

se zároveň ukazuje, že „Habsburský kulturní prostor“⁴⁷, který se dnes může zpětně jevit jako homogenní prostředí, představoval dynamickou a vnitřně diferencovanou strukturu. A také poměr německé a české pražské divadelní kultury byl zjevně složitější, než by se z časového odstupu mohlo zdát: ještě v polovině třicátých let se divadelní Praha navzdory zřetelnému vnitřnímu napětí vyrovnávala s vídeňskými podněty bez rozdílu jazyka a v základních otázkách povahy a funkce dramatu působila jako vnitřně sourodě kulturní prostředí.

IV. Tylova modifikace hry o polepšení a kouzelné hry

Tylův vztah ke „scéně bez ideálních nároků“, jak bývá vídeňské předměstské divadlo označováno, není pro českou literární historii novým tématem. Souvislost Tylových dramatických báchorek se hrami Ferdinanda Raimunda konstatoval již J. Máchal⁴⁸ a odkaz na typologickou obdobu her obou autorů nalezneme i v syntézách J. Jakubce či A. Nováka.⁴⁹ Motivickými inspiracemi jednotlivých Tylových her se ve vztahu k vídeňskému divadlu doposud nejzvěrubněji zabýval M. Hýsek⁵⁰ a A. Grund prozkoumal Tylovy překlady z Nestroye.⁵¹ V padesátých letech byl ve snaze vytvořit odlišnou koncepci české kulturní tradice měněn i interpretační koncept Tylovy tvorby.⁵² Povědomí o souvislosti jeho her s předměstskými jevišti se sice zcela nevytratilo, bylo však zatlačováno do pozadí. Ještě pro autory „akademických dějin“ české literatury se Tylovy hry s kouzelnými motivy „jen omezeně váží (...) k tradici a zábavnému smyslu báchorkovitých dramát německých“⁵³, i když

⁴⁷ Magris, Cl.: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963 (německy *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966); Seidlin, O.: „Prag: deutsch-romantisch und Habsburg Wienerisch“, *Austriaca (Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag)*, Tübingen 1975, s. 201-229; Šclaimová, S. A.: „Slovanské literatury v kontexte rakúsko-uhorskej štátnosti“, in: Ďurišin, D. (ed.), *Osobitné medziliterárne spoločenské 5*, Bratislava 1992, d. S. 167-179.

⁴⁸ Máchal, J.: J. K. Tyl, in: *Literatura česká XIX. století II*, Praha 1903, s. 757-784, tam zejm. s. 773-775.

⁴⁹ Jakubec, J.: *Dějiny literatury české II*, Praha 1934, s. 720 an.; Novák, A.: *Přehledné dějiny literatury české*, Olomouc 1946.

⁵⁰ Hýsek, M.: *J. K. Tyl*, Praha 1926, tam zj. s. 52-54, 66-78 a 183-199.

⁵¹ Grund, A.: „Tylovy překlady z Nestroye“, *Listy filologické* 55, 1928, s. 241-253.

⁵² Viz kupř. doslov J. Hájka ke svazku Tylových sebraných spisů *Dramatické báchorky*, Praha 1953, s. 457-476, zj. s. 475.

⁵³ *Dějiny české literatury II*, Praha 1960, s. 317. Hluběji a zároveň solidněji se Tylovým vztahem k lidovému divadlu zabývala prvá, M. Otrubou napsaná část tylovské monografie (Kačer M., Otruba M.: *Tvůrčí cesta J. K. Tyla*, Praha 1961), pojednávající ovšem pouze první tvůrčí období

podle téhož pramene Tyl zároveň „domyslně progresivní tendence, které se na středoevropském jevišti projevovaly u klasiků romantické jevištní báchorky, a stal se nejvýznamnějším pokračovatelem Ferdinanda Raimunda“.⁵⁴ Rozpor byl zakotven v konceptu historického výkladu: představa národního klasika byla natolik spojena s požadavky estetické kvality a autorské originality, že a priori vylučovala podstatnější podněty z oblasti konvenční či dokonce triviální kultury, a to tím spíše, pokud přicházely z německojazyčné oblasti.

Vyjdeme tedy z té vrstvy Tylovy tvorby, na kterou nebyla kladena tak vyostřená kritéria a v níž jsou intertextuální vazby zřejmější, totiž z překladů. Podle orientace na typ autorů a styl překládaných her se zřetelně oddělují dvě období. První z nich lze datovat od počátku třicátých let zhruba do roku 1836. V souladu s povahou Tylovy původní dramatické tvorby tohoto období byla tlumočena především díla romantického stylu, představující inscenačně i esteticky náročnou část divadelního repertoáru. Doplňkem Tylových dramát *Čestmír a Slepý mládenec*, psaných s patosem a vyznačujících se vzletným, esteticky vypjatým jazykem, stylizovaným v duchu jungmannovské koncepce náročného slovesného umění, se staly hry Kotzebuovy, práce kmenového autora vídeňského Burgtheatru Deinhardsteina a dokonce i texty Shakespearovy.⁵⁵ Z tohoto rámce vybočily pouze dvě hry, blížící se více vídeňským schématům: podle francouzské předlohy dramatinizovaný *Ali Baba* a zejména Lembertova kouzelná hra *Fortunatus Abenteuer zu Wasser und zu Lande*, přeložená roku 1834 jako *Václavík Outrata a podivuhodné jeho příběhy po zemi a pod vodou*. Tyl tuto hru překládal pro benefici herce J. A. Prokopa. Znovu se k ní vrátil v roce 1840, kdy ji přepracoval pod titulem *Hejsek a provazník aneb cesta pro perlu a obrázek*. I tato druhá varianta byla uvedena jako hra benefiční a Jakub Malý v recenzi postihl dramaturgický záměr: „jelikož divadlo dosti naplněno bylo, za zbytečné máme o ceně kusu toho rozjímati, an volením jeho oučel paní beneficiantky se dosáhl.“⁵⁶ Stejně jako *Fidlovačka* v kontextu původních Tylových romantizujících her, zůstal ovšem *Václavík Outrata* hrou pro první období netytickou.

před vlastními dramatickými báchorkami.

⁵⁴ *Dějiny českého divadla II* (dále jen DČD), Praha 1969, s. 317.

⁵⁵ Jako celek přeložil Tyl pouze *Krále Leara*, úryvky převedl z *Jindřicha IV.*, *Macbetha* a *Romea a Julie*. Viz Vočadlo, O.: „J. K. Tyl a Shakespeare“, in: *Listy z dějin českého divadla I*, Praha 1954, s. 9-26. Tylův překlad *Krále Leara* vyšel péčí M. Otruby v *Literárním archivu* 1, 1966, s. 52-111. K české recepci Shakespeara obecně viz Rothe, H.: „Shakespeare in französischem und deutschem Gewande bei Polen, Russen und Tschechen“, in: *Shakespeare - Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*. Hg. von R. Bauer, Bern 1988, s. 262-282.

⁵⁶ *Česká věsta* 15. 12. 1840.

Na proměnu Tylovy překladatelské orientace v období, kdy se jako autor původních dramatik takřka odmlčel, tedy mezi premiérami *Slepého mládence* (II. 12. 1836) a *Paní Marjánky matky pluku* (9. 3. 1845)⁵⁷, měl zásadní vliv ohled na praktické potřeby české scény. Se Štěpánkovým odchodem se Tyl postupně stal ústřední postavou českého divadelního života; jako dramaturg a režisér českých her Stavovského divadla budoval repertoár a také zodpovídal za komerční úspěch. Nezbytnost zaplnit hlediště Tyla přivedla k dobově oblíbenému vídeňskému repertoáru: z třidvaceti překladů tohoto druhého období bylo plných 15 z Vídně.⁵⁸ Již v roce 1837 přeložil Tyl Nestroyova *Enspígla* a kromě nového přepracování frašky téhož autora *Opice a ženich* se k dobově nejpopulárnějšímu komikovi vrátil především v roce 1846. Tehdy převedl do češtiny hned tři jeho hry: *Tajnosti šedivého domu*, *Nepatrného člověka* a především populární *Mädel aus der Vorstadt* pod názvem *Děvče z Karlína*. S pěti texty tak Nestroy zaujal v úhrnné bibliografii Tylových překladů první místo: dobově oblíbení představitelé měšťanské sentimentální dramatiky Raupach a Kotzebue jsou v něm shodně zastoupeni pouze čtyřmi kusy, z mladoněmce Gutzkova si pak Tyl zvolil pouze jediný text. Zároveň právě poměr k Nestroyovi ukazuje, že pro Tyla měly překlady v jistém ohledu skutečně průpravný význam: od okamžiku, kdy sám uvedl na české jeviště původní kouzelné hry, již k žádnému z jeho textů nesáhl, i když právě koncem čtyřicátých let dostoupila popularita vídeňského komika vrcholu.

V druhé polovině třicátých a v první polovině čtyřicátých let uvedl Tyl kromě Nestroye na české jeviště i další překlady starší vídeňské produkce: hry Bäuerlovy, frašky Meislovy, Henslerovy a Gerleho. Jeho zájem o žánr lokální frašky a zejména o kouzelné hry ovšem neochabl ani po roce 1847, i když počet překladů v tomto období poněkud poklesl: přesto převedl hry s výmluvnými tituly *Čarovné jezero*, *Artézská studně aneb Skalní duch*, či *Zakletý plavec aneb Třistaletý bludič po vodách*. Ještě roku 1851 adaptoval dokonce ve dvou verzích Kolovu hru *Poslední desetník*. Z celkového počtu 45 Tylových překladů jich vídeňské vzory sledovalo 24, tedy více než polovina. Tylova překladatelská metoda byla v souladu s dobovou praxí velmi volná a často se blížila adaptaci.⁵⁹ Počeštěna byla jména jednajících postav, kterým překladatel vložil do úst typicky české průpovědky; jazyk i motivy

byly přizpůsobeny českému sociálnímu prostředí. Míra originality byla u jednotlivých překladů různá a byla jistě spoluurčována občasnou časovou tísní, v níž byl Tyl nucen pracovat. Jazyk *Václavíka Outravy* označil právem M. Otruba za „jazykové pokusnictví, vyznívajícím místy vulgárně, místy zase až samoučelně“, jelikož Tyl nezvládl „úkol adaptovat mluvu lidových pražských vrstev jako základ jazyka divadelní hry“.⁶⁰

Podněty z oblasti německojazyčného dramatu se ale projevovaly i v Tylových původních pracích. V prvním období, sahajícím až do roku 1842, kdy byl uveden opožděný epilog romantizujících her, *Bruncvík*, vykazuje spřízněnost s předměstským divadlem nejzřetelněji *Fidlovačka*. Podle Hýska se „již titulem [...] hlásí k vídeňskému vzoru Bäuerlovy lokální frašky *Leopoldstag oder Weder Menschenhaß noch Reue*“.⁶¹ Umístění konfliktu doprostřed lidové veselice nebylo jistě ničím neobvyklým a shledáme je na soudobém vídeňském jevišti i v dalších hrách, tak v Meislově frašce *Der Kirchtag in Petersdorf*⁶², některé motivické podněty mohl Tyl čerpat i ze známé Bäuerlovy *Aliny* nebo z dalších dobově populárních kusů. Dokonce i píseň *Kde domov můj*, považovaná v rámci hry za nejzřetelnější výraz dobového češství, měla prokazatelnou typologickou obdobu v rakouském „Lob Wiens und Österreichs“.⁶³ Patrioticky laděné písně či verše opěvující prostou srdečnost Rakušanů a harmonickou, mírnou krásu krajiny jejich vlasti zněly nejen na předměstských jevištích hlavního města monarchie, ale třeba i v Grillparzerově hře *König Ottokars Glück und Ende*, v níž tento motiv překročil úroveň opěvování národního naturelu a získal státotvornou povahu. V této tradici byla také Tylova klíčová píseň nejen pevně zakotvena, jak ukázala M. Součková⁶⁴, ale jistě i vnímána publikem Tylovy doby. Vliv vídeňských frašek na konečnou podobu *Fidlovačky* ale nebyl ani jediný a snad ani rozhodující. V úvahu je nutno vzít i tradici české lokální frašky, pěstované již P. Šedivým. *Fidlovačka* se od možných vídeňských vzorů lišila ambicí vytvořit českou národní hru, pojednávající zábavnou formou ožehavé otázky národního rozvoje a předvádějící mnohdy ironicky pojatou galerii českých vlastenců. *Fidlovačka* tedy hned na počátku prvního období ukázala Tylovu vědomou snahu přizpůsobit vídeňské vzory českým poměrům a potřebám, tedy spojit zábavný žánr s národně výchovnými cíli. Tím se Tyl sice příznivě odlišil od konvenční dobové produkce, u publika

⁵⁷ Stranou necháváme benefiční premiéru hry *Bruncvík anebo Meč a lev* 14. 3. 1843, představující svým stylem opožděný epilog Tylova prvního tvůrčího období.

⁵⁸ Nejedná se o absolutně přesná čísla. Šest Tylových her se doposud nepodařilo datovat. Nejspolehlivější oporou je práce M. Laiskeho *J. K. Tyl. Soupis literárního díla*, Praha 1957.

⁵⁹ Kromě Grundova článku zmíněného v pozn. 2 k Tylovým překladům viz Strejček, F.: „Jak náš Tyl překládal“, *Zvon* 23, 1923, s. 104, 120-122 a 134-135, dále Hýsek, op. cit., s. 70-72.

⁶⁰ Kačer, M., Otruba, M.: op. cit. s. 68.

⁶¹ Hýsek, op. cit., s. 30.

⁶² Bäuerlova fraška je z roku 1824, Meislova hra o pět let starší.

⁶³ Viz Enzinger, op. cit., s. 546-548.

⁶⁴ Součková, M.: „Locus amoenus. An aspect of national tradition“, in *The Czech renaissance of the nineteenth century. Essays presented to Otokar Odložilík*, Toronto 1970, s. 26-32.

však příliš neuspěl, poměřován, jak sám v časopiseckém referátu poznamenal, „loktem jiných frašek“.⁶⁵

Ve druhém období své původní tvorby se Tyl k lokální frašce již nevrátil, zato se přiklonil k jinému z oblíbených žánrů, totiž ke hře o polepšení. Jeho oblibu si ověřil jako herec, ale komerční úspěšnost nebyla jediným a ani hlavním důvodem. Zejména hry Ferdinanda Raimunda mu byly blízké snahou spojit komerční úspěšnost s výchovnými cíli; to hlavní, čím příběhy polepšených výstředníků souzněly s Tylovým konceptem národní literatury, však bylo téma. Svár osobních ambicí a pocitů na jedné a šffeji pojaté zodpovědnosti člověka na druhé straně přitahoval Tyla zjevně již v první polovině třicátých let. Jeho modifikace romantismu, jak ji můžeme pozorovat v raných hrách, ale i třeba v překladu Shakespearova *Krále Leara*, směřovala právě k hledání prostředků, jimiž by bylo možno výjimečného jedince přivést k pokoře, skromnosti a službě nadosobním ideálům. Konflikt subjektu a řádu nalezneme v základu *Čestmíra i Slepého mládence*: zejména v druhém z uvedených děl se Tyl přes romantizující stylizaci postav i jevištní řeči blížil hrám o polepšení zcela zřetelně, když nechal svého hrdinu projít převratným vývojem od bezcitného zločince k pokornému poustevníku. Ve srovnání s vídeňskými hrami jsou postavy obou dramát vnitřně složitější a také autorův postoj k nim není tak schematicky jednoznačný, jak bylo pravidlem na vídeňských předměstských scénách.

K životnímu náhledu her o polepšení se Tyl ještě těsněji přiblížil v druhé polovině třicátých a na počátku čtyřicátých let, poté co se polemicky střetl se subjektivním romantismem a o něco později i s literaturou psanou v duchu Mladého Německa.⁶⁶ V obou případech požadoval po české literatuře, aby se podřídila národním zájmům a cílům: subjektivita mu byla svévolí a na české poměry nepatřičným luxusem. Již tím sblížoval české písemnictví s náhledem na svět, patrným v literatuře Vídně, kde byl subjektivní romantismus odmítán stejně vehementně jako literatura Mladého Německa. Tylovo souznění s rakouským biedermeierem ovšem nemělo pouze negativní, odpíravou povahu: stále zřetelnější shoda spočívala i ve zdůrazňování pozitivních hodnot lidského života, spatřovaných ve skromných jistotách klidné existence. Souznění s tématy her o polepšení však ještě neznamenal, že by Tyl přijal i výrazový aparát předměstského repertoáru. Jeho snahám bylo blízké především myšlenkově náročnější pojetí *Volkstückeru* a snaha o kultivování základního tématu pro účely náročnější tvorby. Některé styčné body s vídeňskou produkcí tak nalez-

ne i v té skupině Tylových dramát, která vznikla mezi lety 1845-1846 a na první pohled se nehlásí k biedermeierovským vzorům.

Paní Marjánka, matka pluku tak nenavazuje pouze na Kotzebueovu hru *Das Kind der Liebe*, která bývá označována za její volnou předlohu.⁶⁷ Již titul Tylovy hry upomíná na Donizzetiho operu *Marie, dcera pluku*, hranou s úspěchem v Praze v sezoně 1843-1844, kdy byla německy uvedena i další hra s podobným názvem *Die Kinder des Regiments*.⁶⁸ Shody se žánrovými principy her o polepšení spočívají v pojetí některých postav, zejména před světem uzavřeného podivína, zemana Zápolského: kromě shody s Raimundovým *Alpským králem* je zřejmá především obdoba s jednou z Bäuerlových frašek, přeloženou Tylem pod titulem *Zeman ze starého času* takřka současně se vznikem *Paní Marjánky* (1845). Zřetelnější spřízněnost se hrami o polepšení vykazují další dva Tylovy kusy, totiž *Flamendr aneb Co mu přece pomohlo* a *Bankrotář*. První z nich odkazuje k *Besserungsstücku* již podtitulem. V souladu s žánrovým kánonem her o polepšení je i celkové pojetí a expozice „flamendra“ Adolfa, který nápadně připomíná Meislova *Veselého Fritze* či hrdinu jedné z prvních Nestroyových her nazvané *Vypuzení z kouzelné říše aneb Třicet let ze života lumpa*, uváděné někdy pod snad ještě výmluvnějším titulem *Zpusťlkova radikální léčba*: zpusťlk je i u Tyla náležitě odpudivě představen již v prvních výstupech a jeho lehkomyšlnost i nevázaný slovník z něj činí na první pohled záporného hrdinu. Zcela konvenční je i způsob řešení konfliktu, totiž polepšení nezdárníka prostřednictvím skromnosti, práce a lásky. Tylova hra přitom překračuje úroveň konvenční produkce a soustředěním na psychologickou rovinu příběhu i způsobem jeho provedení vykazuje některé shodné rysy s Grillparzerovým *Snem jako život* a jeho barokní calderónovskou předlohou: i Tylův Adolf kolísá mezi snem a skutečností, není schopen si uvědomit, která z fází jeho života byla realitou a která jen výplodem fantazie. Právě *Flamendr* je přitom zajímavým dokladem Tylovy práce s námětem: podle svědectví Anny Rajské poskytla bezprostřední impuls k napsání hry blíže neurčená francouzská povídka a inspirací byla i událost ze soudobého pražského života.⁶⁹ Při zpracování jevištní podoby námětu ovšem Tyl musel pracovat jinými prostředky, než jaké poskytuje povídka či dokonce písemně nefixované vyprávění o současnosti. Výsledkem je tvar navazující zřetelně na poetiku her o polepšení: Tyl si tedy - a zřejmě nejen v tomto případě - vybíral především takové náměty, které bylo možno divácky přitažlivou poetikou zpracovat.

⁶⁵ Tyl, J. K.: *Divadelní referáty a stati*, Praha 1960, s. 396.

⁶⁶ Viz Tureček, D.: „Žurnalismus Mladého Německa a česká próza“, *Česká literatura* 42, 1994, č. 2, s. 191-200.

⁶⁷ Viz Hýsek, op. cit. s. 71.

⁶⁸ DČD, s. 322, 338 a 341.

⁶⁹ Viz *Národní listy* z 18.1.1881, přetištěno in Tyl, J.K.: *Dramatické obrazy ze života*, Praha 1954, s. 404-405.

Odkazuje-li *Flamendr* k více možným pramenům, upomíná další z Tylových her, *Bankrotář*, na jedinou předlohu, Nestroyovu *Mädel aus der Vorstadt*. Tyl ji nejen jistě znal z německých představení, ale převedl ji do češtiny současně se vznikem *Bankrotáře* roku 1846.⁷⁰ Shoda je ale v tomto případě opravdu jen vnější a značně vágní, omezuje se pouze na motiv polepšení zkrachovaného podnikatele a některé paralely v konstelaci postav. Zásadní rozdíl spočívá v žánru i funkci obou kusů: kdežto Nestroy hodlal svého diváka bavit a užil proto řadu tradičních kompozičních postupů a jevištních efektů, Tyl se soustředil na psychologickou a morální stránku konfliktu a přiblížil se tak konvencím sentimentální činohry. Náhlý a z hlediska psychologického jen obtížně motivovaný přerod bankrotáře v závěru hry ovšem znovu patří do tradičního repertoáru her o polepšení. Průkaznější shody shledáme mezi Nestroyovým *Děvčetem z předměstí* a *Paličovou dcerou*. Nápadná je shoda v pojetí hlavní ženské postavy, nevinně podezříváné a opovrhované dívky, trpící za cizí poklesek.

Další paralely jsou ve způsobu užití motivu zakazované svatby či ve výstavbě epizodních komických rolí: je ovšem jisté, že podobné tvárné prostředky patří k obecnějšímu majetku dobové divadelní praxe a nemusejí tedy nutně být geneticky odvozeny právě z Nestroyovy hry. Samostatné a ve srovnání s Nestroyovým kusem závažnější je především téma *Paličovy dcery*. S konvencemi her o polepšení ji spojuje základní víra v existenci vyšší spravedlnosti, přesvědčení o neschopnosti člověka posuzovat míru provinění z globálního, osobními vášněmi nezkaleného hlediska. Tyl ale originálním způsobem využil některých tradičních motivů: oblíbený příběh „ztraceného“ a polepšeného syna vlastně obrátil naruby, když nechal mravně klesnout otce a jako morálně pevnou představil jeho dceru, která má nejen právo, ale i mravní povinnost svého rodiče neuposlechnout. Na předměstských jevištích nezbytný šťastný konec byl relativizován a divák byl veden k hlubšímu zamyšlení nad tématem hry. *Paličova dcera* se tak odlišila od vnějškově efektních příběhů předměstských divadel a stala se obrazem komplikovaného lidského nitra.

K roku 1847 můžeme datovat další, ve srovnání s předcházejícím odklonem od romantismu takřka jednorázovou proměnu Tylových dramát. Kromě návratu k historickým látkám je pro ni příznačné především systematické a neskrývané využití podnětů kouzelné hry. Obrat přišel v době, kdy na vídeňských jevištích byl žánr sice ještě živý v reprízách a tvorbě druhořadých autorů, ale svůj vrchol již měl za sebou.⁷¹ Pro české publikum byla

⁷⁰ Na období upozornil již Hýsek, op. cit., s. 186.

⁷¹ Podle Rommela (viz práci cit. v pozn. 35, tam s. 9 a n.) vrcholí produkce kouzelných her na vídeňském jevišti v druhé polovině 20. let, i když epigonská nápodoba pokračuje ještě násle-

zato kouzelná hra ještě kolem roku 1848 a na počátku padesátých let atraktivní podívanou, zaplňující jeviště Stavovského divadla i nově vybudované letní arény ve Pštrosce.⁷² Tylovy kouzelné hry se také na českém jevišti setkaly s mimořádným diváckým zájmem: Turnovský s účetnickou přesností vypočetl neobvyklý finanční přínos prvního uvedení *Strakonického dudáka*⁷³ a zaznamenal devět představení *Jiříkova vidění* na scéně arény ve Pštrosce roku 1849, „jakéhož úspěchu nedočinil se do té doby žádný kus český.“⁷⁴ Kromě vnějších podnětů lze však shledat i imanentní vývojový impuls: *Paličovou dcerou* došel Tyl k bodu, za nímž byla změna nutná. Ve srovnání se všemi ostatními předcházejícími hrami se totiž právě tento kus nejvíce odchýlil od základního tématu hry o polepšení a přiblížil se realisticky kritickému stanovisku: nebylo v něm nalezeno spásné a harmonizující východisko, které by uvedlo do původního stavu konfliktem rozvrácenou realitu. Hlavní hrdince proto nezbyvá než utéci z prostředí, v němž i po závěrečném dějovém obratu nedochází k nápravě a návratu k výchozímu bodu, ale naopak zůstává „zlé smejslení“ a zášť, čekající jen na svou novou příležitost.⁷⁵ Míra kritického pohledu na sociální napětí společnosti tak převážila nad „hodnotami srdce“. Závěrečné prozření se tentokrát netýká záporných hrdinů, ale hrdinky kladné a jeho výsledkem také není polepšení, ale skepse a rezignace. *Paličovou dcerou* tedy vyvrcholilo stádium analýzy; Tyl dále dospěl k období, v němž doposud kriticky analyzované skutečnosti stavěl před oči nabádavou alegorií a více než disharmonii skutečnosti zdůrazňoval didaktizující a harmonizující smíření se s realitou. Kouzelná hra k tomu byla ustáleností tvárných postupů nejhodnějším, divácky atraktivním prostředkem.

Hry vídeňského repertoáru se ani nyní pro Tyla nestaly pouhými předlohami. Dokladem je již *Strakonický dudák*. Zpracování tradiční české folklorní látky⁷⁶ je nezakryté inspirováno postupy vídeňských kouzelných her jak v konstelaci postav, tak i v povaze konfliktu, v jeho řešení a co do jednotlivých dílčích motivů. Hrdinu, který se v prostřední části kusu dostává do

dující dvě desetiletí.

⁷² K aréně ve Pštrosce a k pražským arénním divadlům vůbec viz Javorin, A.: *Pražské arény*, Praha 1958. Podle Javorinových soupisů repertoáru se právě v letních arénách kouzelné hry - především Tylovy a Nestroyovy, ale třeba i Raimundovy - objevovaly na jevišti ještě hluboko v druhé polovině minulého století.

⁷³ Turnovský, J. L.: *Život a doba Josefa Kajetána Tyla*, Praha, A. Hynek s. a., s. 177-178.

⁷⁴ Tamtéž, s. 201.

⁷⁵ Viz repliku Rozárky z posledního výstupu hry, cituji podle Tyl, J. K.: *Dramatické obrazy ze života*, Praha 1954, s. 256.

⁷⁶ Viz Hýsek, M.: op. cit., s. 187-189, dále Pražák, A.: „Tylův Strakonický dudák“, in *České obrození*, Praha 1948, s. 364-367.

orientálního, u publika té doby mimořádně oblíbeného prostředí, a tam odmítá ruku princezny, čímž se ocitá v nebezpečí života, najdeme jak v Gleichově *Horském duchu*, tak v Bäuerlově *Vidni, Paříži, Londýně a Konstantinopoli*; obě uvedené hry byly na českém jevišti známy, v Gleichově kusu Tyl vystoupil jako herec. Klíčový motiv hudby jako prostředku utváření a stupňování zápletky byl na vídeňských scénách mimo jiné zpracován Gleichem v příznačně nazvané hře *Musikanten am Hohen Marku*. Paralel k Tylovu světu lesních vil bychom pak mohli ve vídeňské produkci shledat bezpočet: i ve *Strakonickém dudáku* tvoří nadpřirozené bytosti protipól světu lidí, jemuž kontrastují již poeticky stylizovanou mluvou; právě s postavami „lesních panen“ se také pojí divácky vděčné scénické efekty.

Funkce nadpřirozených bytostí v rozvoji děje je ve *Strakonickém dudáku* originální. Již M. Hýsek podotkl, že „kdežto u Raimunda dramatický konflikt vyrůstá z démonických složek pohádkového světa, Tylovy hry pohádkovými živly pouze prohlubují mravní stránku reálné skutečnosti a zůstávají opět jejím obrazem.“⁷⁷ Na vídeňských jevištích býval nadpřirozený svět exponován hned od počátku hry a tvořil výrazně samostatnou dějovou rovinu. Právě zde se odehrávala motivace i expozice konfliktu a člověk jako by byl pouhou ilustrací k rozhodnutím, či dokonce jen k rozmarům kouzelníků či duchů. Divadelního efektu se často dosahovalo polarizací nadpřirozeného světa: sázka či spor duchů vyvolávaly konflikt a zároveň dodávaly kusu další rovinu dějového napětí. Tyl oproti tomu uvedl nadpřirozené bytosti až v šestém výstupu prvního jednání, kdy je expozice již dokončena a konflikt vyhrocen. Zároveň se hlavní pozornost soustředila k nitru hlavní postavy. Příznačná je v tomto ohledu replika Švandy, který se rozhoduje k odchodu do světa: „Jako by se o mne dva duchové tahali - jeden, abych šel, druhý, abych nechodil; jeden slibuje zlaté hory, druhý prázdnu mošnu.“⁷⁸ Pro dnešního diváka je tento povzdech pouze opisem duševního rozpoložení: divák doby Tylovy mu kromě toho snadno mohl rozumět jako zřetelnému odkazu na expozici většiny kouzelných her, kterou autor tedy alespoň narážkou nezůstal hledišti dlužen.

Na rozdíl od tradice také není ve *Strakonickém dudáku* moc nadpřirozených bytostí absolutní: omezuje se jen na Švandu, či přesněji jen na část jeho osobnosti: „vášně jeho řídit nesmíš“, ukládá Lesana dudákově matce⁷⁹ a otevírá tak prostor k psychologizaci konfliktu. Ve druhé části hry také kouzelné prostředky a mocnosti ztrácejí povahu dějového hybatele a v po-

⁷⁷ Hýsek, M.: op. cit. s. 185.

⁷⁸ Tyl, J. K.: *Dramatické báchorky*, Praha 1953, s. 25

⁷⁹ Tamtéž, s. 39.

době obávaného „kola duchů“ se stávají spíše obecnou existenciální hrozbou. Zásadní obrat v závěru také proto ani nemůže být způsoben nadpřirozenou silou: Tylovo směřování od vnějšího efektu k psychologizaci konfliktu nemohlo být vyjádřeno názorněji. Prostřednictvím Rosavy se ve *Strakonickém dudáku* na rozdíl od většiny vídeňských kusů úzce prolíná svět lidí s okruhem nadpřirozených bytostí; téma hry je pojetím Švandovy matky jako trpící a obětující se ženy obohaceno do té míry, že pro Hýska „Strakonický dudák není tolik historií Švandovou, jako bolestným dramatem vítězné mateřské lásky Rosaviny“.⁸⁰ Pro znalce rakouské literatury bylo tedy pojetí dudákovy matky natolik příznakové, že mu v celkovém smyslu hry přisoudil snad až přílišný význam. Jisté je, že Rosava typologicky vybočuje z pravidel kouzelné hry, a pakliže tu shledáváme zřejmou literární aluzi, tedy spíše ke hře Francouze Felixe Payata *Muka chudé ženy aneb Síla mateřského srdce*, kterou Tyl přeložil a uvedl na scénu sedm měsíců před *Strakonickým dudákem*.

Základní shoda Tylovy hry s hrami o polepšení spočívá v pojetí hlavního hrdiny a jeho postupné cesty k závěrečné mezní situaci, měnící rázem neblaze vyostřený děj i hodnoty a vedoucí ke skromným jistotám všedního dne. Závěrečné náhlé „obrácení“ a následující pozitivní vyústění zápletky tak obnovují zpočátku porušenou rovnováhu. Švanda je typickým hrdinou hry o polepšení: konflikt je rozpoután jeho nezkrocenými ambicemi, vyostřeným sebecitem, stupňován ješitností a povýšeností. Nechybějí ani typické „divé kousky“ dobově charakteristických jevištních zpustlíků. I závěrečný obrat ke skromnosti, tichému a pokornému štěstí a ostentativní rezignace na dřívější život jsou potvrzeny morálitou ve stylu Raimundových her: „raději budu brambory okopávat“.⁸¹ Švanda je na rozdíl od hrdinů her o polepšení podán složitěji: zpočátku svou aktivitou působí dojmem kladné postavy – jedná se však pouze o klad konstelační, vyplývající ze schematického motivu překážek v lásce, které dívčin otec klade mladým milencům. Švandovo místo v rámci konstelace se navíc stále zřetelněji dostává do rozporu s projevy jeho charakteru a zejména v dialogu s Dorotkou v desátém výstupu druhého jednání jsou zdůrazněny motivy vedoucí vnímatele ke změně původního postoje k postavě. Nepokrytě záporným se Švanda stává tehdy, když propadá sebeiluzím, povýšenosti a pasivitě. Ve druhé části hry je podán tak, jak by vídeňští autoři vylíčili „zpuštělíka“ hned zpočátku: pasivitu, sebelítost, nepřejímání zodpovědnosti za vlastní chyby a výstřední chování Tyl dokonce vystupňoval ve zvrácenou, mstivou aktivitu zhrzeného

⁸⁰ Hýsek, M.: op. cit., s. 185.

⁸¹ Tyl, J. K.: *Dramatické báchorky*, s. 94.

milence, hledajícího na šibeničním vrchu s nasazením vlastního života pomstu za uraženou ješitnost. Tyto Švandovy rysy představují základní prvky, které *Strakonického dudáka* umísťují v žánrových souřadnicích; v jejich rámci byl také divák Tylovy doby jednoznačněji veden k tématu hry, v němž se předmětem kritiky nestává jen neuspokojivá sociální realita, ale zároveň i revoltující nespokojenec.⁸²

Prolínání žánrových schémat je příznačné i pro další Tylovu hru, napsanou současně se *Strakonickým dudákem* a uvedenou o několik měsíců později, pro *Kutnohorské havíře*. Historickým tématem zdánlivě leží mimo okruh možných vlivů předměstského divadla: přesto jsou dokladem Tylova zásadního zájmu nikoli o tvar, ale o témata her o polepšení. Ve způsobu výstavby příběhu havířské vzpoury jsou na první pohled patrné postupy, odlišující je od inscenačních praktik předměstských scén: zejména expozice se vyznačuje sociální kritičností. Milostný příběh nešťastné lásky Hynka a Anežky, jazyková stylizace jejich dialogů, Anežčin závěrečný odchod do kláštera a zjevení Opatova ducha upomínají na drama shakespearovského stylu. Pro téma hry je ovšem zásadní dvojice postav, havíři Opat a Vít, představující dvě varianty řešení konfliktu: smířlivou pokoru před řádem věcí na jedné a odbojnou vzpouru na druhé straně. Zejména Vít se svým rezonérstvím blíží hrdinům her o polepšení: jako oni je výjimečný, motivací jeho činů jsou často jen stěží potlačované city.

Klíčovým místem ve výstavbě postavy Víta jsou třetí a čtvrtý výstup čtvrtého jednání. Ve vypjaté scéně konfliktu s ostatními horníky, toužícími odejít z opevněného tábora zpět domů a ukončit tak do prázdna vyznívající vzpouru, je Vít představen jako člověk handicapovaný svou nezakořeněností v „jistotách klidného domova“, jako hazardér, jenž nemá co ztratit a k radikalismu je veden pouze nedostatečnou citovou vyzrálostí. Klíčovým pojmem se tu stává slovo domov, jehož úlohu vysvětluje replika Doroty v rozhovoru s havířkami: „místo, kde jste se narodily, kde jste si jako děti hrávaly a pak i milé společníky života našly, [...] že musíme domov opustit, to je nejbolestnější rána, která se nás dotkla, a bude krváceti až do

⁸² Tento výklad je v rozporu s interpretacemi, které od padesátých let zakořenily především v edicích školní četby. Švanda je podle nich bez výhrady kladným představitelem české lidovosti, buřičem proti sociální nespravedlnosti. Podobně deformovaný výklad lze ovšem sledovat i v prestižních pracích: tak ještě *Dějiny českého divadla II* z roku 1969 vytýkají jako nedostatek hry: „Zároveň ovšem nelze přehlédnout, že se Švanda vrací bez hořkosti do prostředí, k němuž měl před odchodem výhrady, ač se za jeho nepřítomnosti nikterak nezměnilo“ (s. 318). Vykладаč tu nejen přehlédl okolnost, že Dorotčin otec v průběhu hry zemřel, a tím odpadla vnější překážka mezi milenci; nepochopena zůstala sama podstata hry o polepšení: Švandovy „výhrady“ nebyly Tylem chápány jako přednost vidoucího sociálního kritika, ale jako nedostatek vnitřně neukázněného malkontenta.

smrti“.⁸³ Vzápětí Dorota označí Víta za „nešťastného člověka“, který se řídí pouze „svou tvrdou hlavou“ právě proto, že nepoznal „sladké zvyky“ domova.⁸⁴ Vít také nedostatek vazeb k domovu přiznává jako svou „nejbolestnější ránu“. Hned nato však nepřejímá odpovědnost za své činy a svaluje vinu za neřešitelnou situaci marné vzpoury na Opat. Obě klíčové postavy jako by si zde, zhruba v polovině hry, vyměnily své úlohy: smířlivý Opat přijal v jediné slabé chvíli nekontrolovaného citu Vítův způsob řešení konfliktu a pyká za to hlavou; radikální Vít se jako jediný zachrání z pod katovy sekyry a v duchu původních Opatových záměrů vyprosí pomoc na spravedlivém králi. V závěru hry pak Vít říká opuštěné Anežce: „Na každé hnutí oka tvého budu hledět - každý tvůj kroček opatrovat - krví srdce svého přání tvoje krmít, abych ti ve své oddanosti nový, tichý domov vystavěl“.⁸⁵ Anežčin odchod do kláštera a umíráček „za duše nešťastných havířů“ ovšem bolestně ukazují, že sociální nespravedlnost lze vyřešit vzpourou jen za cenu nevratné destrukce osobního štěstí. Vít tak dospívá ke kladným hodnotám v okamžiku, kdy svými předcházejícími kroky jejich uskutečnění pro sebe i pro ostatní znemožnil. Proto také v poslední replice kusu touží po smrti. Zřetelně je zde vyjádřeno přesvědčení o základním významu „jistot klidného domova“, pokorných ctností biedermeieru. Téma *Kutnohorských havířů* tedy přitakává společenské stabilitě a přes palčivé vědomí sociálního napětí odsuzuje násilné zvraty: ty ničí citové zázemí člověka a jeho skromné, leč přesto základní životní jistoty.⁸⁶

Tylův originální přínos spočívá v posunu od mravního k sociálnímu pojetí hry o polepšení. Vít se sice blížil povahovými rysy, funkcí v rámci dramatu i základním smyslem svého vývoje mnoha hlavním hrdinům her o polepšení; přesto se od nich také v mnoha ohledech odlišoval. Vyvrcholením jeho osudu nebyl očistující šťastný konec, ale tragická rezignace. Postava byla exponována složitěji nejen z hlediska hodnotového, ale především z vnitřního úhlu psychologického: divák nebyl od počátku utvrzován v jed-

⁸³ Tyl, J. K.: *Historická dramata*, Praha 1954, s. 72.

⁸⁴ Tamtéž, s. 73.

⁸⁵ Tamtéž, s. 94.

⁸⁶ Ve snaze učinit z Tyla revolučního klasika byl dokonce v řadě především školních vydání od padesátých let změněn konec hry na bojovné, do budoucnosti hledící skupení. Apriorní představa o revolučnosti *Kutnohorských havířů* vedla pak k rozpakům nad Tylovou „prostoduchou odvahou“, kterou „prokázal tím, že se vůbec odvážil předložit metternichovské cenzuře hru tak výrazně revoluční, - a to patrně s představou, že bude povolena“. Jediným možným vysvětlením byla pak spekulace, „že si Tyl zřejmě nevěděl o objektivní dosah díla, jež sám vytvořil“ (M. Kačer in: op. cit., s. 293-294). J. Hájkovi zase hra „vznívá jednoznačně perspektivou nesmiřitelného boje za osvobození pracujících z nelidského otročení“ (viz Tyl, J. K.: *Historická dramata*, tam s. 578).

noznačně čitelném postoji k figuře, ale musel se orientovat v její víceznačné expozici a složitějším vývoji. Spolu se *Strakonickým dudákem* tak *Kutnohorští havíři* završili období, v němž Tyl spojoval prostředky kouzelné hry se stavebními postupy jiných dramatických žánrů. V posledním období své tvorby se Tyl k vídeňským vzorům přimyká otevřeněji.

Tvrdohlavá žena, uvedená roku 1849, odkazuje na kouzelnou hru již svým podtitulem *Zlatohlav, kníže krkonošských hor*: zde je také obsažena první aluze, vážící se k již několikrát zmíněné Gleichově hře *Horský duch*. Postava tvrdohlavé mlynářky a zpočátku neúspěšný, kouzly i vtípem vedený boj nadpřirozené síly o milostné štěstí její dcery zase upomíná na Nestroyova *Enšpíglu*, převedeného do češtiny právě Tylem. Mlynářčina zarputilá uzavřenost před světem je pojata zcela v duchu tradičních mizogynů předměstských jevišť, známých v českém prostředí již od Raimundova *Třeštla*, hlavního hrdiny *Alpského krále*. Velmi tradičně je pojat i svět nadpřirozených bytostí: rámcuje vlastní příběh a duchové zasahují do lidských osudů podstatněji než v Tylových předchozích hrách. I když ani zde není jejich moc nad světem lidí absolutní, přece jen nastrojí zápletku „ke svému vyrazení“⁸⁷ a jsou uvedeni na scénu hned v prvním výstupu hry způsobem, který byl obvyklý v tradičních vídeňských kusech; i ona „Zlatohlavova zahrada“, objevující se efektně v samém závěru hry po vyřešení konfliktu, připomínala alespoň poněkud sběhlejšímu dobovému divákovi průhled zrcadlem do říše „alpského krále“ ve stejnojmenné Raimundově hře. K působivému provedení nadpřirozeného světa Tyl užil v doposud neobvyklé míře efektů jevištní techniky: stůl se mění v oblaka, nadpřirozené bytosti se vznášejí ve vzduchu, mizí v propadlech a objevují se z nich za burácení vichřice, divákovi je dokonce předveden požár mlýna. V žánrových intencích je ale především základní dějové schéma, směřující k závěrečnému prozření a ke smírnému konci, okořeněnému dokonce dvojnásobným milostným štěstím. Jednou z nejpodstatnějších vrstev textu jsou politické aktualizace; nejde přitom o rozchod s žánrovými postupy vídeňského předměstského divadla: časové narážky byly konečně obsaženy již ve Vocilkových kupletech. V *Tvrdohlavé ženě* jim Tyl dal větší prostor a zaměřil je nikoli k obecným morálním problémům, ale k soudobým politickým aktualitám. Časovost hry nebyla v rozporu s vývojem repertoáru vídeňských scén: roku 1848 uvedl Nestroy na scénu svou politickou frašku *Freiheit in Krähwinkel* a o rok později následovala hra stejného autora *Lady und der Schneider*; v obou se politická aktualizace stala vlastním smyslem textu. Navazoval-li tedy Tyl na podněty předměstského divadla až do *Tvrdohlavé*

⁸⁷ Tyl, J. K.: *Dramatické báchorky*, Praha 1954, s. 170.

ženy s určitým opožděním, nyní dospěl k politické modifikaci kouzelné hry takřka současně s Nestroyem.⁸⁸

Tvárné i tematické shody s kouzelnými hrami lze nalézt i v dalších Tylových dramatech, *Lesní panně* a *Čertu na zemi*, a jejich vliv byl sledán i v jeho prozaických pohádkách.⁸⁹ Kompoziční schéma a motivický aparát her o polepšení se ale nejvýrazněji uplatnily v *Jiříkově vidění*. Důvodem mohl být úmysl zahájit hrou provoz letní arény ve Pštrosce: nutnost komerčního úspěchu a horizont očekávání potencionálního publika jistě spoluurčovaly způsob výběru a užití jednotlivých motivů i tvárných prostředků. Sen, jímž je Jiřík vyléčen ze své nespokojenosti a rezonérství, patřil do klasické výbavy her o polepšení již od iniciujícího Meislova kusu *Der lustige Fritz*; Tyl uvedl do češtiny několik her s obdobně pojatým ústředním motivem snu.⁹⁰ Ke klasické výbavě předměstského repertoáru náleželo i zřetězení dějové vypjatých scén a střídání různorodých, divácky atraktivních dějů: zápletky *Jiříkova vidění* se odehrává hned v pěti prostředcích a je spojením poměrně nezávislých, maximálně vyhocených dějových úseků. Také dvojice milenců, kteří svým rozchodem vyhocují zápletku, pomáhají udržet souvislost jednotlivých obrazů a stupňují napětí až ke kýženému šťastnému konci, patří k nejzákladnějším komponentům žánru; k těm můžeme přičíst i postavu nežádoucího, komického nápadníka hlavní hrdinky.⁹¹ Shledávat lze ale nejen obecné typologické souvislosti, ale i aluze na konkrétní hry: Tylův žurnalista Vilibald má funkci podobnou úloze novináře Ultra z Nestroyovy *Freiheit in Krähwinkel*. Že patrně nešlo jen o obecné typologické shody, ale o záměrné a cílevědomé přejímání, dokládá jeden z Tylových autografů; v něm je dvojici vadících se milenců předeepsána píseň, která strofickou formou, strukturou oslovení a odpovědí a v jevištním provedení patrně i melodií nepokrytě kopírovala ústřední kuplet Raimundovy hry *Der Bauer als Millionär*.⁹² Smysl plagiátu byl zřejmý: divácký úspěch měl být pojištěn intertextuálním odkazem k dobově oblíbené písni.

Kromě jednotlivých stavebních postupů je pro hru o polepšení příznačné především téma *Jiříkova vidění*. Nespokojený hlavní hrdina prochází cestou vedoucí k závěrečnému prozření a polepšení a přiklání se

⁸⁸ Nestroyova *Freiheit in Krähwinkel* byla uvedena na pražské německé scéně v srpnu 1848, tedy zhruba půl roku před premiérou *Tvrdohlavé ženy* (viz *DČD* II, s. 341).

⁸⁹ Langer, G.: *Das Märchen in der tschechischen Literatur von 1790 bis 1860*, Gießen 1979.

⁹⁰ Roku 1839 Tyl volně adaptoval Meislovu hru jako *Dvěstěletý sen starého Pražana* (vydal F. Strojček r. 1939 s odkazem na příbuznost s *Jiříkovým viděním* v předmluvě), následovala Schirndingova fraška *Život ve snách* (1845), a ještě roku 1851 adaptoval Tyl Kolův *Poslední dvacetník*, příběh karbaníka, jemuž kouzelník ukáže prostřednictvím snu cestu k nápravě.

⁹¹ Viz Enzinger, op. cit., s. 86 a n.

⁹² Viz Tyl, J. K.: *Dramatické báchorky*, s. 408.

k původním hodnotám: představa klidné, byť i skromné a s životními peripetiemi smířené existence uzavírá kruhovou kompozici kusu stejně jako ve *Strakonickém dudáku*. Skepse vůči nekorigovaným osobním ambicím, určitá míra rezignace, jakož i stabilitu upřednostňující náhled na svět tedy nebyly v Tylově případě důsledkem porevolučního zklamání: rok 1848 pouze potvrdil autorova dřívější stanoviska, utvářející se postupně v předcházejících více než deseti letech.⁹³ Nejpodstatnější shody Tylových her s předměstským jevištěm lze tedy shledat nikoli ve tvaru či v žánru, ale v základním tématu. Důvodem pro postupný příklon k „pohádce z reálného života“ tedy nebyla pouze potřeba divadelního praktika vyhovět diváckému očekávání; právě hra o polepšení poskytla Tylovi na jevišti nejpropracovanější repertoár ustálených prostředků, umožňujících toto klíčové téma co nejučinněji vyjádřit. Způsobem využití jednotlivých dílčích inspirací vídeňského jeviště a jejich spojením s obrazem společenské reality Tyl současně překročil na dobovém českém divadle obvyklou úroveň motivických či kompozičních podnětů a zařadil se do kontextu umělecky náročného středoevropského biedermeieru.

⁹³ I téma *Jiřkova vidění* bylo od padesátých let ideologizováno. Tyl se tu domněle „dostal pojednou na nebezpečné pole iluzí, jež rozhodně nemohly posilovat lid v jeho velkém zápase za lepší život“, protože „morálka pokorné práce, čekající pasivně na zaslouženou odměnu z rukou zaměstnavatele, byla ovšem v daných souvislostech rozvíjejícího se třídního boje v nové buržoazní společnosti přinejmenším iluzivní a odzbrojující“. Řešením rozporu mezi tématem a představou národního klasika pak bylo poněkud paradoxní tvrzení, že „ideál patriarchálního vesnického života [...] byl v rozporu nejen s objektivními potřebami lidových vrstev, ale i s vlastním ideovým záměrem autorovým“ (M. Kačer, op. cit., s. 395).

AUGUST VON KOTZEBUE

aneb Technologie populárnosti

August von Kotzebue (1761-1819) byl prvním a pro celé devatenácté století jediným německým dramatikem, jehož díla byla ještě za jeho života nebo nedlouho po jeho smrti přeložena takřka do všech evropských jazyků a zejména v první polovině století tvořila podstatnou část divadelního repertoáru nejen po celé Evropě, ale i v USA. V roce 1819, několik měsíců před Kotzebuovou smrtí, se vrátil jeho syn, námořní kapitán v ruských službách, z cesty kolem světa; podle svědectví jednoho ze spolucestujících, literárně činného Adalberta von Chamisso, byla Kotzebuova dramata známa „po celém světě“, včetně Aleutských ostrovů a Mysu dobré naděje.¹ Již roku 1787 jej jako šestadvacetiletého proslavily hry *Menschenhaß und Reue* a *Die Indianer in England*. Jeho jednoaktové veselohry byly zejména před rokem 1850 pravidelně hrány nově vznikajícími měšťanskými ochotnickými divadly, a to nejen v německojazyčném prostoru. Kotzebue však nebyl autorem bezvýhradně konvenčním, nebo snad dokonce triviálním, jak by naznačovala obecná popularita jeho děl. Mnohé jeho hry porušovaly dobové konvence, byly současníky pocíťovány jako krajně nezvyklé až provokativní, označovány za nemorální a jejich inscenace vyvolávaly skandály. Přitahovaly proto zvýšenou pozornost cenzury a leckdy byly pronásledovány úředními zákazy; například v konzervativním Bavorsku bylo uvádění Kotzebuových her poměrně dlouho vůbec zakázáno.² Na druhé straně je zřejmé, že Kotzebue psal s ohledem na divadelní provoz a jeho úspěch spočíval v mimořádné schopnosti vyhovět potřebám diváka a respektovat

¹ Schulz, G.: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration I*, München 1983, s. 473.

² Viz Meyer, R.: „Theaterpraxis“, in Sautermeister, G. – Schmid, U. (ed.): *Zwischen Revolution und Restauration 1815-1848*, München – Wien 1998.