

JOSEF KAJETÁN TYL

S Tylovým jménem se setkáváme takřka na všech úsecích literárního procesu let 1830—1848 a v období roku 1848. Tyl pěstoval víceméně všechny žánry, které jeho doba znala, zaujal několikery z historicky daných postojů ideových a sledoval a realizoval také dosti rozdílné cíle umělecké. Tato mnohost a rozmanitost by se snadno mohla zdát povrchností a eklekticismem. Podobné výtky byly také vskutku proti Tylovi vznášeny. Pohled z historické perspektivy ukazuje však, že Tylovo dílo má jednotný smysl, že právě jako celek má zcela mimořádný význam a že vyrůstalo z velkého osobního dramatu svého autora. Tyl plnil s největší všestranností a s obětavostí, která nemá mezi obrozenskými pracovníky obdoby, základní, důležité úkoly, které v rozhodující fázi národního rozvoje připadaly národní kultuře. Nejen Tylovy zásahy na jednotlivých úsecích literárního úsilí doby, ale i Tylova práce jako celek, Tylova osobnost, literární a lidská, je významnou historickou skutečností.

Základy osobnosti

Z fakt, která se nám o Tylově dětství a mládí zachovala, můžeme vyčíst dvojí intenzivní zkušenost: zážitek společenské a hmotné tísně a zážitek růstu, vzmachu, vůle k rozvoji a plnosti života. Tyl byl synem maloměstského řemeslníka, ježž jeho řemeslo nemohlo ani cele zaměstnat a uživit; rodinné prostředí nejen svou chudobou, ale i svým mravem a zásadami spoutávalo dětský a chlapecký temperament; studentská léta byla dobou živoření, a kočování s hereckou společností, jímž Tyl vstoupil do životní praxe, bylo tvrdou zkušeností bídy hmotné i morální. V Tylových pracích vystupují tyto zážitky v tak autentické podobě, že nemůže být pochybnosti o jejich naléhavosti a o jejich významu. Již v nich má nesporně své kořeny Tylova idea budit a vychovávat, vytvářet laskavým a trpělivým porozuměním lepší život.

I v těchto zážitcích byly však obsaženy ony prvky jasu a krásy života, které dávaly Tylovu růstu přes všechny překážky přímý směr a vzestupný ráz. Otec

nebyl bez kulturních zájmů a uměleckých sklonů, byl horlivým čtenářem, hudebníkem a pokoušel se též o práci výtvarnou. Syn všechny tyto zájmy podědil: četl otcovy knihy, hrál s otcovými loutkovými figurkami, učil se zpěvu a hře na housle. Příznivé bylo i vnější prostředí Tylova dětství. Kutná Hora, kde se Tyl narodil a žil do svých čtrnácti let, uchvacovala krásou své architektury i jako elegie mohutné národní minulosti, kterou Tyl poznával také z kronikářské četby. Do svého rodného města se Tyl stále vracel, v myšlenkách i fakticky, do jeho prostředí a dějů mnohokrátě sáhl jako spisovatel; Kutná Hora byla mu vskutku, jak vyznal po letech (1844), milenkou, již nosil v srdci, a dobrou matkou, které by se chtěl rád odsloužit. Významně usměrnila Tylův vývoj i škola, kterou v Kutné Hoře navštěvoval, vedená vzdělaným a pedagogicky citlivým knězem Josefem Herzánem; ten se také zasloužil o to, že nadaný hoch, určený k písařství na kutnohorské radnici, šel na studie.

Nejvýznamněji na Tylův vývoj působil společenský a kulturní růst národní, který provázal jeho mládí a v mnoha případech se ho dotkl zcela konkrétně. Tyl, narozený 4. února 1808, byl příslušníkem „mládeže let třicátých“, generační vrstvy, která vyrůstala v době, kdy setba první a druhé obrozenské generace nesla poměrně zralé plody. Pod vlivem obrozenských idejí stál zřejmě i Tylův otec; Tyla samého zasahovaly od nejranějšího mládí zcela určitě. Již v Kutné Hoře četl novou českou literaturu a všiml si projevů probouzejícího se národního života. Mocně jej zaujal Klicpera, Nejedlého překlad z Geßnera a česká divadelní představení. Nejsilnější zážitky tohoto druhu přinesla Tylovi ovšem Praha jeho studentských let (1822—1827); studoval tu na akademickém gymnasiu, jehož profesorem byl Josef Jungmann. Přímých dokladů o Tylových zážitcích národního a literárního ruchu let dvacátých není mnoho, ale nepřímé doklady jsou zcela přesvědčující: v Praze se Tyl stal spisovatelem, především básníkem, který šel ve stopách nejpřednějšího básníka doby, Jana Kollára. Růst a nadšení, jež tu účastně prožíval, kontrastovaly mu však s obecnou zněmčilostí Prahy a školy, s osamoceností národních snah. Ještě po letech živě vzpomínal na tento protiklad; jeho zážitek položil další kámen k stavbě osobnosti, která našla svůj smysl v přemáhání tísně, ve službě potřebám národa.

Nevlídné poměry na škole, horlivé návštěvy divadla a styk s Josefem Jaroslavem Langrem, který roku 1826 přišel do Prahy z královéhradeckého gymnasia, byly podnětem k Tylovu odchodu do Hradce Králové za Klicperou, který tam působil jako profesor gymnasia. V této době v Tylovi zřejmě dozrávalo rozhodnutí věnovat se literární práci a vyhraňovaly se v něm již i zájmy žánrové, divadlo, drama, próza; nepochybně dozrávala v něm také jeho typická odvaha jít kamkoli za realizací záměrů. V Hradci Králové, kde absolvoval poslední ročník gymnasia (1827—1828), sblížil se osobně s obdivovaným dramatikem a prozaikem, pronikl do jeho literárního soukromí a přijal od něho četné podněty.

Také z let prvního kočování hereckého, které nastoupil roku 1829, opustil filosofické studium (začal-li je vůbec), a skončil roku 1830 nebo počátkem roku 1831, neodnesl si Tyl jen zážitky záporné. Poznal tu obětavou náklonnost herečky Magdalény Forchheimové, své pozdější ženy, došel i uznání za svou hereckou práci, a zejména z vlastní zkušenosti poznal možnosti a potřeby českého divadla. Výsledkem tohoto dobrodružného a krušného podniku Tylova nebyla rezignace, nýbrž naopak odhodlání k národně buditecké práci. V cílevědomé a soustavné podobě se tato práce po návratu do Prahy, zhruba v roce 1831, kdy si Tyl založil skromnou existenci jako úředník vojenské účtárny, také vskutku začíná.

Tylovou průpravou a přípravou byly ovšem nejen životní zážitky a zkušenosti, nýbrž i pokusy literární. Mají přirozeně ráz začátečnický a epigonský. Tyl začal — roku 1827 — poezií, tedy oním druhem, který v letech dvacátých byl druhem hlavním a neúspěšnějším, a držel se vzoru nejsvůdnějšího, Kollárových znělek. Pod vlivem Klicperovým se v Hradci stal beletristou. Jedna z prvních Tylových beletristických prací, *Statný Beneda*, je jako Klicperův Točník povídka historická a také je ve stylu Točníku napsána. Jiná z těchto raných povídek Tylových, *Mladý harfeník a starý flétnista* (vyd. 1832), věrně napodobuje běžnou povídku sentimentální. Ale i tyto práce nesou již aspoň stopy budoucí osobnosti Tylovy. Kollárovsky koncipovaná poezie nejraději přejímá ideu vlasti, služby vlasti a rezignuje na erotiku s odhodláním až siláckým. Orientace k próze naznačuje Tylův zájem o literaturu, která by zaujala a ovlivnila širší publikum. V divadelních a hereckých zájmech by bylo možno vidět jen osobní zálibu Tylovu, kdyby nebylo tvrdosti podmínek, za nichž se na tuto cestu dával, a zejména kdyby mezi podněty jeho rozhodnutí nebyl záměr posílit česká divadelní představení na venkově. Pokud jde o Tylovy překlady z tohoto přípravného stadia, jsou dosti různorodé; vedle náročných děl (snad Kleistovy *Käthchen von Heilbronn*, Tassova *Osvobozeného Jeruzaléma*) překládal Tyl pro běžný repertoár soudobého českého divadla. Překlad Deinhardsteinova dramatu *Hans Sachs* (*Jan Sachs*, 1830, vyd. 1837) přitom ukazuje, že Tyl službu daným potřebám pojímal již v této době ne jako pouhé přizpůsobení, nýbrž jako úsilí o překonání dosavadního stavu. Přeložená hra vyjadřovala problémy, které byly Tylovi blízké: *Jan Sachs* je vyznáním touhy sloužit drobnou prací národu, ale zároveň i osobního, individuálního vztahu k realitě a jejím potřebám.

Tylova činnost do roku 1845

V jednotném rámci svého buditeckého a budovatelského poslání se Tylovo dílo výrazně proměňovalo podle podmínek své vývojově rušné doby. Do poloviny let čtyřicátých všechno Tylovo úsilí se sbíhalo do ohniska ideje jednotné, pevné národní společnosti. Základní myšlenkou tohoto Tylova období

bylo získávat co nejširší okruh společnosti národnímu vědomí, a hlavní formou drobná, trpělivá přesvědčovací práce.

Tyl propagoval většinou myšlenky, které byly již vysloveny v předchozím období, a v mnohém se dokonce rozcházel s idejemi své revoluční generace. Přitom však jeho postoj a záměr byl odlišný od stanoviska předchozího období a byl na vyšší historické situace, neboť smyslem jeho práce bylo vnést národní uvědomění, dosud vyhrazené jen úzké vrstvě, do vrstev širokých, které právě nyní mohly být získány, které však právě v této chvíli, spíše než dříve, mohly být národu ztraceny. Nikoli myšlenková původnost, nýbrž rozšíření úzké dosud základny národního hnutí bylo prvním úkolem třicátých let, a tento úkol Tyl chtěl plnit na prvním místě. Zároveň však bojoval také o usměrnění tvůrčí práce tímto pozitivním směrem. Obracel se nejen k zaostalým, ale i k avantgardě národní společnosti a řešil typické drama nového období, protiklad mezi odříkavými povinnostmi vůči národní společnosti a možnostmi a subjektivními nároky volně se rozvíjejícího individua. Řešil je objektivně i subjektivně; jeho dílo je na prvním místě výchovné a objektivující, je však také vyznačkové a subjektivující.

Do složitého ústrojí Tylovy literární činnosti lze nejnázve proniknout, sledujeme-li ji podle jejích druhových linií, neboť již v poměru k jednotlivým žánrům se charakteristicky projevoval cíl jeho práce. Tylovy básnické začátky dávají tušit, že Tyl měl schopnosti v užším smyslu slova básnické. Také ojedinělé další básně a verše jeho dramát ověřují dohad, že Tyl by byl mohl úspěšně soutěžit s poezií své doby. Například verše jeho Čestmíra jsou plny citového patosu a šťastně rozvinutých obrazů, které sice nemají sugestivní sílu současné poezie Máchovy, ale rozhodně převyšují dobrý průměr let třicátých. Samostatná poezie Tylova byla však velmi vzácná a její inspirace nebyla čistě citová a subjektivní, nýbrž naopak kolektivní, vlastenecká, odosobněná; je to poezie agitací, vyzývá k hrdému národnímu životu, k energickému vzmachu sil, k vybudování vlasti (srov. *Zpěv Čechů při Novém roce*, 1835, *Sbor bojovníků*, 1838) a s průhledným ostřím proti současné poezii subjektivní a individualistní („Pryč harfu z rukou seabemilce... tím-li kde zkveteu blahosti věnce, že ztrátu a žel vlastní objevil?“) volá poezii do služeb národního růstu a boje: „*Shnilými zatřes, vstaňte hřmi spicím, a co velkého, ohnivě vzývej*“. (*Zpěvcům*, 1836.) Zvláště nenáročně dal Tyl své poetické umění do služeb budování národní společnosti řadou deklamovánek, v nichž vlasteneckou myšlenku přízpůsoboval jejich zábavnému poslání. Poezie let třicátých a čtyřicátých nalézala svou velikost ve vyjádření citů, které zůstávaly silně subjektivním zážitkem a namnoze měly pesimistický charakter, a proto se vcelku nehodila do tvůrčích plánů spisovatele, který chtěl společnost budovat a vychovávat. Svě veršové umění Tyl uplatnil výrazněji v rámci dramatického žánru. Vytvořil celá veršovaná dramata (kromě Čestmíra ještě Slepého mládence a Jana Husa) a s oblibou vkládal do

prozaických dramát buď satiricky pádné, nebo lyricky účinné písně, které namnoze zhušťují ideu dramatu v působivou zkratku. Celá řada je jich obsažena v pohádkových hrách. Některé písně z Fidlovačky, *Vane větrík*, *Starí Pražané* a především *Kde domov můj*, postihly šťastně národní a mravní rozmach české společnosti — tyto písně se dokonce osamostatnily a zaujaly přední místo ve společenském zpěvu.

Opustiv odříkavě oblast poezie, vrhl se přitom takřka současně do všech oborů literární práce, které umožňovaly široké působení. Byly to zhruba tři obory, divadlo a tvorba dramatická, beletrie v širokém smyslu slova, objímající různé žánry a odrůdy prozaické, a práce redaktorská, práce pro časopisy, kterou Tyl pojímal co neširší, neboť nejen časopisy redigoval, nýbrž do nich i horlivě přispíval. Ve všech těchto oborech se vynikající měrou uplatňoval moment organizační. Tylovu vlastní činnost literární provázelo vždy úsilí vytvořit pro rozvíjející se literaturu, nejen pro vlastní výtvoř, publikační možnosti, znásobit množství a kvalitu vši literární práce, stabilizovat společenský život národní.

Dramatická a divadelní činnost stála v centru ideových i uměleckých snah Tylových.

Zájem o divadlo pramenil z Tylových nejosobnějších sklonů. Již v dětství nejen rád divadlo navštěvoval, ale i hrál, také překládal divadelní hry a dokonce se pokusil o vlastní skladbu. Dramatická představitost proniká i do jeho beletrie, v níž rád konstruuje scény a rozprádá dialogy. Práce Tylovy jsou prostoupeny vyznáními vášnivého vztahu k divadlu: „*Myslil jsem, že bych z vykázané cesty života svého zbloudil, kdybych se něčemu jinému nežli divadlu zasvětil. Ta myšlénka vznítla se ve mně již jako v šestiletém chlapci... A touha tato se mnou vzrůstala. Já ji živil v potu tváří svých, mozolemi rukou svých; já ji živil nejsladšími sliby...*“ (z povídky *Divadelní ředitel* z roku 1840).

Ruku v ruce s každým vyznáním osobní zanícenosti divadelní jde však také úvaha o společenské funkci divadla. Divadlo prohlašuje Tyl „*za hlavní cestu...*, *po níž přitodno národu k srdci se přibližovati*“, za „*lepší školu národní nežli hromadu pěkně psaných kněh a sáhodlouhé řečnění*“. V jeho vztahu k divadlu hrála společenská užitečnost divadla neméně významnou úlohu než jeho bytostná záliba v tomto druhu umění. Ze spojení těchto dvou momentů vyplynulo centrální postavení divadelní a dramatické práce v celku Tylovy činnosti zcela nutně a samozřejmě.

Že divadlo bylo středem Tylova zájmu, je ostatně patrné i z toho, že při zahájení soustavné své činnosti po návratu z kočovných cest obrátil původně pozornost výhradně k divadlu. Zpočátku měla tato práce více charakter pasívní služby než samostatného úsilí o vytvoření nových hodnot. Jako herec Tyl sotva znamenal více než běžný průměr, a běžným potřebám, zakázce divadla, hověl i většinou svých hojných překladů, jimiž pokračoval v činnosti

z období svého předcházejícího pobytu v Praze. Aspoň občas usiloval však o lepší průměr — tak lze hodnotit nejen překlady z Deinhardsteina, ale i Raupacha, Kotzebua, Vogla, Bäuerla, pozdější překlady her Charlotty Birchové-Pfeifferové a překlady některých her francouzských. V polovině let třicátých překládal i Shakespeara a Schillera. Celistvě přeložil a spatřil na scéně Stavovského divadla *Krále Leara* (1835); částečně přeložil *Krále Jindřicha IV.* (1836), bez možnosti vydat a uplatnit na divadle překládal *Romea a Julii* a *Macbetha*; z překladu Schillerova *Valdštýna* se dostal na divadlo (1836) také jen zlomek.

Překlady ze Shakespeara a Schillera spadají do doby, kdy Tyl vůbec rozvinul boj o divadlo, které by sloužilo rozvoji národní společnosti účinněji než dosud. Jakmile roku 1833 získal převzetím redakce časopisu *Jindy a nyní* (Květy, srov. str. 408) vhodnou tribunu, počal usměrňovat cesty českého divadla prostřednictvím divadelní kritiky, a odtud až do sklonku své činnosti, do let padesátých, zůstal teoretickým strážcem osudů českého divadelnictví. Šíří forem i témat snažil se obsáhnout celou problematiku věci. Recenzoval jednotlivé hry, zkoumal výstižnost překladů, posuzoval herecké výkony, rozbíral podmínky a úkoly v širokých úvahách, střídal přísnější kritický výklad se zábavnými a populárními formami. Kromě Prahy a pražských poměrů sledoval otázky divadla na venkově, přihlížel k divadlu profesionálnímu i ochotnickému a domácímu. Všechny tyto kritické projevy vycházejí z myšlenky, že úkolem divadla je působit na výchovu a rozvoj národní společnosti. To je zřetel, který sjednocuje názory a pobídky namnoze různorodé a protichůdné, uznání pro hry velmi nenáročné se snahami o rozvinutí velkého umění, pochopení pro cizí zboží s požadavky původní národní dramatiky, zájem o velké divadlo s pozorností k divadelním podnikům nejskromnějším. V tomto prvním stadiu měly Tylovy představy o společenském působení divadla charakter dosti abstraktně morální a abstraktně kulturní. Tyl připomínal v duchu starších, v podstatě osvícenských názorů, které se u nás opíraly hlavně o proslulou úvahu Schillerovu, „oučely divadla vůbec“, jimiž mu bylo „ošlechtění mravů, povzbuzení k velkému, povrhnutí nectnostným, spojeno s mravnou zábavou, a rozšíření uměleckého oboru, jehožto meze s lidskou vzdělaností zároveň se roztahují“ (1833). Tuto abstraktnost, která v boji proti Štěpánkovu vedení českého divadla nabývala ostatně velmi konkrétního smyslu, doplňoval však brzy speciálním zřetelem k potřebám a úkolům českého divadla, jemuž ukládal péči o rozvoj národního jazyka vůbec a o rozvoj národního dramatu zvláště. Citlivě prožíval složitou otázku národního divadla a národní dramatiky v této době, rozpor mezi požadavkem, aby česká dramatika byla reprezentována také vysoce uměleckými útvary, jaké byly charakteristické pro vyspělé národy a které strhovaly vzdělanější část obecnstva do sféry německé kultury, a mezi zcela aktuální a praktickou potřebou dramatu a divadla zábavnějšího rázu a výchovného dosahu, které bylo přiměřené širokému českému publiku.

Tyto rozpory prostoupily a vysvětlují také Tylovu vlastní dramatickou tvorbu. V dějinách obrozenského dramatu je Tylova tvorba mezníkem, počátkem dramatiky, která řešila závažné otázky národní společnosti a zároveň byla divadelně nosná a ve vyšším smyslu dramatická. V historii tvůrčí osobnosti Tylovy představuje případ úporného zápasu, jež Tylův individuální zážitek a individuální tužby umělecké sváděly s vůlí sloužit obecné potřebě národní společnosti. Dramatická tvorba, která pro Tyla v jeho literárních plánech znamenala nejvyšší cíl, byla (a zůstala až do konce) zřetelným výrazem jeho osobnosti.

Historii Tylovy dramatiky neznáme bohužel zcela úplně. První své ucelené dílo, *Vyhoň Doba*, provozované s poměrným úspěchem roku 1832, autor zničil. Téma hry (je vzato z RK) zdá se nasvědčovat, že to byl pokus o drama velkého stylu: látkově se hlásí k staršímu pokusu podobného záměru, k Lindovu Jaroslavu Šternbergovi, a ukazuje k pozdějšímu Tylovu Čestmírovi. Podobně neurčitě mohou být charakterizovány Tylovy začátky na podkladě zlomku *Břeňka Švihovského* (podle ne dost přesvědčivých údajů z r. 1831): je nejisté, zda dramatik tu byl na cestě k dramatizaci historického konfliktu, či jen chtěl předvádět ve stylu běžné „rytířské hry“ hřmotné události a milostné služby, jak na to některé motivy dochovaného zlomku ukazují.

První celistvý a zachovaný pokus je *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* z roku 1834 (provoz. 21. 12.). Je to první důkaz toho, že se Tyl ve svých záměrech podrobil principu společenské účinnosti a výchovné funkce divadla a dramatu. Formou *Fidlovačky* je totiž lokální fraška, kterou Tyl nijak vysoce nehodnotil, jejíž existenční oprávnění však uznával a jejíž aktuální účelnost dokonce zdůrazňoval. Obsahem a ideou *Fidlovačky* je výchova, vytváření národní společnosti. Této ideji podřídil Tyl se sebezapřením, které je v kontextu jeho dalších dramatických snah a jeho projevů teoretických zcela evidentní, ostatní své zájmy dramaticky umělecké: úsilí o výraznou dramatickост, osobní zážitek, osobní drama svého vztahu k národu a literatuře. Poučná je i geneze této hry: *Fidlovačka* je výtěžkem práce, kterou Tyl konal jako redaktor, jako skromný reportér o životě rozvíjející se české Prahy, — má svou předhistorii v článcích o pražských zábavách a ve scénkách z lidové slavnosti pražské (*Fidlovačka*, 1833), uveřejňovaných v jeho časopise. V dějinách českého dramatu má ovšem *Fidlovačka* místo důležitosti: je prvním dramatem, které má divadelní účinnost a přitom i novou ideovou závažnost. Pro Tyla byla však jen nezralým pokusem, neboť v tomto díle se mu rozpor mezi uměleckou intencí a výsledkem rozevřel příliš široce.

Přímo v protikladu k omezení, které si uložil *Fidlovačkou*, nechal v následujícím pokuse, *Čestmírovi* (provoz. 3. 5. 1835), vyrůst do největší výše svůj individuální zážitek i své aspirace a schopnosti umělecké.

Vyznavačsky zdramatizoval expanzi moderní osobnosti, neúkojnou touhu po velikosti a kráse života, vášnivý vzdor proti útlaku i bolest a tragiku osamě-

losti, jež postihovala tuto smělou výbojnost. Pastýř Čestmír, odsouzený živořit v pokoře a uprostřed tupé poddajnosti na panských statcích, naslouchal odvážně hlasům bohů ve svém srdci, znamenal vanutí jara a rašení jiných časů, vyzývavě se tázal, zda „člověk, maje v mozku bohů světlo, v srdci bohů plamen, samochtě by v temnotách se plazil“; s bolestí, ale rozhodně se odtrhl od zostalého prostředí, od „ledových, shnilých duší, v prachu svém se kochajících“, a šel do světa za svou velkou touhou, jejíž naplnění záludně a tragicky zničila nepřekonatelná tíseň a malost starého světa. Rozhodnost, s níž se Tyl v Čestmírovi vyznal z tužeb a osudu osamělé avantgardy, srovnává se s rozhodností, s níž vyjadřoval toto vnitřní drama své generace Mácha, a máchovsky rozhodná je tu i Tylova vůle umělecká; hra je vybudována na principu ryzí dramatickosti, je vyslovena plynným veršem a mluvou velkých metafor, je celkem, k jakému ukazují současné dramatické zlomky Máchovy; míří do umělecké sféry dramatu Shakespearových a Schillerových, která Tyl příznačně v této době překládal. Tím mohutněji působí jako projev Tylovy oddanosti skromným možnostem a aktuálním potřebám národní společnosti, že se jim dovedl nakonec, již tváří v tvář hotovému dílu, podrobit: v dodatku, v posledním, volně a neústrojně připojeném jednání, zavrhl Čestmírův individualismus, velkou touhu, která předstihuje síly národního celku, a napsal zde jednu z nejdůraznějších výzev k nenáročné službě těžce zápasícímu národu.

Čestmír je na osobní i tvůrčí cestě Tylově momentem nejdramatičtějším, výrazem vnitřního sváru, který se v tomto případě jen dodatečně, a tedy ne zcela přesvědčivě, ukončil vítězstvím nadosobního principu. Co následovalo, bylo již plodem zápasu vybojovaného. V dalších dramatech je postoj od počátku jasný a jednoznačný. Nad Máchovým Májem, vydaným na jaře roku 1836, Tyl pochopil uměleckou sílu romantické inspirace, ale upevnil si i své přesvědčení, že vášnivá a tragicky marná vzepětí po ideálu je v rozporu s životními potřebami národa. Právě od dob Máchova Máje přibývá Tylových kritik toho postoje (srov. o básni Zpěvcům z r. 1836 str. 402 a zejména o povídkách str. 411). V tomto ideovém zaujetí má své kořeny drama *Slepý mládenec*, vzniklé brzy po Máji, v druhé polovině roku 1836 (provoz. 11. 12.), drama důsledné, avšak až karikující kritiky romantické výbojnosti, a naopak také důrazně uplatněné ideje „pozitivní“, nenáročné, obětavé práce. Tato Tylova rozhodná rezignace na individuální zážitek a zájem byla však i rezignací na velké umění, které bylo záměrem i výsledkem Čestmíra. Tím, že předem romantického hrdinu odsoudil, tím, že se pokoušel v dramatu zobrazit trpělivou lásku, zbavil se možnosti vytvořit velký, dramaticky nosný konflikt a byl nucen pracovat jednak vnějšími divadelními prostředky, jednak působit lyrismem něhy a kajícínosti.

Idea i forma *Slepého mládence* jsou sporné a musily být sporné i pro Tyla: ačkoliv si toto drama cenil jako své „nejlepší — aspoň nejpoetičtější dílo“, nepokračoval na cestě, po které *Slepým mláďencem* šel, a vůbec se nadlouho dra-

matically odmlčel. Jen ještě jedním, a to velmi pozdním pokusem do určité míry navázal na dosavadní cestu, *Brunsvikem* z roku 1843 (provoz. 14. 5.). Na tomto díle je však příliš zřetelně vidět, že vzniklo z potřeby napsat drama (pro divadlo v Růžové ulici, srov. str. 333), a nikoli také z dramatické inspirace. Charakter romantického hrdiny se zde skoro úplně ztratil za omšelým schématem rytířské hry.

V letech třicátých a na počátku let čtyřicátých Tylovy pokusy o drama, které by realizovalo jeho ideu národní dramatiky a národního divadla, ztroskotávaly z příčin vnitřních i zevních (srov. str. 332). Tím se vysvětluje poměrně malá Tylova aktivita v tomto oboru, kontrastující s velikostí jeho zájmu o rozvoj dramatu i s horlivostí jiné jeho práce pro divadlo, především práce divadelně organizační. Když v polovině let třicátých byly české hry ve Stavovském divadle stále více potlačovány a současně sílily, především právě z podnětů Tylových, snahy pojmout české divadlo náročněji, stal se Tyl iniciátorem a vůdcem samostatného českého divadelního podniku let 1834—1837, *divadélka Kajetánského* (srov. str. 333). Zároveň se obrátil k podpoře divadelnictví ochotnického, které bylo jednou z nejreálnějších a přitom i neúčinnějších cest k společenské a vlastenecké výchově národní společnosti v nejbližším měřítku, neboť se uplatňovalo i na vzdáleném venkově. Tyl psal propagačně o ochotnických představeních v tisku, hlavně v *Květech*, obstarával repertoár, doporučoval a půjčoval hry, vhodné věci také upravoval, např. pořizoval drobné dramatické útvary, aktovky, které nevyžadovaly mnoho osob a nekladly nároky na výpravu. Většinou šlo o volné překlady, poměrně samostatným dílkem byla pouze aktovka *Jeden za všechny* (provoz. 10. 4. 1836). Práci venkovských ochotníků Tyl obětavě podporoval i osobní účastí. Do poloviny let třicátých spadají také Tylovy pokusy o organizované vydávání dramát, realizované nakonec, roku 1837, sbírkou *Česká Thalia*. S osobou Tylovou je též spjat nejnáročnější divadelně organizační pokus let čtyřicátých, ustavení samostatného českého divadla v Růžové ulici. V souvislosti s prací pro samostatné české divadlo Tyl opustil své pevné zaměstnání, tak jako v mládí opustil pro iluzi české divadelní společnosti studium.

Brunsvikem z roku 1843 octla se v krizi dramatická tvorba Tylova, a když téhož roku ztroskotalo i české divadlo v Růžové ulici, octla se v krizi i jeho dosavadní činnost divadelnická i jeho občanská existence. Tvůrčí obroda a upevnění existence byly však již počátkem nového, druhého období Tylovy práce a života.

Pro Tylovu osobnost je příznačné, že v praxi se nejvíce věnoval nikoli dramatu a divadlu, jež bylo předmětem jeho nejvlastnějšího zájmu, nýbrž žánru, který se mohl v letech třicátých nejspíše rozvinout a který mohl nejvíce společensky působit: tvorbě beletristické. Rozvoj této Tylovy práce je co nejužší

spjat s dobovým rozmachem časopiseckým, se vznikem a rozvojem „národního zábavníku pro Čechy, Moravany a Slováky“, jímž byl od roku 1833 za Tylovy redakce časopis *Jindy a nyní*, v dalším roce přezvaný na *Květy české*, potom (od r. 1835) na *Květy*. Tyl přesně rozpoznal, že zábavný a poučný program tohoto časopisu a s tím i svůj program národně budovatelský a buditelský může a musí na prvním místě realizovat skrze čtenářsky přístupnou a přitom ideově cílevědomou beletrii. Citovaný výrok Tylův (str. 370), že beletristické útvary jsou „roury, jimiž v národě se rozdychuje život“, osvětluje velmi jasně pozadí, z něhož soustředěná a hojná beletristická tvorba Tylova vyrůstala. V prozaické své tvorbě Tyl rezignoval na vysoké umělecké cíle, jimž v dramatech se nechtěl zcela vyhnout. Jen v málo případech byl více veden touhou zaskvět se svým uměním než přihlížet k aktuální společenské potřebě. Bylo by tak možno mluvit o satirické „noveletce“ *Pepiček a Pepička* (1839), jež je spíše duchaplná než útočná a poučná a jejíž styl má eleganci moderní evropské novely a nikoli obvyklou jinak u Tyla strukturu populární povídky sentimentální, kterou tato noveletka ostatně přímo ironizuje. Podobně lze považovat za projev zvláštního uměleckého úsilí prozaikova drobné „arabesky“ těžící z dojmů ze společenských zábav, *Dvacátého února* (1844) a *Po bále* (1845); vroucněji, vlastenecky pojaté *Arabesky* z roku 1843 také se hlásí do tohoto stylového okruhu. Jsou to všechno práce již rozsahem nepatrné a ostatně značně pozdní, z doby, kdy Tyl svou společensky výchovnou práci v oboru prózy byl již plně rozvinul.

Nejméně náročným, nejméně průbojným zůstal Tyl v oboru povídky historické. Napodobení mělké historické povídky vanderveldovské, povídky jen zevně rámcované historicky a rozvedené v konvenční, pestrý, zajímavý, dojemný nebo dobrodružný příběh, zůstalo z naprosté většiny principem Tylovy tvorby v tomto tematickém okruhu. Toho rázu jsou nejen první povídky z *Jindy a nyní*, *Bilinský vládka* a *Poslední pohanka* (1833), ale i další, sahající až do poloviny let čtyřicátých, *Svatba na Sioně* (1834), *Slečna Lichnická* (1835), *Věžeň v nové věži* (1836), *Alchemista* (1837), *Zlatníková milénka* (1838), *Svátky na Vyšehradě* (1838, první část nedochovaného románu *Vyhoň Dub*), *Vychovanec pomsty* (1839), *Břeněk Švihovský* (1840), *Poslední doby v Bílé věži* (1840), *Dceřina přísaha* (1842), *Dalimil* (1842), *Don Juan* (1844), *Růže z keře nízkého* (1844). Činem, který tu zaslужuje uznání a obdivu, je hojnost těchto prací. Tyl vyplňoval skutečnou potřebu a činil tak v této době prakticky sám. Přitom je pozoruhodná nejen spisovatelova pohotovost, ale i bohatá invence v rámci schematického postupu, bohatství témat, jímž typologicky jednotvárná četba nabývala přece rozmanitosti a poutavosti. Pokrokem vůči dosavadnímu stavu bylo jisté zdokonalení vypravovatelského slohu a zjemnění efektních prostředků.

To, že Tyl neusiloval ve větší míře o rozvinutí historické prózy tvůrčím způsobem, bylo charakteristickým projevem osobnosti, která jako nikdo jiný ze současníků byla vznícena ruchem a otázkami denního života národní společ-

nosti. Tyl nebyl bez porozumění pro hodnoty beletrie, která evokovala minulost v jejích příznačnějších rysech, měl obdiv pro Waltera Scotta (z jehož románu *Ivanhoe* roku 1841 uveřejnil ukázkou), od mládí choval nadšení pro historickou povídku Klicperovu, dovedl také teoreticky dobře definovat specifčnost historické povídky, ale bylo to porozumění právě jen teoretické, které nestačilo k tomu, aby se sám přinutil k hlubšímu pochopení minulosti a pokusil se jít cestou, kterou naznačoval Klicpera a současně Mácha a Vocel, v letech čtyřicátých Marek a Chocholoušek. Povrchní, fakticky nehistorická povídka vanderveldovská plnila jistou aktuální potřebu, a tím byla pro Tyla dostatečně zdůvodněna. Pokud šel výjimečně nad povídku tohoto typu, učinil tak ve směru, který ještě zřetelněji dokumentuje, že předmětem jeho zájmu byla především přítomnost. Povídka *Rozina Ruthardova* (1839) je v podstatě výchovně pojatým obrazem soudobé společnosti a povídka *Dekret kutnohorský* (1841) je obrazem politických úkolů, jež na národní společnost čekají.

Vlastní oblastí Tylovy beletristické tvorby byla zcela logicky přítomnost. V próze z přítomnosti uplatnil nejrozhodněji své záměry ideové a v ní se snažil též o vzestup umělecký.

Hlavním žánrem Tylovy beletrie s tématem z přítomnosti byla „povídka vlastenecká“. Tento druh vystupuje do popředí již svým množstvím. První pokusy o „vlasteneckou“ povídku spadají hned do doby, kdy Tyl začal soustavněji tvořit, do onoho roku 1833, kdy převzal *Jindy a nyní*. V prvním ročníku vyšly hned dvě práce, krátká povídka („arabeska“ podle Tylovy terminologie) *Ženich bez nevěsty* (knižně 1844 s titulem *Starý Tomáš*) a delší povídka („novela“) *Dobrodruzi* (knižně 1844 *Hudební dobrodruzi*); z roku následujícího (1834) je povídka *Komedianti*, z roku 1835 *Procházky po úkolí pražském*, z roku 1836 *Po pěti letech* (přepřevládáním a spojením této povídky s *Komedianty* vznikla *Pouť českých umělců*, autorem nedokončená, 1845; byla vydána po smrti Tylově 1857, doplněna pravděpodobně Václavem Filípkem). Plodná byla v této kategorii léta 1840—1844: z roku 1840 jsou dvě význačné práce *Láska básníková* a *Rozervanec*, z roku 1841 *Ž deníku mladé vlastenky* (v úpravě pro knižní vydání r. 1844 spojena s povídkou *Nevěsta z Hvězdy* z r. 1840 a pojmenována *Láska vlastenky*), z roku 1842 *Láska vlastencova*, rok 1844 přinesl povídky *Sestry*, *Vlast a matka*, *Pro jediné slovo!* a také obsáhlejší „novelu“, která se jeví již „románem“, *Posledního Čecha*; v témže roce Tyl vydal (v rámci nedokončeného pokusu o sebrané spisy) dvoudílný výběr povídek *Kusy mého srdce*, v němž převládají právě povídky „vlastenecké“, a z roku 1845 patří do této řady ještě rozsáhlá povídka *Český jazyk moje škoda*. Volněji se řadí do této skupiny povídky jako *Ženich na licho* (1839) nebo *Divadelní ředitel* (1840); neobsahují přímo motivy vlastenecké, ale zabývají se otázkami, které ve vlastních povídkách vlasteneckých bývají také rozvíjeny a podle Tylova pojetí tvoří důležitou součást vlastenecké problematiky.

V celkovém přehledu vývoje prózy let třicátých a čtyřicátých bylo vyloženo (srov. str. 378), že tyto kratší i delší povídky vyrostly ze schématu tak zvané „sentimentální“ povídky Lafontainovy, Claurenovy, Zschokkovy. V historii české prózy bylo využití oblíbené, čtenářsky vhodné povídky pro vyšší účely vlastenecky a morálně výchovné důmyslným činem literárním a důsažným činem společensky buditelským a budovatelským. V tomto směru se literární dějepis může ztotožnit s vlastní Tylovou charakteristikou záměru a smyslu těchto povídek: „Tyto povídky jsem naskrze jen k tomu cíli psal, abych mohl o našich nejsvětějších záležitostech mluvit. Toť byla vůbec první a hlavní příčina, že jsem dráhu spisovatelskou nastoupil, a posud považuji tyto plody za své nejzdárnější.“ (1844) Podněty a smysl vlastenecké povídky byly však složitější. „Nejsvětější záležitostí“, o níž Tylova vlastenecká povídka promlouvá, je národní charakter rozvíjející se české společnosti. Vzbudit v ní lásku k vlasti, k jazyku, k zemi, k národní kultuře je nejobecnějším cílem této beletrie. Jako v dramatické Fidlovačce, která pochází z téže doby, kdy krystalizoval typ Tylovy „vlastenecké povídky“, předvádějí se zde, kárají a převychovávají národně neuvědomělí lidé, setrvávající v předsudcích minulosti nebo zbloudilí do tábora společensky a kulturně vyspělejší německé národnosti, a demaskují se ve své morální ubohosti zatvrzelci, prospěcháři a odpůrci českých národních snah; proti těmto váhavcům, odpadlíkům nebo nepřátelům stojí tu vzorní „vlastenci“, kontrastující se svými protivníky nejen národní uvědomělostí, ale i morální ušlechtilostí a usměrňující tak již tímto způsobem — a ovšem i svým jednáním — celý obraz jednoznačně ve smyslu vlastenecky propagačního autorova záměru. Vlastenecká povídka proniká však podstatně hlouběji do přediva společenského, ideového a citového života své doby nežli Fidlovačka. Výchovně a kriticky pojatý obraz vulgárních zaostalců nebo škůdců je ve vlastenecké povídce vlastně jen složkou podřízenou; v centru stojí nejčastěji kladné typy, vlastenci, kteří jsou přitom koncipováni mnohem složitěji než hrubozrný švec Kroutil z Fidlovačky. Jen v málo případech (tak v začátečnickém *Starém Tomáši*; srov. např. také vysloužilce Vojtěcha z *Procházek po vřkolu pražském*) je tu „vlastenectví“ projevem instinktivního češství a nepřerušené tradice starého národního povědomí, jehož nositeli jsou postavy lidového a pololidového charakteru. Vlastencem, který je vlastním hrdinou Tylovy vlastenecké povídky, je mladý a vzdělaný člověk, syn let třicátých, muž či žena, kteří pochopili národně buditelské dílo svých generačních předchůdců, ale jsou také napojeni vruchem nového desetiletí; poznali nebo pochopili rytmus světového vývoje, „evropejské toužení po světle a blahu“ (Po pěti letech) a zároveň si ujasňují nové možnosti a úkoly vlastní, svého národa a svých osobností, — jsou to přes všechnu nadnesenost a zjednodušující ideálnost povah a osudů zcela jasně podobenci Tylovi, podobenci mužů i prvních žen, kteří v letech třicátých byli avantgardou společenského a literárního vývoje.

„Vlastenci“ byli vzory, z jejichž častých a důkladných výkladů se lidé teprve procitající seznamovali s ideou národnosti a vlasti, na nichž poznávali perspektivy nového života, od nichž se učili řešit i konkrétní otázky svého vlastního života. Vlastenci, jako např. mladý Podhajský z Vlasti a matky, který by byl schopen rozejít se pro vlast s rodiči, nebo paní Pohorská z Lásky vlastenky, která se odříká protičesky smýšlejícího ženicha, ukazovali na problémy, s nimiž se setkávala celá soudobá společnost. Orientaci na širší a zaostávající kruhy české společnosti, zejména mladou českou buržoazii, prozrazuje i struktura těchto povídek, její populárně zábavný charakter, hovící průměrným možnostem a čtenářským tradicím tehdejšího měšťanstva.

Vlastenecko-pedagogické poslání těchto povídek mělo však ještě svůj cíl zvláštní: mířilo také do řad hrdinů samých, do prostředí intelektuální avantgardy národní společnosti. Tyto povídky se často dotýkají otázek, jež byly vlastní této vrstvě, často řeší její specifické problémy vztahu k životu a národu. Jsou v nich celé uzavřené části, které mají vysloveně jen tento ráz, a některé povídky jsou celé nebo takřka celé tímto směrem specializovány, např. *Po pěti letech* a zejména *Rozervanec*, který je kritikou Máchy a jeho literární a ideové koncepce, takže v celém rozsahu mohly být pochopeny jen v této své společenské sféře. To, oč zde Tylovi jde, je právě typicky tylovské: expanze nového individua má být usměrněna k potřebám těžce se rozvíjející společnosti, velké tužby a vysoké cíle mají být uvědoměle nahrazeny úkoly bezprostředními a pozitivními. Pravil-li Tyl v básni (srov. str. 402) *Pryč harfu z rukou seabemilce*, řekl-li v závěru Čestmíra *Tys při své slávě nepomyslíš na oslavu národní a pro lásku bys vlasti blaženost hodil do hry*, ve vlastenecké povídce skoro doslovně prohlásil a dovedl na zkušenostech svých hrdinů: „Kozel si vezmi ty těsnoprse seabemilce! Mne i ta veliká svatyně umění v ouzkých poutech drží a nejráději bych každým článkem, každou částkou v celý národ se rozplynul“ (*Po pěti letech*). Tylovi šlo obecně o vztah k potřebám národa, ale nejčastěji konkrétně o umělce a umění, zejména divadelní a literární; pohyboval se tak ve sféře, která nejen mu byla nejbližší, ale která byla také sférou, v níž se v jeho době, politicky takřka mrtvé, onen růst a rozmach, který Tyl sledoval a usměrňoval, fakticky odehrával. Tylova „vlastenecká povídka“ je do značné míry beletrizovanou literární a uměleckou kritikou; v některých případech, jednoznačně v *Rozervanci*, mířila dokonce na předmět zcela konkrétní.

Z kriticko-výchovného cíle těchto povídek vyplývalo, že jejich pojetí a stavba byly stroze tendenční: jako v kritice Máje, jako v závěru Čestmíra, jako ve *Slepém mládenci* je tu smysl a význam romantického rozletu nedoceněn a zkreslen; charakter romantického hrdiny je pokřiven, děje jsou uměle, násilně, libovolně osnovány tak, aby daly za pravdu autorovi; není zde psychologických analýz, které by přesvědčovaly o pravdivosti hrdinova vývoje, nýbrž jen autoritativní soudy a vnitřně nezdůvodněná rozhodnutí a zlomy. Po

jedné stránce se však některé tyto povídky povznášejí nad zbeletrizovaný kritický traktát. Je tomu tak v těch momentech, kdy se nová osobnost střetá se starou malostí a zejména když rozpíná křídla, když vyslovuje své velké touhy, když chce proniknout do dalekého světa, když věře vášni a mocným citem. Horoucnost a úzkost „lásky vlastencovy“, který reklamuje právo na svůj individuální citový osud, vašeň lásky obou umělců, houslisty a básníka, z Lásky básníkovy, stejně jako evokace uměleckých vznětů a výkonů, jimiž si tito hrdinové dovedou v Tylově fantazii podrobit vysoký svět, Paříž, Londýn, Řím, mají pečeť prožitě opravdovosti, která strhuje a stává se věrohodným vyznáním. V takových pasážích je povídka, jinak uměle konstruovaná a tendenční, nabita lyrismem a subjektivností, jimiž aspoň typologicky patří do kategorie Máchovy a v díle Tylově má ideový a umělecký protějšek ve vyznačkové části Čestmíra. Tato subjektivnost, objektivně platná, daná vlastním slohem povídky, mimo jiné také formami, jež znamenají osobní vyznání, vyprávěním v první osobě, užíváním deníkových a dopisových dokumentů apod., dá se prokázat i geneticky. Mnohé motivy těchto povídek jsou jen slabě zastřenými memoáry a opírají se o autentická životopisná fakta. Např. v Lásece vlastencově je průhledně opsáno Tylovo drama rodinné a milostné, jeho velká láska k sestře jeho ženy, vzdělané, i literárně činné herečce Anně Forchheimové-Rajské, která byla jeho milenkou a matkou jeho dětí; často jsou tyto povídky reflexem autentických Tylových tužeb a zkušeností hereckých a divadelních, tak Divadelní ředitel a Ženich na licho; přes svůj povzbudivý záměr se Tyl nevyhnul tomu, aby osudy svých umělců nezabarvil trpkostí odříkání a zklamání, a dokonce i nepojal zcela tragicky; v povídkách dával tak zaznít hlasitě onomu spodnímu tónu, který v jeho životě vždy zněl z odříkavého nadšení pro národní práci a ve chvílích únavy a tísně se rozezvučel naplno: „*Nyní stav svůj přetěžce a s velkou hořkostí nesu... nebude Vám divno, že bych se rád vši literatury zbavil a raději něčeho jiného se uchopil.*“ (Z dopisu nakladateli Jaroslavu Pospíšilovi.) Napsal-li Tyl jednou příteli: „Pamatuješ se na den 9. března 1829? Je to v životě mém osudný den, začátek mé herecké dráhy, na nížto jsem k ničemu nedospěl,“ řekl jen přímo to, co hlásají i jeho povídky, plné právě obrazů bídy a marnosti snah divadelních a hereckých. Tyl nepsal svou vlasteneckou povídku „naskrze jen k tomu cíli“, aby vyložil a propagoval ideu národní: jeho povídky byly také „kusy jeho srdce“, výrazem jeho zážitku generačního a osobního, dramatu jeho osobnosti.

Jiné Tylovy beletristické práce s námětem z přítomnosti měly cíle a výsledky buď ideově nebo umělecky nebo v obojím směru omezenější. Slohově jsou s povídkami vlasteneckými nejvíce spřízněny citově a zábavně pojeté povídky jako *Angelína* (1835), jež je konvenčně osnovaným příběhem zločinné vášně, *Bláznivý houslista* (1844), rovněž konvenčně, na motivech nahodilých setkání lidí svázaných starými osobními vztahy vybudovaný tklivý příběh

mrzáka-houslisty, a obdobný, ale složitější *Nový rok* (1843); hlouběji je pojata drobná povídka *Cikán houslista* (1845), která se již exotismem prostředí (uherských cikánů) vymyká z obvyklého rámce Tylových povídek ze současnosti a žhavostí a tragičností citu z jejich sentimentální typologie; je spíše blízká onomu romanticky vášnivému pojetí, jež prožívalo současně jakousi renesanci v nových edicích a v nových pracích Sabinových, Vocelových, Koláro- vých (srov. str. 376); povídka *Ptáčnickova dceruška* (1845) se jakožto obraz čisté a vroucí citovosti rovněž povznesla nad průměr sentimentální povídky.

Obdobný rys citové vroucnosti prostých lidí, žijících v těsném sepětí s přírodou, měla již starší povídka *Pomněnky z Roztěže* (1838), vyprávějící příběh nešťastné lásky slovenského dráteníka. Její rámec odkazuje však do oblasti, která tvoří ještě další, víceméně samostatnou skupinu v celku Tylovy beletrie, do oblasti drobnějších, většinou satiricky a žánrově pojatých obrázků malosti a pošetilosti, národnostní zaostalosti soudobé české společnosti; předmětem satiry bývá také literatura a literární poměry. Tyto prózy zobrazují skutečnost v reálnějších obrysech než „povídky vlastenecké“, avšak jsou to vlastně útvary jen polobeletristické, zřetelně závislé na prvních podobných pokusech o kritické proniknutí k realitě života, jakými byly na počátku let třicátých Patrné dopisy Čelakovského nebo Langrova alegorie Den v Kocourkově (srov. str. 380). Skutečnou povídku realistického charakteru v tomto období Tyl ještě nevytvořil. Drobné žánrové a satirické črty nebyly tedy zvláště umělecky průbojné, byly však jako stvořeny pro časopis a pro tehdejší publikum. Tyl jich vytvořil značné množství. Drobné žánrové obrázky psal hned na počátku své redakční činnosti. Patří sem něco z *Nočních potulek po městách pražských*, tak *Zastaveníčko u Černé braňky* (1833), v němž ovšem žánrová momentka, zachycující kupčení nočních bludiček u Prašné brány, utonula v abstraktních úvahách autorových, nebo výraznější žánrová scénka z Uhelného trhu *Nación* (1833), také doplněná vážnou a poučnou explikací autorovou. Některé, a to ideově pronikavější a umělecky zdařilejší z těchto prací mají podle Čelakovského formu dopisů, již Tyl ostatně vůbec rád užíval i uvnitř svých povídek: dopisem je langrovská satira maloměstská *Ž Kocourkova* (1833), přímo k Čelakovskému již titulem se hlásí *Dopisy patrných osob* (1835), téže formy je užito v *Radostech masopustu pražského* (1835), v nejvýznamnější, protože nejostřejší a nejhlubší satire *České granáty* (1840) a v *Pateru dopisů* (1842). Velmi volnou povídkovou formu bez hlubšího dosahu ideového má *Lazebníkův Nový rok* (1835). Tyto satirické práce tvoří zvláštní skupinu, poněvadž v nich je satirický postoj dominantou; Tyl ovšem satirické pojetí neuplatňoval jenom ve zvláštních satirických žánrech, nýbrž skoro všude, kde pro to byla jen trochu vhodná půda, v dramatu s náměty ze současnosti (v tomto období *Fidlovačka*) a mnohdy i v povídkách vlasteneckých. Satirický postoj byl přirozeným prostředkem spisovatele těsně spjatého s aktuálním životem a kriticky a výchovně zaujatého.

Podnikavou mnohostrannost Tylova úsilí o vytvoření české prózy dokumentují i jeho pohádky. Nepřispěly k poznání skutečného pokladu lidové pohádky, ani neznamenají využití tohoto folklórního žánru k tvůrčímu rozvinutí české prózy; měly však být jednou z forem prosté a zábavné lidové četby. Je pro Tylova pohotovou vynalézavost příznačné, že počal pěstovat tento žánr bez tradice a hned v okamžiku, kdy se mu dostalo první příležitosti opatřovat pro českou společnost vhodnou četbu — v prvním roce svého časopiseckého působení, v roce 1833.

Výklad o Tylově beletrii, která souvisela tak těsně s jeho podnikáním časopiseckým, do značné míry již charakterizoval také Tyla redaktora. Některá další fakta dokreslují tento obraz rysy, jež jsou pro Tylova osobnost zvláště příznačné.

Redaktorem učinila Tyla vlastně náhoda — nakladatel mu svěřil v roce 1833 časopis *Jindy a nyní*, když byl policií odmítnut spisovatel J. J. Langer —, avšak v elánu, obětavosti, cílevědomosti a obratnosti osvědčil Tyl jako redaktor schopnosti, jaké nebyly dány žádnému z jeho předchůdců ani zkušených současníků. V redakční činnosti rozvila se Tylova osobnost plně a typicky. Práce, v níž se vlastní zásluha a výkon ztrácí očím veřejnosti, odpovídala základnímu postoji Tylovu v otázkách smyslu a způsobu vlastenecké a literární činnosti. Redakční a publicistický úsek Tylovy činnosti je také z nejpádnějších dokladů jeho vášnivého zaujetí pro aktuální a bezprostřední otázky, pro realitu života v její nejkonkrétnější podobě. Úspěchy Tylovy redaktorské činnosti byly ovšem také výsledkem zvláštní literární pohotovosti, schopnosti rychle a lehce tvořit. Bylo by však nesprávné vyvozovat především odtud, ze snadné tvořivosti, Tylův žurnalismus, jeho ochotu k tomuto druhu literární práce a jeho nespornou zálibu v ní. Úspěšné výsledky nebyly Tylovi prostě darovány jeho povahou a schopnostmi, nýbrž bylo jich dosaženo mimořádným vypětím vůle, vynaložením vši energie, pracovitostí, jakou osvědčil sotva kdo druhý z jeho současníků. V řadě svých prací několikrát dal Tyl rozmarně a ironicky nahlédnout do starostí a zákulisí své redakční práce, tak zejména v *Redaktorově Štědrém večeru* (1833), ve *Večeru svatomikolášském* (1836), v *Dopisech patrných osob*. Tyl dovedl vyplnit časopis sám, neměl-li spolupracovníky, ale dovedl i shromáždit přispěvatele v počtu, jakým se nehonosil žádný druhý časopis; spojil mezi přispěvateli pracovníky různých směrů a koncepcí, pokud byl konečným smyslem jejich práce plodný rozvoj literární a národní; pracoval anonymně, když bylo žádoucí utajit jméno redaktorovo; spolupracoval na dotváření příspěvků, jež často přicházely z rukou méně zkušených; bojoval se zásahy a komerčními zájmy nakladatele; vedl polemiky, jimiž hájil směr časopisu a příspěvky nejen své, ale i cizí.

Historie Tylovy redakční práce se začíná roku 1833 s převzetím skomírajícího Hýblova *Jindy a nyní*. Práce na tomto podniku tvořila pak osu Tylovy re-

dakční činnosti do poloviny let čtyřicátých. Zpočátku byl časopis vyplněn příspěvky redaktorovými, avšak rychle rostl počet spolupracovníků, v roce 1835 lze jich zjistit na 40; v téže době byly již *Květy*, jak byl časopis přezván (1834 *Květy české*, odtud *Květy*, srov. str. 327), centrem literárního života českého. Roku 1837 byla redakční činnost Tylova přerušena pro neshody s nakladatelem (Pospíšilem), ale směr, který Tyl Květům vytkl, se již uchoval, a Tyl se do nich zase (roku 1841) vrátil. Bezprostředním podnětem k druhému a definitivnímu odchodu (1845) byla Havlíčkova kritika Posledního Čecha, ale zřejmě tu působila i Tylova snaha koncipovat za měnící se společenské situace časopis ještě jinak, lidovýchovně (srov. str. 419). Kromě Květů redigoval Tyl v prvním období své činnosti i populárně vědný *Vlastimil* (1840—1841) a mnoho úsilí věnoval pokusům o almanachy a podobné formy publikační. Z nich byl realizován podnik společensky organizační, almanach českých bálů *Pomněnky* (1841 až 1846, srov. str. 330), jemuž redaktor také pomohl tím, že jej hojně vyplňoval vlastními příspěvky. S jiným společensko-organizačním podnikem doby, s besedami, byl spjat almanach *České besedy* (1842).

Tylova publicistika měla též charakter jako většina jeho tvorby umělecké: aktuálnost, životnost, bezprostřednost. Hlavním žánrem byla reportáž. Tyl zpravidla vychází z pozorování konkrétní situace, konkrétního jevu, které pak zobecňuje ve výklad a poučení; poněvadž své pozorování podává s živou názorností, ocitá se namnoze na rozhraní mezi žánrem uměleckým a věcným, a o některých těchto pracích, jako např. o črtě *Nación*, kterou jsme zařadili ještě do kapitoly o beletrii, je nesnadno říci, zda patří spíše do věcné publicistiky nebo ještě do oblasti tvorby umělecké. Určitěji mají věcný charakter články jako *Národní slavnosti v Praze* (1833), které napovídají zájem o Fidlovačku (srov. str. 405), nebo *Večer na ostrůvku Barvířském* (1834); pouze úvahami, v něž reportáže zpravidla ústí, jsou např. články *Pannám českým ponížené služby mé* (1833), *Proč jsem Čechem?* (1836) s obsahem vlasteneckým nebo *Člověk spravedlivý* (1835) obsahu morálně výchovného. Samostatnější skupinou mezi těmito pracemi jsou cestopisné črty, vycházející z Tylových a obecně dobových zálib cestovatelských, mnohokrát se obrážejících i v motivaci Tylových povídek a vůbec v soudobé literatuře. Mají převážně reportážní charakter, obsahují popis krajiny a poměrů a ovšem i bohatý autorův komentář, ale nejsou také prosty prvků beletristických, letmé charakteristiky individuálních postav, dějové motivace, lyrických vyznání. Sem patří hlavně *Slasti a strasti cestujícího Čecha* (1837), popisující cestu do „Pruského Slezska“, zejména Svidnice, *Procházky po Čechách* (1836), jež jsou vyznáním lásky ke Kutné Hoře; rodného města Tylova se také týká vroucí a zároveň kulturně a vlastenecky podněcující *Vzpomínka na Kutnou Horu* (1842) a obdobná črta *Do Hory a třeba dál* (1844).

Většina těchto prací má (jako vůbec Tylovo dílo, zvláště jeho povídky) aspekt literárně, divadelně, umělecko-kritický. Samostatný žánr literárně-

kritický pěstoval však Tyl v míře poměrně skrovné. Větším oddílem v kritické činnosti Tylově je pouze kritika divadelní, jejíž smysl se nejlépe ozřejmuje v souvislosti s ostatní jeho činností divadelní a tvorbou dramatickou, a proto také byl tam vyložen. Jinak byla Tylova kritika spíše příležitostná než soustavná — nejobsáhlejší a nejsystematičtější je kritický přehled *Pohled na literaturu nejnovější* z roku 1836, obsahující kritiku básní Klácelových a Máchova Máje. Způsobem pro Tyla charakteristickým míří jeho literární kritika nejen do literárního prostředí samého, nýbrž také k literární a společenské výchově čtenářů, širšího českého publika. Tyl, který byl celým svým založením duchem kritickým a výchovným a také několikrát výslovně zdůraznil potřebu literární kritiky (srov. k tomu na str. 335 a n.), v praxi dával přednost tvůrčí práci literární. I v tom se projevil pozitivně tvořivý charakter jeho osobnosti.

Druhé období Tylovy činnosti a života (1845—1856)

Změny, k nimž od druhé poloviny let čtyřicátých došlo v idejích a formách Tylovy literární práce, měly základní příčiny ve změnách, jimiž procházela česká národní společnost. Nechyběly však bezprostřední podněty, které Tyla přinutily, aby svůj postoj revidoval hned v okamžiku, kdy se nové problémy určitěji otvíraly. Nejsilnějším podnětem byla bezesporu Havlíčkova kritika Posledního Čecha, v němž ještě jednou ožily Tylovy ideje formování národní společnosti podle představ, které si učinil v letech třicátých. Ve chvíli, kdy národní společnost byla v podstatě stabilizována, kdy se i navenek projevil sociální problémy nové, kapitalistické společnosti a kdy se zároveň rýsovalo revoluční střetnutí demokratických sil se starým feudálním světem, byl obecně vlastenecký program, zahrnující dokonce i feudály, jak to právě naléhavě hlásal Poslední Čech, přežitkem, který působil dojmem plané a pasívní sentimentality. Havlíčkova kritika, která byla v hodnocení celé dosavadní činnosti Tylovy hrubým zneuznáním její historické aktuálnosti, upozornila Tyla na změnu času a nevedla, jak se Tyl v první chvíli sám rozhodoval, k rezignaci, nýbrž naopak k další, nově koncipované práci. Jiným důležitým zevním momentem bylo navázání nového styku s divadlem. Roku 1846 se Tyl stal za nového ředitele Stavovského divadla Hoffmanna dramaturgem českých her. Poněvadž tehdy také opustil Květy, rázem se změnilo hlavní pole jeho působnosti: z redaktora se stal divadelníkem. Úkoly, které mu ukládalo nové zaměstnání, přispěly k tomu, že se také změnil Tylův poměr k jednotlivým oborům jeho činnosti, že beletrista ustoupil nyní dramatikovi. Závazek dodávat pravidelně českému divadlu nové původní hry byl podnětem velmi působivým. Ale příčiny byly hlubší. Tyl, který se úspěšně pokusil o novou dramatickou koncepci

ještě dříve, než se stal Hoffmannovým dramaturgem, převzal svůj závazek a zdárně jej plnil především proto, že nová situace daleko více vybízela k dramatickému vyjádření než stísněná léta třicátá. Přitom Tyl nebyl ani v této době výhradně divadelníkem a neomezil se v literární činnosti jen na dramatickou tvorbu. I když opustil Květy, nevzdal se zájmu o časopisy a publicistiku. Byl také dále činný jako literární kritik a horlivý beletrista. Je tedy obraz Tylovy činnosti z druhé poloviny let čtyřicátých a z počátku let padesátých neméně pestrý, než byl dosud; znovu se manifestuje Tylova čilá a obětavá všestrannost, úsilí zasahovat všude, kde to národ potřeboval.

V době před rokem 1848 Tylův postoj nebyl revoluční. Do centra jeho zájmu vstoupily z fakt nových poměrů společenských zatím jen jevy bezprostřednější, zcela aktuální, hlásící se již v této době hlasitě o slovo: sociální i morální bída širokých lidových vrstev. Tyl pojal problém svým typicky konstruktivním způsobem, kriticky a zároveň výchovně. S rozhodností, kterou osvědčil již v předchozím období jako kritik zaostalosti, pošetilosti, nadutosti a zloby, se smyslem pro drsná fakta reality, který projevil již jako pozorovatel života let třicátých, počal nyní soustředěně zobrazovat hmotné živoření i morální tíseň chudiny i s jejím prostředím, bídnými příbytky a nuznými čtvrtěmi, a na druhé straně panskou hrubost, nelidskou krutost, chamtivost a požívačnost; současně však vyhledával a tendenčně zdůrazňoval v obou těchto sférách ukryté zdravé jádro, z něhož by mohlo vyrůst obapolné porozumění, překlenující strohost rozporu či dokonce likvidující bídu a útisk. Odtud má většina těchto jeho prací ráz vysloveně výchovný, někdy vystupňovaný až k vtíravé a hrubě zjednodušující naléhavosti. Tylův ryze „pozitivní“ postoj, směřující k nápravě jen bezprostřední, v rámci daného řádu, znamenal idealistické zkreslování zákonité skutečnosti, odvolával se na individuální případy, předpokládal převahu morálních pohnutek nad zájmy ekonomickými, budoval představu sociálního souladu na starších, patriarchálních vztazích mezi pánem a služebníkem, které právě růst kapitalismu rozkládal. Typickou osnovou těchto prací je případ, že v povýšeném a nelítostném boháči se probouzí jeho lidské svědomí, dobrotivý cit, s nímž napravuje křivdu, ujímá se chudáka, přijímá ho do své rodiny. Takto jejich síla, jejich význam poznávací a společenský nespočívá ve vyřešení rozporu, nýbrž v jeho odvážném a burčujícím zobrazení. Ty práce, které položily důraz na fakt rozporu a ponechaly v pozadí jeho šťastné překlenutí, mají nejméně násilnou stavbu. Ideovou i uměleckou silou prací tohoto druhu jsou však také obrazy lidu samého. I v nich je mnoho tendenční idealizace: Tyl rád kreslí postavy ideálně dokonalé, pravé vzory mravní ušlechtilosti a často i fyzické spanilosti, které stejně jako kdysi vlastenci v jeho tendenčních povídkách vlasteneckých dávají za pravdu autorově ideji, vzbuzují sympatie pro věc svého zájmu a působí uvnitř děje neodolatelně na své odpůrce; pokud zobrazuje lidové postavy s nánosem jejich vad a nectností, dává jim zpravidla schopnost

přerodu, návratu do světa neporušených morálních hodnot. Tyto ideální postavy a případy z lidového života mají však reálné jádro, neboť typizují při vší umělosti a nadnesenosti koncepcí morální zdraví a tvůrčí energii lidu, jeho historickou úlohu a úsilí vytvořit přirozené vztahy v lidské společnosti, svobodný a spravedlivý život. V tomto směru Tyl obrazel ne jevy výjimečné a nahodilé, nýbrž skutečný rytmus společenského života, zákonité tendence jeho vývoje. Převážně výchovné a tendenční zaměření spjalo tyto Tylovy práce se staršími způsoby literárního zobrazování — v dramatech nalézáme mnoho prvků z běžné, „triviální“ dramatiky a v beletrii namnoze osnovy a pojetí povídky sentimentální —, avšak to, co bylo jejich ideovou silou, přineslo i nové hodnoty literární, realismus uměleckého zobrazení.

Revoluce roku 1848 usměrnila Tylovu ideovou a uměleckou cestu významným způsobem, nikoli však zcela jednoznačně a ve všech případech. Tylova bezprostřední reakce „stalo se, čeho bychom se byli před 14 dny pro celý svět nenadáli. Veliký duch zatřásl Evropou, a hle, i u nás viděti, že dozráváme“ (dopis z 13. března 1848) ukazuje, jak Tyl byl původně revoluční myslence vzdálen, že však ve chvíli obecného vzednutí revoluční vlny byl stržen hnutím, které slibovalo splnění jeho národních a demokratických ideálů v plné míře, dokonce vyšší, než se odvažoval doufat. Tyl se stal přívržencem revoluce, aktivně proboujel její zásady, a to i politickou činností — mimo jiné stal se poslancem říšského ústavodárného sněmu. V duchu svého výrazného předrevolučního demokratismu zdůrazňoval přitom vedle myšlenky národní emancipace a v jejím rámci význam a práva lidové složky národní společnosti, vlastní demokratickou linii protifeudální revoluce. Avšak patos revoluce nestrhl jej zcela beze zbytku. Ačkoliv měl živé a přímo instinktivní sympatie k lidu, nesplynul s radikálním demokratismem; stál na půdě konstitucionalismu, na půdě konstituční monarchie, dlouho doufal, že revoluční nároky uspokojí pokojnou cestou osvícený akt vládní; násilná revoluční akce byla mu nezbytností v krajním případě a k jejímu uznání se propracovával spíše logickou úvahou. Tylova díla z této doby jsou plna snah prosadit v praxi národní a demokratické sliby, jež panovník a vláda dali v prvních chvílích, i relativně ještě příznivé zásady oktrojované ústavy z března roku 1849. Ta Tylova díla — jsou to především historická dramata —, která nejurčitěji hlásala myšlenku národní a demokratické revoluce, branného boje za tyto zásady, jsou také výrazem niterného sváru, z něhož se Tylovo revoluční odhodlání rodilo. Reakční protitlak v roce 1849 a 1850 posiloval v něm poznání o nutnosti revoluce, upevňoval jeho revoluční přesvědčení. Stabilizace reakčního režimu vedla Tyla nejprve k novému „pozitivismu“, k analýze dané situace a k hledání pozitivních možností národního a demokratického rozvoje, a když se reakční útlak stupňoval, k novému a důslednějšímu radikalismu. V této chvíli se však Tylův literární vývoj zlomil a ukončil. Vládní reakce, využívající i krátkozrakých útoků proti Tylově

dramatické činnosti, jež pocházely od osobně zaujatého Josefa Jiřího Kolára a od Ferdinanda Břetislava Mikovce, znemožnila mu další práci a obživu v Praze. Tyl hledal existenční východisko i příležitost k buditelské práci v kočovném divadle. Marně se pokoušel získat pro sebe divadelní koncesi; za nesmírně obtížných podmínek, bez peněz, štván věřiteli a politickými úřady, vedl divadelní společnost Kulasovu od podzimu roku 1851 do jara roku 1853, kdy byla právě pro Tylova vedoucí úlohu úředně rozpuštěna, poté byl členem divadelní společnosti Zöllnerovy. Za jejího pobytu v Plzni zemřel, zlomen duševním utrpením a fyzickým vyčerpáním, 11. července roku 1856.

Přímým výrazem Tylových snah společensko-výchovných před revolucí i v jejím období byla jeho činnost publicistická, kterou ukládal (podobně jako většinu své beletrie, která měla rovněž vypjaté výchovné zaměření) do dvou svých časopisů, před revolucí a za revoluce (1846—1848 a 1851) do *Pražského posla*, v roce 1849 do *Sedlských novin*. V této významné době Tylův žurnalismus dorostl k nové síle. Ačkoliv exponován současně na několika stranách, stačil redaktor sám na vyplnění svých časopisů, dovedl jim dát bohatou pestrost obsahu a žánrů, uměl pohotově reagovat na každou událost, na každé hnutí rychle se měnící doby. *Pražský posel* z období předrevolučního byl typem časopisu lidovévýchovného; jeho cílem bylo národní, sociální, morální i hospodářské upevnění širokých lidových vrstev. Tento cíl Posel sledoval s velkou mnohostranností. Přinášel články dějepisné, zeměpisné, přírodovědné, jimiž pečoval o rozšíření obecného vzdělání; články o literatuře a hudbě šířily obzor estetický; výklady hospodářské, namnoze i zcela praktické návody přispívaly k hmotnému povznesení; rubriky pravidelných zpráv zprostředkovávaly časové informace; řada článků, jako např. zásadní *Co je to vlastenec* (1847), sloužila propagaci národního uvědomění a výchově morální, k níž zcela prakticky směřovala také kritika zakořeněných zlovyků a vad lidového života, alkoholismu, karbanu, lehkomyšlnosti ve finančních záležitostech; Posel rovněž propagoval zřizování sociálních a kulturních institucí, škol, opatroven, knihoven apod. Velkou silou *Pražského posla* byla jeho v nejlepším smyslu populární forma. Nejenže byl psán srozumitelným a názorným jazykem, ale dovedl se též vžít do psychologie lidového čtenáře a obvykle užíval i zábavných forem. V revoluční době, v roce 1848, Tyl změnil *Pražského posla* v časopis politický. Poněvadž se však pro neshodu s nakladatelem nemohl v tomto politickém období své žurnalistické činnosti v *Pražském poslu* rozvinout způsobem, jaký měl na mysli, přistoupil (na jaře 1849) k založení nového časopisu, *Sedlských novin*. *Sedlské noviny* jsou vrcholným bodem Tylova politického žurnalismu a patří vůbec k vrcholům Tylovy politické výbojnosti, občanské odvahy a demokratismu. V nich si Tyl uvědomil velmi určitě význam lidu pro uskutečnění národní a demokratické revoluce a vedl zde — v kritickém jaru roku 1849, po rozeznání kroměřížského sněmu a po vydání oktrojované ústavy — s nastupující reakcí nebojácný zápas

za revoluční vymoženosti, používaje týchž osvědčených populárních forem, které zajistily již Pražskému poslu nejširší publicitu. Brzké zastavení Sedlských novin — po čtvrtletém vycházení — bylo v základě způsobeno právě politickou výbojností a popularitou časopisu.

S výchovnou publicistikou a redakční činností Tylovou byla — jako v předchozím období — co nejužší spjata jeho tvorba beletristická. V době společensky zvláště exponované stírala se Tylovi hranice mezi publicistikou a beletrii ještě více a častěji než dříve. Úsilí o názornost výkladu vedlo Tyla zpravidla k beletristickému podání; ideje a zájmy konkretizoval čtenáři v jejich mluvčí, v určité postavy, a problém rozváděl v dějový příběh. Naopak zase to, co se primárně jeví povídkou, je osnováno uměle v poučný příběh, opřeno o zjednodušené charaktery a zatíženo teoretickými výklady. Za prototyp pomezního útvaru může být považována např. próza *Jenom žádné desátky* ze Sedlských novin (1849), kde se v rámci živě podaného vření venkovského lidu vykládají problémy a zásady konstitučního života. Řada nových beletristických prací má ovšem přes vypjatou tendenčnost ráz skutečné beletrie; některé z nich se dokonce spolu s pracemi Chocholeuškovými, Sabinovými a Němcové významně podílely na obrodě české prózy v druhé polovině let čtyřicátých (srov. str. 382), přispívající také k jejímu ideovému zživotnění a k zrealnění jejích obrazů národního života. Jestliže krize Tylovy práce v polovině let čtyřicátých byla do značné míry krizí jeho beletrie, krizí jeho „vlastenecké povídky“, byl to právě obor povídky, v čem Tyl hledal usilovně a úspěšně cestu vpřed podle nových ideových a uměleckých potřeb.

Činil tak i teoreticky. Zvláště obsáhlá a hluboká literárněkritická úvaha Tylova z roku 1846 a 1847, rozbor díla předního dosavadního povídkáře Jana z Hvězdy, je zásadní úvahou o problémech české beletrie. Tyl odmítl kdysi horlivě pěstovanou vyumělkovanost a nepřirozenost jazyka, jako „nedospělost“ a „otřenou fintu“ označil laciné způsoby, jimiž se vypravěč vyhýbal psychologickému proniknutí postav a skutečné motivaci, vůbec napadl stará povídková schémata, typ povídky „à la Rinaldo Rinaldini“, a důrazně se postavil proti názorovému zpátečnictví; požadavek životné výstižnosti, do jisté míry typizace skutečnosti naznačil svým pojetím historické prózy jako věrného obrazu určité doby a zejména výzvou k zobrazování živé národní skutečnosti: „*To skutečné tepání jejich žil a hlubokost duše* (tj. v historické povídce Markově) *donucuje nás tady podotknouti, ano tu upřímnou žádost projevit, aby náš milý Jan z Hvězdy jednou, opomínuv lesknavé síně, hladké podlahy a chřestící zbrojnice, do venkovské tichosti se uchýlil a nám dle pěkného nadání svého z jejího života, z jejich vášní, radostí a žalostí utěšené obrazy poskytnul.*“

V praxi usiloval Tyl o obrodu prozaické tvorby ve všech hlavních odrůdách, které v prvním období své činnosti pěstoval. K jistému přelomu došlo u něho i v tom oboru prozaické tvorby, kterému věnoval nejméně tvůrčího úsilí,

v povídce historické. Pokusil se aspoň osvěžit ji ideově: *Katův syn* (1846) je při vši staré senzační zábavnosti a nahodilé a dobrodružné motivaci temperamentní obhajobou lidských práv společenského vyvržence, *Braniboři v Čechách* (1847) ukazují na význam a úlohu lidu v boji za národní svobodu. Vrcholem, který v Tylově historické povídce znamená zároveň převrat, jsou *Pomněnky z hrobu nejstaršího Čecha* (1847) — v nich se, jak doporučoval Janu z Hvězdy, sám odvrátil od pitoreskní feudální minulosti do minulosti skoro přítomné, do počátků národního obrození, a připomněl své době demokratické, lidové kořeny současného národního rozvoje.

Ještě více však znamenaly a více Tylovu postoji a záměru odpovídaly nové povídky z přítomnosti. V nich se jeho zájem sociální, jeho demokratismus a realismus pojetí i podání uplatnil zvláště určitě. Jasným přelomem v Tylově vývoji a skutečným činem ve vývoji české prózy byla povídka *Ze života chudých* (1845). Odvážná kresba pražské chudiny převládla v ní naprosto nad motivy panského soucitu, kritický aspekt zvítězil nad společensky harmonizujícím záměrem, takže tato práce patří k Tylovým beletriím ideově a umělecky nejpevnějším a k prvním našim povídkovým obrazům z národní skutečnosti, jež mají nepochybnou tendenci realistickou. Také povídka *Od Nového roku do postu* (1846), zobrazující lásku bohatého mladíka k chudé dívce, zachovala si převahou kritické ostří a typizující pojetí, neboť dává zvítězit síle sociálních rozdílů nad jednotlivcovou snahou o jejich překonání. Povídka *Zloděj* (1849) důrazně upozorňuje na podíl, který má sociální bída na morálních poklescích lidu. Naproti tomu povídka *S poctivostí nezahyneš* (1846) ukazuje na morální sílu a odolnost svých lidových hrdinů, tovaryšů a služek, ale míří také od kritického pojetí utiskujícího panstva k víře v jeho dobrotu či aspoň svědomí; v povídce *Panáci ze švestek* (1847) je tato koncepce vystupňována až v absurdně sentimentální příběh o panské dobrotě a obětavé soucitnosti.

V souladu se skutečným společenským významem venkovské složky národní společnosti věnoval Tyl ve své beletrii (jako v publicistice) mnoho pozornosti venkovu. Vůči venkovskému obyvatelstvu měl zvláště rozhodné záměry výchovné, a zejména v tomto oboru své povídkové tvorby vynaložil úsilí k tomu, aby zmírnil sociální protiklady, aby vzbudil porozumění pro lid a aby mu vydobyl uznání jeho hodnot a práv. I v Tylově venkovské povídce je mnoho dokumentárního materiálu o podmínkách a formách života, o bídě „chudých lidí“, o nadutosti a necitelnosti zámožných hospodářů, o společenských a citových konfliktech třídně diferencované soudobé vesnice, a tedy také mnoho výstižných charakteristik osob, mnoho typizujících dějů a věrných obrazů prostředí; mocný výchovný záměr se svou idealizací, se svými umělostmi v pojetí i podání pronikl sem však měrou zvláště silnou. Právě ve venkovských povídkách se vyskytují případy velmi násilné idealizace charakterů, dojemně dobré a spanilé dívky, jako např. Verunka v *Chudém děvčeti a bohatém synkovi* (1847) nebo

Tereška v *Karbaníkovi a jeho milé* (1851), poctivé a pracovitě chudé vdovy jako Procházková z téže povídky, chalupníci synkové podobně ušlechtilé povahy jako např. Josef ze *Starého flašinetláře* (posmrtně 1861), a vedle tvrdých a nadutých sedláků dobrotiví lidé z jejich vrstvy, kteří nakonec dovedou chalupnické děti do mohovitých živností, jak to učinili babička a vnuk v Chudém děvčeti; varovně tragicky vyzněla obdobná osnova ve Starém flašinetláři. Sociálně nejkritičtější povídkou z venkovského prostředí jsou *Chudí lidé* (1849), velmi drsný obraz živoření domáckých dělníků a drvoštěpů; pronikla sem však zřetelně i skepse ke smyslu a vyhlídkám násilného lidového vzdoru proti utiskovatelům. Povídka *Karbaník a jeho milá* je výchovně namířena proti morálním neřestem a zlovykům lidu. Výchovně pojaté venkovské povídky se Tyl učil též od švýcarsko-německého povídkáře Jeremiase Gotthelfa, kterého v druhé polovině let čtyřicátých překládal (*Vojta, chudý čeledín*, 1849). Tylův poměr ke Gotthelfovi byl ovšem, jak ukazuje právě tento překlad, svobodný a kritický.

Druhé období Tylovy činnosti a s ním i celé dílo Tylovo vyvrcholilo v tvorbě dramatické. Dramatičnost doby i zlepšení zevních podmínek českého divadelnictví umožnily, aby Tyl realizoval svůj bytostný zájem umělecký a své přesvědčení o nadřazenosti společenské funkce divadla rozsáhlým dramatickým dílem bezpečných hodnot ideových a uměleckých.

Své divadelní a dramatické úsilí zaktivizoval hned roku 1845. Toho roku napsal velkou kritickou a programovou stať *Cestující společnosti herecké*, vedle studie o próze (*Jana z Hvězdy*, srov. výše str. 420) největší a nejzávažnější svou kritickou práci z tohoto období. Její ústřední myšlenkou je vybudování českého kočovného divadla; vlastním cílem, k němuž Tyl zde míří, je však plné rozvinutí národního divadelnictví a národní dramatiky, stabilizace ideových a uměleckých hodnot českého divadla a dramatu, rozhodné uplatnění společensko-výchovné funkce divadla v národě, který bojuje o svou konsolidaci a svobodu, vytvoření předpokladů k vybudování skutečného národního divadla. Prakticky se Tyl snažil sloužit těmto cílům další podporou venkovského divadelnictví ochotnického, pomýšlel i na vlastní kočovný podnik, a když byl roku 1850 ustaven Sbor pro zřízení Národního divadla v Praze, podílel se na jeho práci způsobem iniciativním. Jako dramaturg českých her ve Stavovském divadle od roku 1846 usilovně vytlačoval ideově a umělecky zastaralý nebo nicotný repertoár a potřebám lidového diváka, které pečlivě respektoval, vycházel při nedostatku původních her vstřícně překlady a úpravami aktuálně a sociálně kriticky zaměřené cizí, zejména německé, částečně i francouzské dramatiky. V úsilí o vyšší úroveň českého divadla odvážně uváděl na jeviště velká díla evropské dramatiky, Shakespeara a Schillera, a snažil se realizovat ideu českého národního divadla rozvinutím hodnotného původního, národního repertoáru. Vyzýval a podněcoval k dramatické tvorbě, uváděl na jeviště

všechno, co ze starší domácí dramatiky bylo možné a vhodné, zejména Klicperu, a inscenoval všechny významnější novinky. Z velké části se však o původní a vsutku národní repertoár zasloužil svou vlastní tvorbou dramatickou.

Počátek této nové dramatické tvorby spadá do téhož roku 1845, kdy Tyl vystoupil v otázce českého divadla zásadní teoretickou úvahou. Skupina tzv. „dramatických obrazů ze života“ — *Paní Marjánka, matka pluku, aneb Ženské srdce* z roku 1845 (provoz. 9. 3.), *Pražský flamendr* z roku 1846 (provoz. 26. 12.), *Pražská děvečka a venkovský tovaryš anebo Paličova dcera* z roku 1847 (provoz. 2. 2.), *Bankrotář* z téhož roku (provoz. 1. 1. 1848) a *Chudý kejklíř* z doby těsně před revolucí roku 1848 (provoz. 2. 2.) — je ideovým a uměleckým domyšlením směru, který ukazovala Fidlovačka, a je tematickým a ideovým protějškem současných Tylových povídek z přítomnosti. Jejich tématem je sociální a mravní skutečnost pražská i venkovská, svět živořící chudiny a s ním ostře kontrastujícího blahobytného panstva; jejich smyslem je kriticko-soucitné upozornění na nespravedlivý úděl lidu, důrazné připomenutí jeho hodnot a práv; jejich výchovným cílem je zharmonizování rozporu na podkladě obnoveného patriarchálního vztahu pána ke služebníkovu; metodou těchto her je — rovněž jako v současné próze — kritický a mravoličný realismus v podání lidové bídy a panské zloby, a idealizace charakterů a umělá konstrukce dějů při uskutečňování tendenčního a výchovného záměru. Jako v případě povídek neuplatňují se ani zde tyto jednotlivé tematické ideové složky a zobrazovací metody pokaždé ve stejném poměru. První z těchto her, *Paní Marjánka*, má jen průpravný charakter nejen proto, že je relativně málo původní — opírá se přímo o jednu z her Kotzebuových —, ale také tím, že protiklad mezi lidem a panstvem se týká ještě vrstvy feudální a je pojat poměrně velmi mírně a také dramaticky málo účinně. Hry *Pražský flamendr* a zejména *Bankrotář* a *Chudý kejklíř* vynikají ostrým kriticismem sociálním, ale v nemenší míře se vyznačují také idealismem víry v panskou dobrotu. Nejdále pronikla *Paličova dcera*: ideu záchrany živořícího lidu a úniku ze skličující morální tísně odsunulo toto drama úplně do pozadí, takřka ji vyňalo z reality života, aspoň domácího (východiskem je odchod do Ameriky), zato však plně a důsledně rozvinulo obrazy bídy, morálního úpadku a útlu, zloby a tísně, která takřka neodolatelně svírá lid a lidi pevného a čistého charakteru. Také lidová přístupnost těchto her, vydatně těžících z osvědčených prostředků dosavadní populární dramatiky, zásadně koresponduje s formálními principy a s posláním současné Tylovy novelistiky. Jestliže se však přitom tyto hry přece vypracovaly k výrazné dramaticčnosti (týká se to hlavně *Paličovy dcery* a *Bankrotáře*), jestliže vynikly uměním charakteristiky a vůbec živostí a účinností podání a realizovaly tak umělecké hodnoty, které nemají rovnocenný epický protějšek v současné Tylově povídce, je to výmluvný doklad toho, že Tylovo umělecké úsilí a snad i nadání směřovalo především k útvarům dramatickým.

Strakonický dudák aneb Hody divých žen (provoz. 21. 11. 1847) a *Krvavý soud aneb Kutnohorští havíři* (provoz. 24. 4. 1848) — hry, vzniklé roku 1847, tedy v době, kdy typ „dramatických obrazů ze života“ vyvrcholil Paličovou dcerou, ukazují, že již před rokem 1848 se Tyl nemínil spokojit tou koncepcí, která přestávala na předvádění jednotlivých „případů“ a ulpívala víceméně jen na povrchu věcí.

Ve *Strakonickém dudákově* je stísněný a živořící český lid tím, čím skutečně byl v celých národních dějinách a čím nepochybně byl právě v období národního obrození a v době vzniku hry, v předvečer revoluce: pevným jádrem národa, nikdy nevysychajícím zdrojem národní energie, nositelem a bdělým strážcem pravé lidskosti. Skrze své lidové hrdiny Strakonický dudák hájí s nezdolnou rozhodností velké hodnoty společenského a národního života — věrnost domovu, věrnost lidu, věrnost poctivému vztahu osobnímu; předvádí nabádavě velké city a vztahy, jež činí život lidským, přátelství, lásku, mateřství, a stejně podnětně a vroucně zpodobuje základní hodnoty morálně-společenské, poctivost, statečnost, obětavost. Hra takto pojatá má pevnější a dramatičtější stavbu než „obrazy ze života“, které předváděly utrpení a sentimentálně spoléhaly na procitnutí panského soucitu. Lidoví hrdinové Strakonického dudáka za svůj ideál bojují a děje této hry stavějí člověka před velká, osudově důsažná rozhodnutí. Všechny význačnější postavy hry vynikají výrazností charakteristiky a mají ráz typický, tak zejména bystrý, citově opravdový, ale zároveň lehkomyslný a vzdorovitý titulní hrdina Švanda, hrubozrnný poctivec hlubokého citu a trochu lehkomyslného humoru šumař Kalafuna, ustaraná, upracovaná, svárlivá a žárlivá, ale z duše dobrá jeho žena Kordula nebo dokonalý příklad příživníka a prospěcháře Vocílka, — skutečně dramatickými hrdiny jsou však dvě ženy, Švandova matka Rosava a Švandova milenka Dorotka. V nich je ztělesněna v plné míře a vpravdě dramaticky idea obětavé a statečné lásky, vítězný étos lidu; první z těchto hrdinek dorostla ve hře pojaté vcelku komicky k velikosti tragické.

Strakonický dudák postoupil od žánrového a mravoličného realismu „obrazů ze života“ k realismu vyššího stupně, k realismu typizujícímu. Účinnost realistické typizace není přitom zmenšena tím, že se ve hře bohatě uplatňuje látka fantastická, folklórní démonologie, do jejíž oblasti dokonce patří největší postava hry, polednice Rosava. Jen velmi omezeně se váží tyto motivy k tradici a k zábavnému smyslu báčorkových dramát německých. Folklórní materiál v této hře působí především jako účinná evokace duchovního světa českého lidu, jako atmosféra lidového prostředí, jehož morální krásu a společenskou sílu hra předvádí ve svém ideovém plánu. Folklórní látka má však ještě jednu významnou funkci: Jakožto autentické ztělesnění lidové víry v konečné vítězství dobra a práva stala se dramatikovi vhodným prostředkem k umělecky názornému zobrazení vítězné moci lidového pojetí života, vítěz-

ných sil lidu, jejichž růst dramatik ve své přerodné době cítil a v jejichž budoucnost věřil, které však ještě nemohl snadno zachytit v jejich reálných obrysech. Typizující realismus spojil Tyl s jistou symbolizací, která v dané chvíli mohla snad účinněji než jiný způsob postihnout jádro věci, utajený rytmus vývoje.

Jako obsah i forma je Strakonický dudák národním dramatem ve vlastním smyslu slova: typizuje dramaticky — podobně jako o něco pozdější Babička Němcové epicky — národní povahu po té její stránce, z níž v současné době i v budoucnosti vyvěral národní a společenský pokrok. Tento význam hry nemohla vážněji ohrozit ta skutečnost, že Tyl i v této hře, jako vůbec před revolucí, nedovedl domyslet úlohu a úkoly lidu politicky a hledal realizaci lidových hodnot v patriarchálním zátíší venkova.

Také *Kutnohorští havíři* předvádějí obrazem vzpoury horníků proti nelítostně kořistícímu a utiskujícímu mincmistrovi lid jako aktivního bojovníka. Ideovou předností tohoto dramatu jest, že postoupilo od morálních aspektů k tomu, co v soudobých společenských rozporech bylo podstatné, k zobrazení rozporů ekonomických, a obrátilo se do prostředí, které bylo pro jejich vznik a růst směrodatné, do světa dělníků. Krvavé a tragické vyznění konfliktu zpodobilo společenský rozpor doby v jeho nejnaléhavější podobě, znamenalo domyšlení tendencí, které se v kapitalistické společnosti již rýsovaly, především v dělnických bouřích roku 1844, jež Tyla bezprostředně inspirovaly. Ačkoli pojetí proletářské vzpoury není ani v této hře skutečně revoluční — horníci tu bojují jen za dřívější, lidštější, „patriarchálně“ dobrotivou správu, za návrat „starých, požehnaných časů“ —, není odboj posuzován jen soucitně či skepticky nebo varovně, nýbrž je doceněn význam této odvahy, váha lidového vzdoru: „Tedy přece tu nebezpečnou hru nepodnikl nadarmo! Duše tvoje ovšem krvácí a rozpadává se v kořenách — zakouřila se krev bratrstva: ale jen když z toho semene radostné příští vykvete!“ Spojení motivu sociálního s národnostním, jak je Tyl uskutečnil ve hře tím, že vykořisťovateli horníků přiřkl německou národnost a pohrdání Čechy, postihlo jeden z podstatných rysů specifické situace v českých zemích. Kutnohorští havíři jsou drama historické nikoli jen z vnějších příčin, z ohledu na možnosti předvést na jevišti problémy tak palčivé. Historická látka umožnila Tylovi ideově a dramaticky domyslet společenské konflikty jeho doby a monumentalizovat obraz ve velké, patetické drama, které má, přes některé slabiny, specifické hodnoty dramatické.

Ideje i formy Strakonického dudáka a Kutnohorských havířů nemají rovnocenný protějšek v jiné umělecké tvorbě Tylově; ukazují již zcela jasně, že Tyl směřoval k tomu, aby v dramatech vyjádřil své nejhlubší poznání společenské skutečnosti, patos svého vztahu k životu a literatuře, zatímco próze připisoval spíše úlohu pomocnou, plnění úkolů a potřeb druhořadých.

Dramata vzniklá v období roku 1848 utvrdila tento Tylov poměr k drama-

tické tvorbě. Drama je jediným žánrem, v němž Tyl jasně zobrazil onen nejvýznamnější zážitek a problém, jakým pro národ i jeho samého byla revoluce. Svou uměleckou typologií shodují se dramata z období roku 1848 s oběma ideově a umělecky prohloubenými dramaty těsně předrevolučními — tvoří jednak řadu „dramatických báchorek“, jež pokračují ve směru Strakonického dudáka, a řadu dramát historických, jež navazují na Kutnohorské havíře.

V řadě „dramatických báchorek“ je *Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec*, vzniklá a hraná na počátku roku 1849 (18. 3.), tedy v ovzduší politické aktivity národní i Tylovy, vyznáním demokratických ideálů v novém, revolučním smyslu. Neústí již do patriarchální idyly, nýbrž rozvíjí charaktery a postoje založené na nových, svobodnějších společenských vztazích. Hrdina hry, která je příznačně prosycena politickými narážkami a proklamacemi konstituční myšlenky, je nadšený osmačtyřicátník, uvědomělý stoupenec konstitučních zásad; bojuje s předsudky a zatvrzelostí ve vlastní národní společnosti stejně jako s přežitky i novými projevy feudálního útisku a směřuje k založení svobodného lidského společenství. Paralelní příběh děvečky Madlenky je dokonce přímou polemikou proti patriarchálnímu pojetí a vyznáním svobodného demokratismu: služebná, jedna z postav, které v dřívějších hrách mohly dojít štěstí jen v lůně patriarchální rodiny, řeší vztah k utiskující paní odchodem a založením vlastní, samostatné a šťastné existence. Hra *Tvrdohlavá žena* zobrazuje a chce podpořit „veliký kvas na zemi, že by mohla z něho veselost vyběhnout, kdyby se našly ruce, kteréž by uměly kvasem šťastně zamíchat“. Naproti tomu další „dramatická báchorka“, *Jiříkovo vidění* (provoz. 11. 8. 1849), soustředila se ke kritice negativních tendencí kapitalistického rozvoje a vrátila se tak ideově i motivicky do sféry Strakonického dudáka. Odkazuje lidového hrdinu, jehož podnikavost chápe jako touhu po snadném zisku, do světa neporušené a laskavé morálky patriarchálního venkova, přiřkne štěstí „velkokupci“, když se stane hokynářem, továrníkovi, když dá před ziskuchtivým podnikáním přednost prostému a vroucímu citovému vztahu. Ideová linie, po níž dramatické báchorky šly, rozbíhá se vůbec různými směry. Následující z her tohoto žánru, *Čert na zemi*, hraná roku 1850 (1. 4.), ale vzniklá pravděpodobně ještě roku 1849, je naopak revolučně rozhodnou kritikou feudálního absolutismu a bojuje za demokratickou monarchii. Je to hra vysloveně politického obsahu, který se skrývá za hojností báchorkovitého materiálu, takže hra má ráz skoro alegorický. Poslední z báchorek, *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky* (provoz. 16. 5. 1850), vyrovnává se již s nástupem reakce. Je to návrat ke klasickému Tylovi „pozitivnímu“ pojetí v nových podmínkách, za nového absolutismu. Odmítá radikalismus, který by byl jako kdysi máchovský a čestmírovský romantismus za absolutismu Metternichova opuštěním národa, individuálním a individualistickým podnikem, lákáním ciziny

a také marnou a tragickou zkušeností, a propaguje uvážlivou a drobnou práci, jež je zárukou bezpečného vzestupu: „*Já bych neřekl, že tu máme zavřené povětrí, — a jsou-li kde nějaké škodné páry, dejm anebo kouř, proto nám dal Bůh filípa, abychme je rozháněli... at si každý nadlepšuje — ale tam, kam ho Bůh postavil; at se nevytrhuje násilně z půdy, kde se drží jeho kořeny, at zvelebuje místo, kde stála jeho kolébka.*“

V historických dramatech dal Tyl vystoupit zážitku a problému buržoazně demokratické revoluce soustavně a nejzřetelněji. Historická dramata jsou (jako alegorizující báchorka Čert na zemi) dramaty politickými, přímým výrazem politického aspektu, kdežto ve většině báchorek byla zkoumána a výchovně usměrňována především morálka společnosti procházející revolučními přeměnami.

Linie ideového a citového vývoje, narýsovaná řadou pěti historických dram, tvoří křivku, jejíž zákruty jsou pro Tyla, vyrovnávajícího se s velkými otázkami a rychlou proměnlivostí revoluční doby, charakteristické.

Drama *Jan Hus*, vzniklé a hrané ještě ve vlastním revolučním roce (provoz. 26. 12. 1848), v době, kdy Tylovo poznání, že „veliký duch zatřásl Evropou“, bylo ještě bezprostředním zážitkem, je výrazem takřka spontánní revoluční rozhodnosti. Revoluční odhodlání ovládá ideový a citový plán hry způsobem, který zatlačuje všechnu úzkost a ústupnost, všechny pochyby a kompromisnictví zcela do pozadí. Na historické látce, kterou si se značným porozuměním pro její historický smysl zvolilo za příklad revolučních národně osvobozenec-kých a demokratických tradic, vyjádřilo toto drama pateticky a politicky to, co skoro současná Tvrdohlavá žena vyjádřila humorně a civilně.

Drama *Krvavé křtiny čili Drahomíra a její synové* (provoz. 11. 2. 1849) učinilo revoluční národně osvobozenec-ký boj ideovým problémem hry a jádrem dramatického konfliktu. Řešení ve smyslu revoluční ideje nabylo zde nové rozhodnosti a mimořádné naléhavosti, neboť je výsledkem velké rozhodnosti vnitřní, odvahy krvavě zpřetrhat pouta nejužších vztahů: kněžna Drahomíra inspiruje ve jménu revoluční nutnosti vraždu své tchyně Ludmily a dokonce připouští i vraždu svého dítěte, knížete Václava, kterou zosnuje jeho vlastní bratr. Touto motivací se však revoluční vůle stala také velkým vnitřním dramatem, rozhodnutím, jež se rodí v nejpálčivějších bolestech a s maximálním vypětím volním. Drahomíra se nerozhoduje spontánně, nýbrž prožívá hrůznost svého jednání a muka mateřské lásky: „*Nuže, leť tedy, šípe, kterýž jsem sama ostříla a na luk vložila, ... a kdybys měl i moje srdce protknouti.*“ Naléhavost revolučního rozhodnutí, ale také jeho bolestnost vystupovaly z hry tím ostřeji, že v knížeti Václavovi byla ve jménu revoluce souzena a odsouzena historická postava, která byla tradičním vtělením smyslu českých dějin a která je ostatně i ve hře pojata jako ušlechtilý charakter, plný opravdovosti, subjektivně přesvědčený o správnosti své cesty. Takto Krvavé křtiny působí i objektivně jako niterně prožité drama revolučního rozhodnutí; v kontextu Tylovy osobnosti

a z hlediska genetického je tato hra, která v odsouzených Václavových idejích obsahuje tak zřetelně původní Tylovu ideu drobné a uvážlivé práce a chápavé lásky, vysloveně dramatem subjektivním; touto subjektivností odkazuje na významový smysl Čestmíra a některých povídek.

Třetí drama z tohoto období, *Žižka z Trocnova a bitva u Sudoměřic* (provoz. 25. 11. 1849), předvádějící přerod stoupence pokojného, „legálního“ úsilí o prosazení národních a demokratických zásad v revolucionáře, je také zabarveno osobní bolestí z nutnosti jít revoluční cestou. Toliko však zabarveno, nikoli prosyceno. Vlastní zájem hry je zaměřen poněkud jinam. Hra o Žižkovi se soustředila k analýze politické situace, předvádí velmi konkrétně nápor reakce — otevřeně ukazuje na feudály a šosácké měšťanstvo jako na pramen kontrarevolučního úsilí — a krok za krokem, skoro logicky, dokazuje nutnost odložit víru v „legální“ cestu a nezbytnost jít cestou branného boje a revoluce. Odhodlaným rozhodnutím, které je působivě motivováno zvláště výrazným případem záludného jednání reakce, také vrcholí: „*Dnešní den je drazé zaplacen — a zůstane mi v paměti . . . bude mou pomstu krmiti a ruku mou na záhubu všech nepřátel kalicha a českého národu slítili. I neustanu, až je vyhubím.*“ Žižka z Trocnova vznikl půl roku po Krvavých křtinách, v době, kdy reakce nově upevnila své pozice; v této chvíli revoluce přestávala být Tylovi bolestně prožívaným problémem, niterně zdůvodňovaným rozhodnutím i spontánním gestem nadšeného vzrušení a stala se mu logickou nutností, kterou chtěl svému národu jasně vyložit. Konkrétnost a jistá střízlivost pojetí, skoro klíčově průhledný obraz situace (hra předvádí nástup reakce těsně před smrtí Václavovou, suspendování revolučních vymožeností z doby Husovy a z bouřlivého období po jeho smrti, návrat reakcionářů na stará místa) svědčí jasně o povaze Tylovy inspirace i o objektivním smyslu tohoto dramatu.

O rok později, za stabilizace reakčních sil, použil Tyl žánru historického dramatu k tomu, aby ve hře *Měšťané a studenti čili Dobývání Prahy od Švédů* (provoz. 28. 7. 1850), jako v současné Lesní panně, vyložil svou novou „pozitivní“ koncepci. V historickém dramatu pojal ovšem otázku přímo politicky a také ideově a citově pateticky. Shody mezi oběma dramaty jsou částečně i motivické. Jako vystěhovalci v Lesní panně jsou také v Měšťanech a studentech radikální, neústupní odpůrci režimu, který nově sevřel národ, blouznivci a dobrodruzi, kteří marně (a zde i tragicky) hledají řešení mimo půdu a prostředí vlastního národa. V ušlechtilosti, opravdovosti a tragice radikálního hrdiny zaznívá elegicky Tylovo porozumění pro revoluci, k němuž se byl v jejím průběhu dopracoval. Avšak je zde velmi určitě vyhlášena zásada Lesní panny, že v osudovém společenství s celým národem, který musí žít a hledat svou budoucnost v daných podmínkách, jsou reálné zárodky rozvoje, který nemohl být uskutečněn rychle, revoluční akcí. Tato idea je však v tomto případě málo přesvědčivě motivována a z hlediska politického je velmi problematicky

spojena s loajálními projevy k „milovanému trůnu“. Příliš ochotné přijetí daného stavu, málo předvídavý pohled na perspektivy vývoje, malomyslnost, která z této hry vane, byly však jen velmi přechodnou krizí Tylova vztahu k významu a vyhlídkám revoluce. Ve hře z roku následujícího (1851), která se již nedostala na jeviště ani nebyla před obnovením konstitučního života tištěna, v *Starém Městě a Malé Straně*, Tylův postoj se znovu zradikalizoval, a dokonce proti všemu dosavadnímu pojetí ještě zostřil. Jakoby v odpověď na zklamání nadějí v záštitu „milovaného trůnu“, v možnosti aspoň pozvolného rozvoje v podmínkách feudálně absolutistického režimu je v této hře skoncováno s feudály i s monarchií a jako jediný pravý cíl se vytyčuje správa, kterou by „vedli svobodní občané, nejsouce utlačováni domnělou předností urození vyššího“. Místo odmítání revolučního postoje ve jménu loajálně podřízeného pozitivního úsilí nastoupilo poznání, že je třeba semknout demokratické síly a opustit jakoukoli spolupráci s reakcí, s feudály; místo elegických připomínek revolučního nadšení nastoupil tvrdý soud nad buržoazií, která svým zištným a kolísavým postojem revoluci zradila a podlomila; tragédie demokratického hrdiny této hry vyjadřuje trpkost ztroskotaných možností, ale současně je i výzvou a pevnou nadějí v jejich naplnění.

Pojetí, jež Tyl uplatnil v *Starém Městě a Malé Straně*, je i pozitivní i revoluční; v tomto dramatu se Tylovi revoluce stala pozitivní možností, pozitivním úkolem. Tím by byl v tomto díle vyřešen rozpor jeho vztahu k problémům národního vývoje i rozpor jeho osobnosti, který od počátku provázel jeho tvůrčí cestu. Syntéza však není zcela přesvědčivá. Není totiž úplná, není vyřešena umělecky. Postavy a děje hry jsou nejasné — nikoli jejich vlastní silou, nýbrž teprve závěrečným sdělením a výkladem hlavního hrdiny ozřejmuje se nová idea dramatu. Tento umělecký nedostatek by ovšem mohl být důsledkem životní a politické tísně, jež v této době Tyla sevřela a vůbec ochromila jeho uměleckou sílu. Ale stejně tak lze soudit, že to bylo Tylovo stále směřování k evolučnímu postupu, co zde nakonec nedovolilo, aby myšlenka historicky nejpřevratnější se mu stala ne pouze rozumovým názorem, ale i poznáním prožitým, vpravdě procítěným a odtud také zdrojem umělecky přesvědčivé imaginace. Jakých konečných výsledků by byl Tyl vskutku schopen, mohla by nám ovšem říci jen další tvorba, kterou tragické okolnosti již navždy zmařily.

Kritické vydání spisů vychází v Knihovně klasiků od roku 1952 redakcí Ústavu pro českou literaturu ČSAV. Dosud vyšly svazky: 1. Kusy mého srdce (vydal M. Otruba), 2. Rozina Ruthardova, Pouť českých umělců (vydali E. Macek a M. Otruba), 3. Novely a arabesky I (vydali J. a M. Otrubovi), 7. Historické povídky I (vydal E. Macek), 8. Historické povídky II (vydal E. Macek), 14. Sedlské noviny (vydal Ferd. Strejček), 15. Divadelní referáty a stati (vydal L. Páleníček), 17. První dramata (vydal V. Štěpánek), 18. Dramatické obrazy ze života (vydali J. Otrubová a A. Jedlička), 19. Dramatické báchorky (vydali A. Jedlička, J. Kopecký

a V. Štěpánek), 20. Historická dramata (vydali A. Jedlička, M. Laiske, M. Otruba a Fr. Váhal). Tylovo dílo bylo dříve častěji souborně vydáváno, dosud užitečnými soubory jsou Spisy J. K. T. (15 sv., z l. 1888—1892 v nakladatelství Hynkové), uspořádané J. L. Turnovským, a Sebrané spisy J. K. T. (3 sv. z l. 1906—1908 v Kočího Knihovně českých klasiků beletristů), připravené F. Sekaninou (doposud nejúplnější vydání).

Přehled sebraných spisů i jednotlivých vydání podal M. Laiske v bibliografické brožuře J. K. Tyl (1956). — Týž pořídil bibliografii Tylovy tvorby (i prací netištěných, činnosti redakční, překladů do cizích jazyků, prací sporného autorství) v publikaci J. K. Tyl, Soupis literárního díla (1957); o soupis dramatické tvorby s údaji o rukopisech, provozování, o otiscích se zřetelem i k pracím sporného autorství se pokusil J. Procházka v Pražské dramaturgii J. K. Tyla (Československé divadelní a literární jednatelství, 1954); ceny ještě nepozbyl průkopný soupis P. Picky O dramatické tvorbě J. K. Tyla (1926).

Bibliografii literatury o Tylovi do roku 1926 obsahuje Hýskova monografie (srov. níže), soupis knižních prací o Tylovi (i uměleckých) podal Laiske v uvedené bibliografické brožuře; srov. též článek J. Rouse Dramatické práce o J. K. T. ve sborníku Buditel (Plzeň, 1956). Základní, hlavně životopisnou monografií je práce J. L. Turnovského Život a doba J. K. Tyla (1892), založená na materiálu z pozůstalosti a na rodinných vzpomínkách; novější životopisnou prací je Tylovo drama životní (1932) od Ferd. Střežka; jak k životopisu, tak k dílu přihlíží odborně pojatá monografie J. K. Tyl od M. Hýska (1926). V rukopise je velká monografie M. Kačera a M. Otruby kteří vydali obsáhlou obrazovou publikaci J. K. Tyl (1959). K novému zhodnocení srov. charakteristiku Z. Nejedlého v publikaci Tyl, Hálek, Jirásek (1950), diskusi v Lidových novinách a v Tvorbě 1951 a Knížku o Tylovi (1959) od J. Kopeckého.

O divadelníkovi a dramatikovi pojednává monograficky V. K. Blahník: J. K. Tyla had z ráje (1926, nové vyd. 1950); k novému hodnocení dramatiky srov. referáty a diskusní příspěvky z konference čl. divadelníků roku 1951, sebrané v Živém odkaze J. K. T. (1952); o vlivu Tylových her na vývoj hereckého umění V. Procházka v Listech z dějin českého divadla II (1954); o Tylově programu Národního divadla M. Kačer v Č. lit. 1957; k překladům ze Shakespeara O. Vočadlo v Listech z dějin českého divadla I (1954). Jazykovou stránkou dramet se zabývají zejména A. Jedlička v NŘ 1954, A. Scherl v Divadle 1956, V. Štěpánek ve Sborníku Vysoké školy pedagogické v Praze (1959).

K jednotlivým hrám: M. Hýsek o vzniku Fidlovačky v doslovu k vydání z r. 1926; J. Plavec v monografii F. Škroup (1941, zde též bibliografie); Ferd. Střežek, Tylova Fidlovačka (Hlasy, sv. 1, 1945); V. Štěpánek, Tylova Fidlovačka ve vývoji českého národního dramatu ve sborníku Buditel (1956). — O Čestmírovi v Hýskově článku K Tylově kritice Máchova Máje (Slovanský sborník věnovaný Fr. Pastrnkovi, 1923), v článku M. Otruby Zrod novodobého člověka... v Č. lit. 1958 a v Štěpánkových Počátcích velkého národního dramatu (1959). — O Paní Marjánce M. Kačer v Č. lit. 1954. — O Strakonickém dudákovi J. Hájek v Tvorbě 1951. — O Tvrdohlavě ženě J. Hájek v knížce Tvrdohlavá žena, bojovná hra revolučních let 1848—1849 (1954). — Ohlas premiéry Jana Husa sleduje Fr. Černý v Listech z dějin českého divadla I (1954). — O Krvavých křtinách J. Kopecký v obsáhlém doslovu k vydání v Orbisu (1956). — O problémech revoluce v Žižkovi z Trocnova H. Hrzalová v Č. lit. 1954. — O Starém Městě a Malé Straně J. Hájek v Divadle 1955. — Viz též doslovy k jednotlivým svazkům Spisů v Knihovně klasiků.

O próze: M. Otruba, Tylova vlastenecká povídka ve vývoji české prózy, Č. lit. 1957; srov. též doslovy k 1., 2. a 3. sv. v Knihovně klasiků; k historické povídce doslov k 7 sv. Spisů v Knihovně klasiků. M. Grepl, Vývoj slovosledu v Tylově próze, SaS 1959. — Písní Kde domov můj byl věnován sborník Chudým dětem (1934); monograficky se písní zabýval J. Plavec v uvedené knize o Škroupovi. — Kritickou činnost sledoval M. Hýsek v Jungmannově škole

kritické v LF 1919; v Kritické knihovně vyšel obsáhlý výbor z kritických projevů Tylových (O umění, 1951) s doslovem M. Kačera, který napsal též doslov k 15. sv. Spisů v Knihovně klasiků (1960).

O Tylovi redaktorovi J. Pilát, Redaktorská činnost J. K. Tyla (1955), M. Kačer, Pražský posel (Novinářský sborník 1956), A. Králová, J. K. T. jako redaktor Sedlských novin (Československý novinář 1953). K témuž časopisu viz i doslov k 14. sv. Spisů v Knihovně klasiků.