

JIŘÍKOVO VIDĚNÍ A ČESKÝ SEN

VLADIMÍR MACURA

V roce 1819 vydal Washington Irving ve své *Sketch Book* povídku, jejíž děj se odehrává slovy autorovými „před mnohými lety, kdy země byla ještě provincií Velké Británie“, ve vesnici holandských osadníků. Její titulní hrdina, „prostý, dobrý člověk“ Rip Van Winkle, na své toulce po catskillských horách narazí na vousatého mužíka oblečeného do starého nizozemského kroje, pomůže mu se soudkem likéru a doprovodí ho až k mužikovým společníkům, hrajícím kdesi v rokli kuželky. Přihne si ze soudku a probudí se do zcela jiného světa. Uplynulo zatím totiž dvacet let. Nepoznává rodnou ves ani její obyvatele, jeho dcera se zatím stala dospělou, nad hospodou, která nyní nese hrdý titul *Union Hotel*, visí místo obrazu krále Jiřího obraz prezidenta Washingtona. Byla revoluce a Rip je nyní „svobodným občanem Spojených států“, není politikem a neučiní to na něho zvláštní dojem. Nicméně v jeho vykořenění („Nejsem sám sebou – já jsem někdo jiný – jako bych byl jinde – ne – to se někdo jiný obul do mých střevců – byl jsem sám sebou minulé noci, ale usnul jsem v horách, a oni vyměnili mou pušku, a všechno vyměnili, mě vyměnili, a já teď nevím ani, jak se jmenuji či kdo jsem!“) je mu útechou, že neúprosný čas zrušil také tyranii jeho ženy, nyní již nebožky paní Winklové.

Irvingova povídka si sice vypůjčila syžet ve střední Evropě (čerpá z německých pověstí), ale v tradici severoamerické literatury má mimořádné postavení nejen tím, že je vlastně první americkou povídkou, ale především proto, že stála na počátku utváření fenoménu „amerického snu“, symbolického tématu průlomu do budoucnosti, vzrušivě spjatého s ideálem neustálého pokroku doby, dosud plně neodhalené energie mladého národa, ale také s vědomím ohrožení či ztráty přirozených lidských hodnot. I tento rub motivu, který na jiné rovině mnohem později učiní středem své pozornosti Albee v *Americkém snu* (1959–1960), již Washington Irving podkryvá, když svůj příběh staví na napětí původních tradic starého kontinentu a přítomnosti americké, která je vsťebává, ale tím současně zruší, napětí osvobození člověka a ztráty jeho kořenů, ztráty veškerých přirozených vazeb k lidem i k prostředí.

V době, kdy už Irvingova povídka v zdramatizované podobě dávno dobývala americká jeviště, byla 11. srpna 1849 jako zahajovací představení Arény ve Pštrosce inscenována Tylova báchorka *Jiříkovo vidění*, námětem příbuzná a původem spjatá se stejným okruhem pověstí. Také v ní sehraje významnou úlohu motiv „snu“ či „spánku“. Zdálo by se, že se tu ustálený prvek syžetu o vstupu do nitra hory prostě jen přizpůsobuje postupům vídeňské frašky, v němž konvenčně téma snu napomáhálo motivovat vstupy fantastického světa. Povšimněme si z toho hlediska funkce

spánku hlavního hrdiny Švandy dudáka před příchodem lesních panen nebo celé rané Tylovy adaptace Meislovy hry *Dvěstěletý sen* starého Pražana, která je vlastně přímým předchůdcem *Jiříkova vidění*. Situace je však značně složitější, v české kultuře let čtyřicátých již má motiv „snu“ svou vlastní složitou sémantiku, v níž se srážejí koncepce evropského romantismu s domácí ideologií „snu“ jako součásti syžetu „probuzení národa“. Jádro tematického bloku snu se tímto spojením s „mýtem národa“ u nás výrazně nacionalizovalo, čímž – řečeno s odkazem k připomenuté situaci americké – dalo vzniknout ideologickému komplexu, který bychom mohli obdobně označit jako „český sen“, totiž sen jako metaforu národního osudu, základního problému národního bytí.

Jiříkovo vidění již na první pohled téma snu nápadně zdůrazňuje. Je vlastně kompozičně přímo nakupením rozmanitých „snů“, které – s využitím specifických možností arénního letního divadla jako lidové podívané – až okázale demonstruje několikrát kontexty tohoto motivu i jeho vazby.

Především se tu setkáváme se snem hlavního hrdiny báchorky (čeledína Jiříka) o lepším životě. Je představován v krajně pokleslé podobě jako touha po pohodlí, zahálce, panském životě („Člověk by se neměl vlastně o nic starat – nic pracovat – jenom jíst a pít – pak by to na tom světě ještě ušlo“ atd., 179.)^{1/} Pod tímto stylizačním povrchem jsou nicméně patrné motivy mnohem obecnější. Jiřík se jeví ostatním jako „kakabus“, který věčně „bručí“ a „škaredí se“, který je „nespokojen... se svým stavem“, je „bloud“, je „pomatený“, „má vrtochy“, „je převrácený“. „Jenom to všechno neproklej,“ namítá jeho milá Kačenka a varuje ho: „Ty by sis troufal Pána Boha zkoušet?“, naznačujíc tím zásadní existenciální důsledky *Jiříkovy* vzpoury. „Já jsem pro neštěstí na světě“, „moje neštěstí se nedá přemoc“, „srdce mi hoří, hlava mi hoří – já hořím celý“ – tak charakterizuje Jiřík sám sebe, v zřetelném rozporu s povážlivou přizemností vlastního „snění“. Tyto charakteristiky přesně zapadají do dobového negativního portrétu „romantického typu“ (malkontenta, rozervance). Vždyť podobně Tyl vytváří kritický obraz Karla Hynka Máchy ve svém *Rozervanci*:^{2/} romantický typ je tu určen posedlostí neštěstím, „dělá, jako by byl nešťastný“ (282); „může-liž mu býti něco vítanější, nežli je neštěstí?“ (310); jemu „neštěstí na všech cestách nadskakuje“ (284), je mu souzena „nespokojenost“ (rozervanec to „hříšným násilím u sebe sám tak daleko přivedl, že nespokojen ani světu ani nebi nedůvěruje“, 282), vzpoura proti zemským i nebeským (božím) pořádkům, „neklid duše“, symbolizovaný často metaforou „plamene“ („Hlava moje hořela“, 301; „Já nejsem člověk, jenž by jiskru v prsou svých umačkával, když se v nich jednou vzejmula“, 303), „zachmuřenost“ („začne se hned jako mračno kabonit“, 296, „zaplaší-li někdy mračna z tváří svých, je to hořký, s celým světem opovrhovaný

^{1/} Citujeme podle vydání v *Knihovně klasiků – Spisy Josefa Kajetána Tyla 19, Dramatické báchorky*, Praha 1953, s. 170–246.

^{2/} Citujeme podle vydání v *Knihovně klasiků – Spisy Josefa Kajetána Tyla 3, Novely a arabesky 1*, Praha 1958, s. 279–314.

úsměch“, 309), „podivínství“, „převrácenost“ („pro tebe jsem převrátil celý život svůj“, 312), nemá všechno v hlavě v pořádku („posud mu arci ještě všelicos kotrbou mele“, 311) atd.

Posun „romantického postoje“ do lidového prostředí znamená současně jeho zgrotesknění a odmítnutí, jak si ostatně všimla literární historie již dříve (Arne Novák vidí v Tylových báchorkách „vítězství zrnité a pudové lidovosti nad romantikou“).^{3/} Je součástí sporu s romantismem, který probíhá celou Tylovou tvorbou a je dokonce Tylem samým chápán jako spor zcela osobní. Už i v Rozervanci je negativní portrét ústřední figury konfrontován nejen s protirromantismem či racionálně potlačeným romantismem Karlovým, ale i se „zdravým, nestrojeným a neličeným rozumem“ (281) venkovana z prologu, který je proti módnímu západnímu desperátství chráněn již tím, že „chléb svůj v potu tváří dobývá a pak spokojen ho solívá“ (282). Právě toto je aforistické pojmenování mravní normy, na jejímž pozadí je Jiříkův „sen“, Jiříkovo „pomatení“ či „bloudství“ v struktuře hry posuzováno. Z tohoto pohledu se nutně jeví jako pouhá nechuť k práci (v obecné rovině – práci „pro vlast“) i celý romantický ideál obsahově se vyprazdňuje a stává se tak snadno pouhým – Tylovými slovy – opičením po „křivonohém malkontentu anglickém“, tj. Byronovi.^{4/}

Takto souvisí s Jiříkovým „snem-ideálem“ i další typ snu, který je v této dramatické báchorce předveden, totiž Jiříkův „sen-spánek“, sen jako téma ochromené aktivity. V českém sporu s romantismem bylo ostatně s oblibou ústřední romantické téma snu jako spánek „překládáno“. Tomíček například v známé kritice Máje poznamenává: „Chtěl-li by nám pan Mácha v druhém svazku svých Spisů podati opět druhé vydání svých snů, svého spaní, může býti ubezpečen, že mocně ho probouzeti budeme; spali jsme dvě stě let, on nesmí nás dutým hlasem své zborné harfy do nového snění konejšiti“.^{5/} Rubeš paroduje Máchu titulem *Obrazy ze spaní mého*. Máchovo bohatě významově nasycené „dobrou noc“ (bezpochyby inspirované Child Haroldovým „good night“, které obletělo Evropu) je na Slovensku programově odmítáno jak teoreticky (Hurban), tak v poezii („Čoby tam dobrou noc, veď ešte nebol deň“, J. Kráľ; „Keď nám deň zapadnul – veď on zase svitne!“, S. Chalúpka).^{6/} Je totiž chápáno výlučně jednoplánově, v nekomplikované logice národního mýtu. Romantický „sen“ jako vytržení z reality a ponoření do složitých, neovladatelných světů vnitřních je vnímán jako prostě protichůdný vektorům pohybu domácí (slovenské) kultury, jako pohyb proti proudu, jímž je pokus o vymanění národa ze staletého spánku, neživota. Zdá se, že za ironické snížení hodnotového horizontu „snění“ ustáleného novodobou evropskou kulturou lze v Jiříkově vidění považovat i slovní hříčku, která hrdinův „sen“ spojuje s kupkou „sena“, u níž na počátku

^{3/} Novák, J. V. – Novák, A.: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, Olomouc 1936–1939, s. 426.

^{4/} Ty1, J. K.: *Rozervavec*, o. c., s. 288.

^{5/} Tomíček, J. S.: *Československá literatura*, Česká včela 3, 1836, č. 22, s. 181–182. (Citováno podle: Vašák, P.: *Literární pouť Karla Hynka Máchy, Ohlas Máchova díla v letech 1836–1858*, Praha 1981, s. 40.)

^{6/} Hurban, M. J.: *Literatúra*, Orol tatranský 1, 1846, č. 21, s. 164.

prvého výstupu Jiřík postává „o hrábě podepřen“ (175) a na které si v jeho závěru zdřímne („natáhne se na seno... Zívá... Usne...“, (179).

Další „sen“, který v Tylově hře přichází ke slovu, je „tichý sen“ (182) blanických rytířů. Tyl tu čerpá z pestré tradice pověstí přetvářejících Blaník od středověku v tajemné místo, včleňuje do ní plnooprávně i prvky, které sem vnesla česká tradice divadelní. Podle Klicperova Blaníku kupříkladu stylizuje svého Severina (i toto jméno má ostatně oporu v Klicperových hrách); Klicperův duch je „postava šedivá“, „šedivý stín“^{7/}, Severin, „duch z Blaníku“, přichází na scénu „v šedivém rouše“. Vůdce blanických rytířů se jmenuje u Tyla stejně jako u Klicpery – Bohuslav Blanický, což je jméno, které se před Klicperou v blanické literatuře neobjevuje. (Klicpera je pak použil ještě jednou pro označení čarou mocí nadaného poutníka v „dramatické maličkosti“ *Zlato nebaží*.) Do „blanické tradice“ se ostatně také Tyl svou dramatickou báchorkou dodatečně vřazuje. Jaroslav Vrchlický ve své *Blanické baladě* příznačně ponechává vesnickému písmákovi, který pronikne do Blaníku, to jméno, které mu Tyl udělil.

Z rozmanitých pramenů, z nichž se blanické syžety, ať již lidové či literární, splétaly,^{8/} se uplatnily především dva podněty. Při premiéře Jiříkova vidění na sklonku čtyřicátých let už muselo být uvedení blanických rytířů na scénu i pro průměrného návštěvníka divadla vnímáno na pozadí jak tradice svatováclavské, tak tradice husitské. S husitskou tradicí je přitom Blaník spojován hluboko před prahem 19. století – jakkoliv hodnotově nejednoznačným způsobem. V hoře podle některých výkladů spí padlí obránci blanického hradiště před husity (ještě v Klicperově *Blaníku* zpívá sbor rytířů proti „kacířům“), podle jiných výkladů, aktualizovaných ovšem s hodnotovou proměnou postoje k husitství za národního obrození, bylo do nitra hory lokalizováno naopak husitské vojsko. Tohoto husitského Blaníku se pak jednoznačně dovolává i druhá polovina 19. století, jak je patrné na sémantice hudebních motivů Smetanova *Blaníka* na straně jedné, tak i na straně druhé třeba ve zcela praktické sémantice politických kampaní a hesel šedesátých let typu „*Tábor lidu na Blaníku*“. Díky Jiráskově kodifikaci je dnes známější verze svatováclavská, ale obě zůstávaly v 19. století v souvislosti natolik těsné, že to dovoľovalo buď volné míšení prvků obou tradic (voj božích bojovníků vede v písni Hynka Veseleho Žižka i svatý Václav),^{9/} nebo pod sebemenším tlakem opuštění jedné tradice pro tradici druhou. Tak Klácel na zákrok cenzury nahrazuje ve svém *Hlasu z Blaníka Žižka a Husa Václavem a Vojtěchem*:

Hurrah juž je tu čas!
Zbudte se, zbudte se, bratři,
Václav vůdce je náš, on vede k slávě nás,
Vojtěch nám kazatel smělésti.

^{7/} Klicpera, V. K.: *Blaník*, in: Tyž, *Soubor spisů II, Dramatické práce vážné*, (ed. F. A. Šubert), Praha 1907, s. 680.

^{8/} Hertl, J.: *Blanická pověst, její zdroje a proměny*, in: *Sborník vlastivědných prací z Podblanicka* 5, 1964, s. 121–154. O tuto studii se i v dalším výkladu materiálově opíráme.

^{9/} Hertl, J.: o. c., s. 141.

Juž nás trouba volá,
Hrňme se, hrňme ze skály,
Kdo chceš být Slovanem, rychle připoj se k nám
Věčná hanba čeká nedbalce.^{10/}

V revolučním roce 1848 se blanická pověst samozřejmě aktualizuje jak mezi tehdejšími intelektuály (Frič uvádí v Pamětech, že hodlal vést tažení proti vojskem podrobené Praze směrem od Blaníka, Antonín Norbert Vlasák s přáteli, pomocí helmic a kopí vypůjčených ze zámku kostýmován za blanické hrdiny, zazpívá ve vlašimské hospodě bojovnou píseň s protimonarchistickým názvukem), tak mezi lidem. Dodkládá to např. kramářská píseň Nová píseň o rytířích z Blaníka, jak se v noci na 16. května 1848 v Praze ukázali. Připomeňme si, že jde o den následující po revolučním vystoupení vídeňských občanů, tedy o den, kdy byl sněm prohlášen za ústavodárný, čili den, který předcházel císařovu útěku do Innsbrucku. Píseň se dotýká senzačního zjevení sv. Václava na Koňském trhu.

Přes tyto hojně využívané možnosti aktualizace bylo jádro blanické pověsti axiologicky dvojsečné – spojoval se v něm motiv „síly“ s motivem „bezmoci, pasivity, spánku“ (Čelakovský dokládá ve svém Mudrosloví rčení „být v Blaníku“ ve významu spát). Jenže právě proto se mohl stát Blaník v té míře symbolem národního osudu (což ho povyšuje nad jiné hory obdobně pověstmi opředené), jádro pověsti totiž metaforicky vyjadřovalo základní syžet národního mýtu, který lze rozložit do tematického řetězce „slavná minulost a síla“ – „staletý spánek“ – „probuzení ze spánku k nové slávě“. Právě tento mýtus dovedl plně překlenout zárodečnou rozpornost spojení „spaní“ (snu) a „slávy“ (činu), aktivistický program národního obrození mohl pak jednak aktualizovat Blaník jako Blaník skryté síly a energie, ale mohl ho stejně tak odmítat jako Blaník spánku (J. P. Koubek ve svých Hrobech básníků slovanských).^{11/}

Celková hodnotová nejednoznačnost je zachována i u Tyla, ba více, dokonce je zde zdůrazněna použitými prostředky frašky. Důležitou úlohu tu hrají jednotlivé slovní gagy a narážky – například přirovnání blanických rytířů českému ozbrojenému sboru Svornost po svatodušních bouřích Thunem rozpuštěném.^{12/} Ale i sama teatralizace látky takovému hodnotovému znejistění nutně napomohla (vzpomeňme z toho hlediska i zmíněné divadelní výpůjčky z Klicperovy rytířské hry).

Rozhodující roli při tomto posunu však jistě sehrála doba sama: sotva několik měsíců po vynesení hrdelního rozsudku nad poslancem frankfurtského parlamentu Robertem Blumem, po popravě vůdců říjnového povstání a dva dny před kapitulací

^{10/} Klácel, F. M.: *Lyrické básně*, Brno 1836, s. 62. Srov. Hertl, J.: o. c., s. 140.

^{11/} Koubek, J. P.: *Sebrané spisy veršem i prózou I*, (ed. F. L. Vorlíček), Praha 1857, s. 118. Srov. Hertl, J.: o. c., s. 140.

^{12/} Tento motiv měl ovšem oporu i v dobové symbolice výtvarné. V pamětním listu ke zrušení Svornosti je znázorněn muž ve svornostenské uniformě opatřen svatováclavským emblémem (Svornost byla „svatováclavským sborem“!), jak vystupuje z hrobky vstříc novému životu. Pamětní list přetištěn in: Roubík, F.: *Rok 1848 v obrázcích a karikaturách*, Praha 1948.

Uhrů u Világose nemohla znít jinak než groteskně Severinova vážným blankversem odříkávaná replika:

Až nade drahou (vlastí)
těžké mraky povstaly, přec táhne
bouře nebezpečná mimo ni, a
brzo, doufám, usměje se jasné
slunce na žehnané kraje. (182)

Tím spíše, že vůdce rytířů se v Tylově pojetí hlásí (v době, kdy jsou osudy rakouské revoluce již zbrání rozhodnuty) k ideálu nápadně pacifistickému:

... Boj musí ovšem býti,
tření sil, kde vzplanouti má světlo
svobody; však blaženěji plyne
po krajinách její paprsek, když
panuje boj *duchů*, západ *moudrosti*,
než kde zuří vašeň rozkacená
s vytaseným ocelem! (182)

„Zápas duchů“ byl oblíbený dobový ideogram, vzniklý mimo jiné z potřeby překlenout ironické či romantikou tragicky vyhocené důsledky konfrontace „slavné minulosti“ s prozaickou současností, nacházet k dávným hrdinům analogické hrdiny dneška. Tak je proti hrdinovi starých dob, „který mečem války koleje osudu přetrhnul“, kladen „tichý génius“ Jungmannův,^{13/} proti palácům a zámkům, v nichž „zuří strast“, je kladena „chyžka, v níž pokoj bydlí“^{14/} a která slovy Kollárovými ostatně „více pro vlast může dělati nežli tábor, z něhož válčil Žižka“.^{15/} Na polaritě husitské krvavé řeže a současného zápasu ducha vybudoval dokonce J. E. Vocel celou koncepci svého Labyrintu slávy. Přesto však: jak asi vnímali citlivější diváci onoho srpnového dne roku 1849 ve Pštrosce onen krátký monolog blanického vůdce, v jehož závěru skoro jako heslo zazní prostinké „nyní zase k spánku, milí bratři“?

Konečně nechybí v té okázalé přehlídce snů, kterou Tyl ve své báchorce přivádí na scénu, ani Jiříkův sen po požití kouzelného nápoje z „číše života“, tedy vlastní Jiříkovo vidění, které dalo hře svůj název. Ten je – jak známo – současně odkazem k středověké památce, tzv. Jiříkovu vidění, jejíž české verze dosáhly značné obliby a byly hojně přetiskovány v knížkách lidového čtení. Kromě titulu je Tylova hra spojena se středověkým mystickým románkem jen velice spoře – lze vidět nanejvýš drobné analogie v sestupu šlechtice Jiříka Uherského do nitra země a do očiště a ve vstupu čeledína Jiříka do Blaníka, paralely v průvodcovské funkci svatého

^{13/} Nekrolog in: K. V. Zap: *První ročník pouti své skončil Poutník...*, Poutník 2, 1847, č. 12, s. 383–384. O tom srov. M. Otruba, *Druhá historická role Josefa Jungmanna*, Tvar 4, 1993, č. 29–30, s. 1, 4.

^{14/} Rubeš, F. J.: *Deklamovánky a písně I*, Praha 1838, s. 17.

^{15/} Kollár, J.: *Slávy dcera*. Citováno podle vyd. *Básně*, (ed. M. Otruba), Praha 1981, s. 104.

Michala v případě prvním a Severina v případě druhém, jsou tu i tvarové podobnosti v kompozici pojaté jako sled scén. Mnohem výraznějším podnětem byla však pro Tyla už připomenutá tradice vídeňských snových dramát, především Meislova Dvěstěletého snu, který na počátku své divadelní kariéry adaptoval. Sen je tu pojat jako sled „obrazů ze života“. Zatímco v Dvěstěletém snu jsou předváděna tři různá staletí, Tylovo Jiříkovo vidění uvádí do tří různých sociálních prostředí (zbohatlé měšťanstvo, rozmařilci, žurnalisté – armáda – dělníci a továrníci). Hrdina prochází v těchto snem inscenovaných výjevech jakousi negativní zkouškou. Na rozdíl od staročeské památky se dobírá poznání tím, že neuspěje, jeho zjevná pravda je tak vlastně rezignací, ústupem do výchozího stavu, nabízí se tu iniciace, která není iniciací. Protože k překročení hranice nedojde, hrdina se utvrzuje v tom, že cílem cesty je její východisko.

Shrňme tedy: co tyto jednotlivé typy „snů“ a jejich kontexty v Tylově báchorce vzájemně váže, co společně vypovídají o „národě“, jakým národním symbolem se tu „sen“ stává, tedy jaký „český sen“ představuje a současně jaký „český sen“ ve smyslu projektovaného národního ideálu nepřimo odkrývá? Konstatovali jsme, že je tu především zřetelný zápas s romantickým sněním, které je chápáno jako rozkladné, odvádějící od životně důležitých národních otázek k problematice jedince, jev „pasivní“ a „cizorodý“. Viděli jsme, že sen je současně chápán jako zmrtnění, ale svým způsobem i konzervace dávné české minulosti, je „spánkem“, ale i vybudnutím k probuzení, vybudnutím k nesení, k drobné práci. Spolu s odmítnutím destruktivního momentu snění to znamená současně také nepřimo přitakání danému stavu. Dobová recenze premiéry Jiříkova vidění ve Pštrosce právě tuto stránku Tylovy báchorky zaznamenala i napadla: „Tendence toho kusu jest okázati, že člověk má býti se svým stavem spokojen, že všechny stavy mají své obtíže a zároveň okazuje se, jako v kukátku, vliv konstituce a nového hnutí času na poměry společenské. Ale proto, že statkář Bonifacides byl ničema, jenž poddané dřel, a poněvadž za to o vše přišel, nemá již Jiřík po ničem bažit?, a že konstituce na Bonifacidovi ničeho nezměnila, proto Jiřík nemá hledat v konstituci zlepšení i svého blahobytu?... má si snad zase jen své Kačenky hledět a pánaboha nechat se starat o řízení světa?... mravní tendence toho kusu jest tedy velmi negativní a zmrtnující, ona nehodí se do našeho věku, jenž tlačí se k činům...“^{16/}

Tylovi interpreti a zvláště účastníci tzv. tylovské diskuse v padesátých letech našeho století měli velkou práci vydolovat z Jiříkova vidění žádoucí revoluční smysl, na každém kroku naráželi na problémy. Mohli ocenit, že Tyl přivádí na scénu konflikt továrníka s dělnictvem, ale při tom překážel zjevně groteskní způsob stylizace Severina v roli mluvčího dělníků. Pak ovšem bylo třeba buď zcela přehlédnout fakt Tylem předepsané Severinovy opilosti – Jiří Hájek například viděl v Severinovi zosobnění „lidové revoluční tradice českých dějin“ a označil jeho přeměnu v dělníka v závěrečném obraze za „příznačnou“ (přestože v dřívějších obrazech byl Severin

i sluhou a vojákem),^{17/} – nebo se ho pokusit zdůvodnit. Miroslav Kačer například tehdy píše: „Jediná věc, která poněkud oslabuje tento výrazně pokrokový moment Jiříkova vidění, je to, že Tyl předvádí v této scéně Severina opilého. Je těžké zjistit důvody, které Tyla vedly k použití tohoto motivu. Zdá se, že si Tyl nedovedl ještě ani představit dělníka, který by se opovážil tak rozhodně mluvit s továrníkem, kdyby nebyl opilý.“^{18/}

Potíže dělala i výrazně idylická scéna vojenská. Přestože je zřetelnou narážkou na vojenský konflikt s Uhrami (jako „uherské ležení“ byl také vojenský tábor na scéně Arény jednoznačně identifikován dobovou kritikou), a tedy z hlediska pohledu historické vědy na toto období šlo zřetelně o vojenský tábor kontrarevoluce, Vladimír Horáček, dramaturg Divadla československé armády, vidí zde vojsko, „bojující za přeměnu starého společenského pořádku v nový“, a hlavního protivníka této pokrokové armády nachází v Bonafidesovi a Efrozíně,^{19/} které vojsko zatkne. (V nich spatřuje i M. Kačer s dobovou jednoznačností až mrazivou „špióny“ v řadách lidových bojovníků.)^{20/}

Zcela v rozporu s recenzentem z roku 1849 Jan Kopecký tvrdí, že Jiříkovo vidění vybízí „k činnosti a varuje před rezignací a pohodlím“,^{21/} jenže pak musí ignorovat fakt Jiříkovy statkářské budoucnosti, která ho v logice báchorky čeká za jeho zmoudření, fakt, který velice dobře cítil kritik Pražského večerního listu o sto let dříve, když potouchle poznamenal: „Bude-li Jiřík tak zatvrzelý jako onen fabrikant, tedy se mu i nyní, když bude hospodářem, zase čeledínové vzbouří, leda by měli Jiříkovo vidění a byli se svým stavem, v ohledu obtíží jiných stavů, úplně spokojeni, kterážto vidění jsou však řídká.“^{22/}

To zanícené hledání revolučnosti zcela ignorovalo fakt, že Tylova hra je součástí koncepce, která silně determinovala českou obrozenskou kulturu a která bude přežívat (byť třeba jen v podobě stále slábnoucího kulturního proudu) po celé 19. století, totiž koncepce českého světa jako do sebe uzavřeného, izolovaného od všech rušivých „cizorodých“ vlivů: revolucí, zápasů, malkontenství, emancipace žen, sociálních konfliktů, neznabožství, manželské nevěry atd.

Všimněme si, jak se do prostoru Tylovou báchorou vymezeného promítá třeba soudobá realita politická. Je tu zastoupena především bohatým lexikem – s plným důrazem na význam slova „zastoupena“ – jinými slovy: politická realita tu prostě není přítomná, nahrazují ji slova, která ji sice mají označovat, ale přitom jsou vztažena ke skutečnosti jiné, zcela soukromé. Politický slovník ve sféře Jiříkova příběhu postrádá své odpovídající označované – a v závěru, ve scéně „zmoudření“ –

^{17/} Hájek, J.: *O nový poměr ke klasikům našeho dramatu*, Lidové noviny 59, 1951, č. 29, s. 4–5.

^{18/} Kačer, M.: *doslov* in: J. K. Tyl, *Jiříkovo vidění*, Praha 1954, s. 110. *Své hodnocení Jiříkova vidění později zásadně korigoval* – srov. Otruba, M. – Kačer, M.: *Tvářící cesta J. K. Tyla*, Praha 1961, s. 392–396.

^{19/} Horáček, V.: *Proti vyklešovatelům Tylovy revolučnosti*, Lidové noviny 59, 1951, č. 71, Kulturní neděle.

^{20/} Kačer, M.: o. c., s. 102.

^{21/} Kopecký, J.: *O poznání J. K. Tyla – bojovníka*, Lidové noviny 59, 1951, č. 41, s. 4.

^{22/} a n.: *Letní divadlo ve Pštrosce* (viz pozn. č. 16).

^{16/} an., *Letní divadlo ve Pštrosce*, Pražský večerní list 1849, č. 181, s. 905–906, 910.

nakonec zcela mizí. Český svět (řekli bychom z dnešního - budiž, snad i nehistorického hlediska) tu stojí zděšen z politiky, otočen k ní zády, tváře se, jako by nebyla, a vlastně šťasten, že se od ní osvobodil.

Pojem „českého snu“ zpopularizoval básník Josef Kainar ve své stejnojmenné básni. Jejím lyrickým dějem je téma snu, do něhož se propadá usínající dítě. Je to sen chápaný jako trest celé národní minulosti, trest všech snů-ideálů předchozích pokolení. Naším úmyslem bylo naznačit, že do tohoto „českého snu“ patří i jiný sen: sen o nebezpečnosti snů a bezpečnosti statu quo, o nebezpečí cizích myšlenkových proudů a bezpečnosti domova, sen o slávě zápasů minulých a problematickosti zápasů dnešních.

TYLOVY ZÁPASY S CENZUROU

FRANTIŠEK ČERNÝ

Historik usilující o poznání minulosti divadla nemůže sledovat pouze divadelní jevy, které se realizovaly, ale musí též zkoumat intence, které se z nějakých důvodů nemohly na divadle prosadit. Snažení určitého jedince, skupiny, generace, třídy, národa nemůžeme nikdy plně pochopit, neznáme-li záměry posuzovaného subjektu, hodnotíme-li je jen podle toho, co se realizovat podařilo. Mohutnou silou, o níž se někdy rozbíjejí cíle divadelníků, je divadelní cenzura, která je oklešťuje, nebo docela potlačuje. Proto je studium cenzury různého typu, dovolují-li to prameny, velice užitečné. V některých případech se dovídáme o určitých dílech dokonce jen díky těmto úředním pramenům. Význam cenzurních fondů tkví i v tom, že obsahují většinou velice uvážena a přesně formulovaná stanoviska k posuzovanému jevu, která zároveň často citlivě předvídají - a někdy už i přímo dokládají - rezonanci divadelního textu či inscenace u většiny diváků nebo alespoň u té její části, která stojí v opozici k vládnoucí třídě nebo alespoň vyjadřuje určitou nespokojenost s ní. V cenzurních aktech nalézá někdy divadelní historik cenná svědectví o společenské hodnotě díla, která by se jinak nedochovala, protože by nebyla zafixována, ať už z pouhé nevšimavosti, nebo z obav či pro různá, např. tisková omezení. Ač cenzura v nějaké podobě byla vždy, např. různá církevní usnesení jsou také cenzurními verdikty, větší cenzurní fondy jsou v Evropě k dispozici až od konce 18. století, kdy se divadelní cenzura institucionalizovala.

Zvláště v některých obdobích a u některých osobností je studium divadelní cenzury zvláště přínosné. Mezi ně patří i Josef Kajetán Tyl, který se s cenzurou střetával neobyčejně často. Vědomí, že bez studia divadelní cenzury nelze plně pochopit Tylovo dílo, prosadilo se však u tylovských badatelů výrazně kupodivu až po druhé světové válce, kdy dokonce vzniklo několik prací o Tylových zápasech s cenzurou. Této problematice se věnoval hlavně Jan Kopecký ve studii O poznání Josefa Kajetána Tyla - bojovníka (Lidové noviny 18. II. 1951), Konflikt Mikovec-Tyl v zrcadle úředních dokumentů (Listy z dějin českého divadla I, Praha 1954, s. 241-248) a v Knížce o Tylovi (Praha 1959). Cenná je i studie Jaroslava Procházky Tylův Jan Hus a c. k. rakouská cenzura (Národní divadlo 29, 1953-1954, č. 10, s. 24-34) a Vladimíra Busínského Osud jedné Tylovy hry (Sborník Národního muzea v Praze, řada C, 2, 1957, č. 1-2, obálka). Zásahům cenzury a policie do Tylova díla věnoval pozornost i Z. Š. Zdeněk v knize Politický význam J. K. Tyla (Praha 1963). Zřetel k soudobé cenzurní praxi se uplatnil i v monografii Tvůrčí cesta Josefa Kajetána