Prolamování struktur*. Praha: Karolinum, 2002, s.115–116.

Postavy jednají se zřetelem na vlastní aktuální psychické rozpoložení, jejich jednání a rozhodnutí spoluutváří a posouvá děj.

## 7. Závěr

Ačkoli je pohádkové drama zastoupeno nevelikým množstvím textů, jedná se o velmi různorodý žánr. Texty každého autora sice obsahují společné prvky příznačné pro tento žánr, zároveň však vykazují jisté odlišnosti. Kvapil se ve svých impresionisticko-symbolistních hrách snažil postihnout pomíjivost lidského života. Jeho dramatům dominují ženské hrdinky, jejichž život je efemérní, dal by se přirovnat k pouhému snu. Důležitá není akce, ale pocity a prožitky hlavních postav. Zeyer ve svém jediném dramatu vykonstruoval svět dvou fantastických království a zkombinoval jej s reálným prostředím hor. Zde rozvinul konflikt milenců se mstivou a zakomplexovanou královnou Runou. Podstatný je pro Zeyera prožitek a hlavně patos, který vložil do promluv svých postav. Všechny krizové situace jsou vyřešeny díky lásce Radúze a Mahuleny. Jistý odklon od konvencí žánru zaznamenáváme u Jiráska, jehož texty se přiblížily spíše starší variantě žánru, kouzelným hrám, respektive hrám Josefa Kajetána Tyla. Děj byl situován do venkovského prostředí, dějová linie byla komplikovanější, než u ostatních pohádkových dramát, zvýrazněny byly idylické aspekty reality. Dekadentní drama Jiřího Karáska ze Lvovic představilo žánr v jeho nejtragičtější, až apokalyptické podobě. Umístění dramatu je pohádkové, děj je zasazen do říše krásy připomínající Čínu. Drama samotné zachycuje tragickou událost, přesněji degeneraci a rozpad osobnosti císaře. Částečným východiskem se pro něj zdá být láska, kterou pocítí k jinému císaři, jejich vzájemný cit však není schopen zvrátit zkázu a celá říše zaniká.

Ve všech textech nalezneme prvky modernistických směrů, které se prosazovaly na přelomu 19. a 20. století, a jejichž vznik znamenal odklon od tradičního jevištního realismu, jak se v českém prostředí ustálil v průběhu předchozích desetiletí. Realizace modernistických postupů v dramatu umožnila autorům nový způsob uchopení časoprostoru a popisu psychických stavů jednotlivých postav. Proměnil se také charakter scénických poznámek, jejichž literární forma často spíše komplikovala jevištní realizaci hry. Poznámky byly buď velmi stručné, a tedy bylo obtížné na jejich základě vytvořit scénu, kostýmy i charaktery postav, nebo naopak natolik detailní, že bylo nemožné zrealizovat uvedené nálady, pocity a instrukce. I přes problematickou realizaci však byla drtivá většina inscenací přijata diváky s nadšením. Stanovisko kritiky se často neshodovalo s názorem publika. Jednotlivé hry byly podrobovány ostrým odsudkům jak ze strany starší generace, která se obtížně vyrovnávala s jejich

lyrizovanou a poetickou atmosférou, tak z perspektivy mladších, s moderními směry spjatých kritiků, kteří v nich (často oprávněně) shledávali jen nápodoby úspěšných zahraničních vzorů. V některých případech se kritika rozdělila na odpůrce a zastánce hry. Jako jediná z her byla bez výhrad přijata pouze Lucerna.

Některá dramata si udržela, díky své nadčasovosti či předchozí oblibě, trvalou pozici v rámci českého repertoáru a hrají se dodnes. Máme na mysli například *Radúze a Mahulenu* či *Lucernu*. Z některých dramát se naopak staly téměř zapomenuté záležitosti. *Sen o říši krásy* byl opětovně realizován až téměř sto let po premiéře.

Při tvorbě charakteristik jsme na jednotlivé hry pohlíželi především jako na literární texty. O jejich jevištní realizaci jsme se zmiňovali jen okrajově. V práci například zcela chybí popis scénografie, včetně charakteristiky hudební složky, nezabývali jsme se ani hereckými výkony, o kterých se velmi často zmiňovali a obsáhle rozepisovali recenzenti. Popis všech těchto prvků, které se podstatně podílely na celkovém vyznění sledovaných her, by jistě dodal naší práci nový rozměr a nové perspektivy, svým rozsahem by však vydal na samostatnou práci. Soustředili jsme se tedy na to, co zůstává nezpochybnitelným odkazem žánru, který před sto lety dal českému divadlu novou dynamiku a směřování – na texty samotné.

## 8. Literatura

### 8.1 Prameny

HAUPTMANN, Gerhart: *Hanička*. Přeložil B. Šaloun. Praha: M. Knapp, 1902.

HAUPTMANN, Gerhart: *Potopený zvon*. Přeložil F. S. Procházka. Praha: A. Wiesner, 1907.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Člověk a smrt*. Přeložil O. Fischer. Praha: Revue Divadlo, 1910.

JIRÁSEK, Alois: Lucerna, in Kudrnáč, J.; Sandlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 179–277.

JIRÁSEK, Alois: Pan Johanes. Praha: Nakladatelství J. Otto, 1909.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří: Sen o říši krásy, in Kudrnáč, J.; Sandlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 279–330.

KVAPIL, Jaroslav: Princezna Pampeliška, in Kudrnáč, J.; Sandlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 7–101.

KVAPIL, Jaroslav: Sirotek, in *Divadlo Jaroslava Kvapila*. Praha: Dr. V. Tomsa, 1948, s. 301–365.

KVAPIL, Jaroslav: Rusalka, in *Divadlo Jaroslava Kvapila*. Praha: Dr. V. Tomsa, 1948, 213–247.

MAETERLINCK, Maurice: *Modrý pták*. Přeložila M. Kalašová. Praha: A. Hynek, 1911.

TYL, Josef Kajetán: Strakonický dudák aneb Hody divých žen, in *Dramatické báchorky*. Praha: SNKLHU, 1953, s. 7–96.

ZEYER, Julius: Radúz a Mahulena, in Kudrnáč, J.; Sendlerová, M.; Tureček, D. (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 102–178.

## 8.2 Odborná literatura

[?]: Feuilleton, in *Lumír* 26, 1897/98, č. 21, s. 252.

BREISKY, Arthur: Kvintesence dandysmu, in *Střepy zrcadel*. Ed. G. Dupačová a A. Zach. Praha: Thyrsus, 1996, s. 128–136.

BROCKETT, Oscar Gross: *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

ČERNÝ, František a kol.: *Dějiny českého divadla II*. Praha: Academia, 1969.

ČERNÝ, František a kol.: *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia, 1977.

ČERNÝ, František: Tylova báchorka z české vesnice a dalekého světa, in *Strakonický dudák aneb Hody divých žen; Naši furianti; Maryša*. Praha: Mladá fronta, 1983, s. 85–101.

GÖTZ, František: *Jaroslav Kvapil*. Praha: Vydavatelství ministerstva informací, 1948.

GÖTZ, František: Zakladatel symbolické dramatiky evropské, in Maeterlinck, Maurice: *Modrý pták*. Přeložila S. Bartošová. Praha: SNKLU, 1962, s. 7–27.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Alois Jirásek*. Praha: Melantrich, 1987.

KOŘISTOVÁ, Michaela: *Sen o říši krásy*. Dostupné z:  
<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=18452> [cit. 24. 7. 2015].

KOVAŘÍK, Vladimír (ed.): *Deset z Národního*. Praha: Albatros, 1983.

KREDBA, Cyril: Stálá divadla, in *Divadlo* 4, 1905-1906, č. 4, s. 93–94.

KREJČÍ, František Václav: Divadlo, in *Rozhledy* 7, 1897/98, č. 15, s. 708–711.

KREJČÍ, František Václav: Divadlo, in *Rozhledy* 7, 1897/98, č. 2, s. 84–86.

KUDRNÁČ, Jiří; SENDLEROVÁ, Martina; TUREČEK, Dalibor: Komentář, in Kudrnáč, Jiří; Sendlarová, Martina; Tureček, Dalibor (eds.): *Pohádkové drama*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

KVAPIL, Jaroslav: *O čem vím*. Praha: Orbis, 1932.

MÁDL, Karel Boromejský: Dramatické umění, in *Zlatá Praha* 15, 1897/98, č. 23, s. 275.

MOCNÁ, Dagmar; Peterka, Josef: Pohádka, in Mocná, Dagmar; Peterka, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha/Litomyšl: Ladislav Horáček/Paseka, 2004, s. 472–483.

MUNZAR, Jiří: K pohádkovým látkám v moderním dramatu, in *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, roč. 35, č. D 33, 1986, dostupné z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/107580/D\\_ScientiaeLitterarum\\_33-1986-1\\_11.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/107580/D_ScientiaeLitterarum_33-1986-1_11.pdf?sequence=1) [cit. 19. 7. 2015].

NEUMANN, Stanislav Kostka: Divadlo, in *Moderní revue* 4, 1897/98, s. 32.

NEUMANN, Stanislav Kostka: Píseň z arény umění a života, in *Moderní revue* 4, 1897/98, s. 61.

PROCHÁZKA, František Serafínský: Doslov, in Hauptmann, Gerhart: *Potopený zvon*. Přeložil F. S. Procházka. Praha: A. Wiesner, 1907, s.179–188.

RICHTER, Luděk: *Co je co v pohádce*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2004.

RUTTE, Miroslav: Divadlo, in *Moderní revue* 17, 1910-1911, č. 8, s. 402–410.



- SKÁCELÍK, František: Jiří Karásek ze Lvovic: Sen o říši krásy, in *Zlatá Praha* 24, 1906-1907, č. 22, s. 268.
- STRÍTECKÝ, Jaroslav: Hugo von Hofmannsthal a kritika jazyka, in *Dramatika viedenskej (vídeňské) moderny*. Praha/Bratislava: Divadelní ústav/Divadelný ústav, 1999, s. 33–54.
- ŠALDA, František Xaver: Gerharta Hauptmanna Hanička, in *O věcech divadelních: výbor ze statí o dramatu a divadle*. Ed. J. Hájek. Praha: Melantrich, 1987, s. 89–104.
- ŠALDA, František Xaver: Jaroslav Kvapil: Princezna Pampeliška, in *Kritické projevy* 3. Ed. R. Havel. Praha: Melantrich, 1951, s. 301–306.
- ŠALDA, František Xaver: Julius Zeyer: Radúz a Mahulena, in *Kritické projevy* 4. Ed. R. Havel. Praha: Melantrich, 1951, s. 143–146.
- ŠMAHELOVÁ, Hana: Pohádka: možnosti žánru a možnosti tvorby, in *Prolamování struktur*. Praha: Karolinum, 2002, s. 114–122.
- ŠUBERT, František Adolf: *Klicpera dramatik*. Praha: F. Topič, 1898.
- THEER, Otakar: Obzor umělecký a literární, in *Lumír* 34, 1905-1906, č. 3, s. 139–140.
- TILLE, Václav: Modrý pták, in *Maurice Maeterlinck*. Praha: J. Otto, 1910, s. 347–365.
- TUREČEK, Dalibor: Pohádkové drama, in Pavlovský, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004, s. 215–218.
- TUREČEK, Dalibor: Pohádkové drama, in *Divadelní revue*, 2001, č. 3, dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1393> [cit. 19. 7. 2015].
- TUREČEK, Dalibor: Tylova modifikace hry o polepšení a kouzelné hry, in *Rozporuplná sounáležitost*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 80–94.

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Julius Zeyer dramatik*. Brno: Istenis, 2003.

VODÁK, Jindřich: Umění a věda, in *Čas* 19, 1905, č. 319, 19. 11., str. 2–3.

ZÁKREJS, František: Obzor divadelní, in *Osvěta* 27, 1897, č. 11, s. 1028–1032.