

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Žánr pohádkové hry v tvorbě J. K. Tyla a J. Drdy

Fairytales drama of J. K. Tyl and J. Drda

Bc. Natálie Bernasová

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.
Studijní program: Učitelství pro střední školy
Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy
a střední školy český jazyk — dějepis

Odevzdáním této diplomové práce na téma *Žánr pohádkové hry v tvorbě J. K. Tyla a J. Drdy* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze diplomové práce je identická s její tištěnou podobou.

Praha, 9. 7. 2023

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce PhDr. Jiřímu Smrčkovi, Ph.D., za cenné rady, vstřícnost, pohotové odpovídání na e-mailovou korespondenci, a především za trpělivost spojenou s prodlužováním psaní práce. I při zhotovování této práce patří můj dík pracovníkům Institutu umění – Divadelního ústavu, kteří mi poskytli pomocnou ruku při shromažďování studijních materiálů a byli mi společníky při nekonečně dlouhém bádání. Upřímné díky směřuji také k těm členům rodiny a přátelům, kteří mě v procesu povzbuzovali a chápali, že tvorba diplomové práce bývá obvykle dlouhodobější záležitostí.

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá analýzou žánru pohádkové hry v tvorbě Josefa Kajetána Tyla a Jana Drdy. Cílem práce je zaznamenat shodné a rozdílné přístupy autorů, ty budou odvozovány na základě stanovených klíčových motivů (motiv lásky, motiv erotiky, motiv práce a peněz, motiv lidovosti), pohádkového rázu, typologie postav, otisku doby, role hudby a dalších faktorů. Práce staví na analýze a vzájemném srovnání sedmi pretextů – na Tylově *Strakonickém dudákovi* (1847), *Tvrdohlavé ženě* (1849), *Jiřikově vidění* (1849), *Čertovi na zemi* (1850) a *Lesní panně* (1850) a na Drdových *Hrátkách s čertem* (1945) a *Dalskabátech* (1959). Dalším cílem práce je potvrzení, či vyvrácení hypotézy, že Jan Drda koncipoval své dvě pohádkové hry po vzoru Tylových dramatických báchorek. Vzhledem k charakteru práce jsou vedle odborné literatury hojně využívány divadelní programy, kritiky a recenze z 2. poloviny 20. století.

KLÍČOVÁ SLOVA

Josef Kajetán Tyl, Jan Drda, pohádkové drama, dramatická báchorka, tylovská tradice

ABSTRACT

The thesis focuses on analysis of fairytale drama genre in the work of Josef Kajetán Tyl and Jan Drda. Its goal is to describe common and different approaches of these authors, which are derived on the basis of selected key motives (motive of love, erotic motive, motive of labour and money, folklore motive), fairytale style, character types, the imprint of time, the role of music and some other components. The thesis builds on analysis and comparison of seven original texts – on Tyl's *Strakonický dudák* (1847), *Tvrdohlavá žena* (1849), *Jiřikovo vidění* (1849), *Čert na zemi* (1850), *Lesní panna* (1850) and on Drda's *Hrátky s čertem* (1945) and *Dalskabáty* (1959). Another aim of this thesis is to confirm or refute the hypothesis that Jan Drda conceived his two fairytale plays in the spirit of the Tyl tradition. Due to the nature of the thesis there are, in addition to professional literature, widely used sources such as theater programs, critics and reviews from the second half of the 20th century.

KEYWORDS

Josef Kajetán Tyl, Jan Drda, fairytale drama, tradition of Tyl's plays

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 7 |
| 1 Pohádkové drama | 9 |
| 2 Historický kontext | 13 |
| 2.1 Pohádková hra Josefa Kajetána Tyla v kontextu doby | 13 |
| 2.2 Pohádková hra Jana Drdy v kontextu doby | 18 |
| 3 Analýza a komparace pohádkového dramatu Tyla a Drdy..... | 22 |
| 3.1 Časoprostor a kompozice dramát..... | 22 |
| 3.2 Typologie postav..... | 24 |
| 3.2.1 Hrdina | 25 |
| 3.2.2 Odesílatel | 29 |
| 3.2.3 Princezna a král | 29 |
| 3.2.4 Pomocník | 31 |
| 3.2.5 Škûdce | 34 |
| 3.3 Práce s jazykem | 39 |
| 3.4 Pohádkový ráz..... | 45 |
| 3.5 Role hudby | 50 |
| 3.6 Klíčové motivy | 54 |
| 3.6.1 Motiv lásky..... | 54 |
| 3.6.2 Motiv erotiky | 60 |
| 3.6.3 Motiv práce a peněz..... | 63 |
| 3.6.4 Motiv lidovosti | 66 |
| 3.7 Otisk doby..... | 70 |
| 4 Recepce Drdových pohádkových dramát aneb návaznost na tylovskou tradici..... | 79 |
| Závěr..... | 84 |

| | |
|--|----|
| Seznam použitých informačních zdrojů | 88 |
|--|----|

Úvod

„Je těžké nevzpomenout při četbě Drdovy hry na Tyla a na jeho dramatické báchorky,“¹ píše se v jednom divadelním programu k inscenaci Drdových *Hrátek s čertem* v 50. letech 20. století. Tato slova vystihují poválečnou divadelní situaci orientující se na tradici „klasiků“, kdy byl pro potřeby komunistické ideologie a výchovného konceptu prosazovaného ministrem Zdeňkem Nejedlým stěžejní osobností Josef Kajetán Tyl. Po okupaci se na scénu zároveň navracela díla dříve zakázaná či nevhodná pro svou zřejmou symboličnost kriticky namířenou proti nacistickému režimu, mezi něž patřila také první pohádková hra levicově smýšlejícího Jana Drdy. Žánr pohádkové hry se napříč časem osvědčil jako publikem oblíbený prostředek k vyjádření názorů a společenských ideálů, proto se Tylovy i Drdovy pohádkové hry v době svého vzniku setkaly víceméně s nebývale kladným ohlasem. Od zmíněných 50. let 20. století nebylo programu, recenze či kritiky, která by při hodnocení Drdovy pohádkové hry neodkázala k „miláčkovi národa“. Je však otázkou, do jaké míry bylo toto proklamované pojítko mezi oběma autory umělé, či oprávněné.

Náplní mé diplomové práce je zkoumání žánru pohádkové hry v tvorbě J. K. Tyla a J. Drdy, především pak Drdovy vazby na tradici dramatické báchorky. Budu proto pracovat se všemi pohádkovými hrami obou sledovaných autorů – s Tylovým *Strakonickým dudákem* (1847), *Tvrdohlavou ženou* (1849), *Jiříkovým viděním* (1849), *Čertem na zemi* (1850), *Lesní pannou* (1850) a s Drdovými *Hrátkami s čertem* (1945) a *Dalskabáty* (1959).² Práce má poukázat na shodné a rozlišné přístupy k danému žánru, užívanému v odlišném kontextu dějinném i ideologickém. Ty budou primárně odvozovány na základě analýzy pohádkového rázu, zvolených klíčových motivů (motiv lásky, motiv erotiky, motiv práce a peněz, motiv lidovosti) a typologie postav, ale také role hudby, práce s jazykem, časoprostoru a kompozice. Pro účely ověření hypotézy, že J. Drda koncipoval své pohádkové hry v duchu tylovske tradice, je též důležitá kapitola zabývající se dobovým ohlasem. Vzhledem k významu politických aluzí, které jsou v hrách obsaženy, je také věnován prostor

¹ Divadelní program *Hrátky s čertem*. Městské oblastní divadlo Hořovice, premiéra 1955. Hořovice: Městské oblastní divadlo Hořovice, 1955.

² Pro úspornost vyjádření budu napříč prací užívat primárně zkrácené podoby názvů her *Strakonický dudák* aneb *Hody divých žen*, *Lesní panna* aneb *Cesta do Ameriky* a *Dalskabáty*, *hříšná ves* aneb *Zapomenutý čert*.

otisku doby. Zasazení do historického kontextu a stručný vývoj žánru pohádkového dramatu bude nastíněn na začátku práce.

Vzhledem k charakteru cíle práce bude převažovat metoda analýzy, primárních i sekundárních pramenů, a komparace divadelních textů. Kromě odborné literatury využiji k výzkumu také divadelní programy, soudobé kritiky a recenze poskytnuté v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze. Zde bude pozornost primárně upřena na 2. polovinu 20. století, tedy období definované komunistickou ideologií. V závěru práce pak bude provedena syntéza získaných informací a poznatků, na základě kterých zároveň zhodnotím stanovenou hypotézu.

1 Pohádkové drama

Obecná definice žánru *pohádkové drama* vychází z literárního žánru *pohádka*, jenž se začal v rámci literární teorie rozvíjet během romantismu a ustálil se na přelomu 19. a 20. století. K základním rysům pohádkového dramatu patří jednoznačné vymezení dobra a zla, přítomnost kouzelných a nadpřirozených jevů, konfrontace dvou světů (reálného a fantastického), „antirealistická, fantazijní stylizace časoprostoru, rezignace na přírodní zákonitosti a na kauzalitu“.³ Na typický pohádkový „happy-end“ se v některých vývojových variacích pohádkového dramatu rezignovalo. Přestože je dnes pohádka primárně spojována s divadlem pro děti, původně byla dramatická zpracování pohádkového rázu určena pro dospělé publikum (tomu odpovídala i umělecká a myšlenková náročnost textů).⁴

Féerie, kouzelná hra, dramatická báchorka a pohádkové drama. Pojmy, které jsou v českém prostředí mnohdy užívány jako synonyma, přestože je jejich původ determinován rozlišným historickým kontextem a časovým zasazením. S přihlédnutím k evropskému vývoji dramatu lze počátky vyhraněnější podoby pohádkového dramatu zasadit do období baroka a klasicismu, tedy 17. a 18. století, kdy se pro výpravné hry s kouzelnými prvky a nadpřirozenými motivy užívalo označení *féerie*, jehož kořeny sahají k antickým oslavám boha Dionýsa. Dle teatrologa Petra Pavlovského nelze hranici mezi féeríí a pohádkovým dramatem jednoznačně stanovit, jelikož se oba žánry mimo motivickou výstavbu vyznačují také „efektním scénickým ztvárněním s výrazným podílem hudby“.⁵ Zatímco u barokní féerie je zdůrazňován její vliv na formování hudebně-dramatických žánrů (např. opery), u pohádkového dramatu je pod vlivem romantismu a impresionismu kladen důraz na téma existenčních problémů člověka.⁶ Koncem 18. století a v 1. polovině 19. století se ve vídeňském lidovém divadle spojila féerie s lidovou hrou⁷ a dala tak vzniknout *kouzelné hře*.⁸ Zprvu byly dané hry stavěné na jednoduché zápletky, zaujmout široké publikum měly spíše efekty nežli děj: „*Pohádky měly diváka překvapovat rozehraným scénickým aparátem,*

³ PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004, s. 215–216.

⁴ HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 57.

⁵ PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 216.

⁶ Tamtéž, s. 216.

⁷ PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 153.

⁸ PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 216.

který divadlo zdědilo z baroka a který si nyní s pomocí moderní techniky a chemie stále zdokonalovalo.“⁹ V 1. polovině 40. let se pro tyto přebujelé efekty začalo hrát přezdívat „Maschinenkomödie“, neboli „komedie strojů“.¹⁰ Postupem času se kouzelné hry uzpůsobily nárokům středních vrstev, což ovlivnilo i samotnou podobu her, která se přiblížila reálnému světu. Tato skutečnost mj. poskytla i prostor pro satirické zobrazení žité reality. Mezi hlavní autory kouzelných her na vídeňské scéně patřili Adolf Bäuerle (např. *Alina čili Vídeň v jiném světadílu*, 1820), Ferdinand Raimund (např. *Alpský král a nelida*, 1828) a Johann Nepomuk Nestroy (např. *Zlý duch Lumpacivagabundus aneb Ludařský trojlístek*, 1833). F. Raimund ve svých hrách kladl navíc v duchu *biedermeieru* důraz na výchovnou funkci – v popředí her se ocitli životem zkoušení lidé, nadpřirozené prvky představovaly pouze konvenční doplnění příběhu. Dramatik J. N. Nestroy se poté proslavil svými „kouzelnými fraškami“, které parodovaly klišé žánru kouzelné hry.¹¹ Na českém území na tradici vídeňské kouzelné hry navázala ve 40. letech 19. století *dramatická báchorka*, někdy též nazývaná *jevištní báchorka*.¹²

Pojem „dramatická báchorka“ je ryze českého původu a za jeho autora je považován Josef Kajetán Tyl. Stejně jako F. Raimund uplatňoval ve svých hrách výchovnou složku, tu ale J. K. Tyl navíc modifikoval pro dobové národní účely. S tímto uzpůsobením souvisí také zasazení her do realisticky pojatého venkovského prostředí¹³ a přítomnost satirických útoků na aktuální politické dění.¹⁴ Vídeňský *biedermeier* byl tak pro Tyla pouze inspiračním zdrojem, ne důsledně napodobovaným vzorem.¹⁵ Oproti vídeňskému divadlu se česká pohádková hra v rámci svého vývoje vyhnula podobě parodie.¹⁶ „Báchorka“ je dle *Encyklopedie literárních žánrů* obrozenský termín pro pohádku, který se v rámci vývoje českého pohádkového názvosloví neuchytil.¹⁷ Značnou zásluhu na jeho přetrvávajícím

⁹ BARTOŠ, J., ČERNÝ, F. a kol. *Dějiny českého divadla. 2. díl. Národní obrození*. Praha: Academia, 1969, s. 214.

¹⁰ Tamtéž, s. 214.

¹¹ PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 216–217.

¹² CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 67.

¹³ PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 217.

¹⁴ HOŘÍNEK, Z., *Drama, divadlo, divák*, 2012, s. 57.

¹⁵ CÍSAŘ, J., *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 69.

¹⁶ TUREČEK, D. *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch, Band 40*. Wien: Verlag der Österreichischen akademie der Wissenschaften, 1994, s. 135.

¹⁷ MOCNÁ, D. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů. Pohádka*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 472.

zastoupení ve všeobecném povědomí má právě tylovská dramatická tradice. Přestože je daný termín primárně spjat s osobností J. K. Tyla, někdy se stejného označení užívá i pro hry z pera jeho současníka Václava Klimenta Klicpery (např. *Česká meluzína*, 1848). Později jsou divadelními a literárními teoretiky stejně označovány i pohádkové hry některých mladších autorů (např. Julia Zeyera¹⁸, Jana Drdy¹⁹). Tylovské báchorky jsou v širokém povědomí také zafixovány jakožto „pohádkové hry se zpěvy“.

Nová vlna zájmu o pohádkové drama se zvedla na přelomu 19. a 20. století s nástupem modernistického divadla, především v souvislosti s novoromantismem, impresionismem a symbolismem. Děj her byl oslaben a naopak byl položen důraz na psychologii postav a lyrizaci, s čímž také souviselo tematické tíhnutí k niterným problémům lidské existence a občasná nedosažení klasického „šťastného konce“. Důležitou roli měla v těchto pohádkových dramatech vizuální a hudební složka. O rozvoj daného žánru se zasloužili dramatici Gerhart Hauptmann (např. *Haniččino nanebevzetí*, 1893) a Maurice Maeterlinck (např. *Modrý pták*, 1908), konkrétně v českém prostředí pak především Julius Zeyer (*Radúz a Mahulena*, 1898) a Jaroslav Kvapil (*Princezna Pampeliška*, 1897). J. Kvapil navíc stál za inscenací zahraničních pohádkových her na jevišti Národního divadla a za napsáním libreta k Dvořákově opeře *Rusalka*.²⁰ Okrajově sem lze zařadit také realističtější hru *Lucerna* (1905) Aloise Jiráska, která dle *Encyklopedie literárních žánrů* mj. navazuje na obrozeneckou tradici dramatické báchorky.²¹

Přestože se v českém kontextu psaly pohádkové hry příležitostně i nadále (např. *Ondřej a drak* Viktora Dyka z roku 1919 parodující daný žánr a kritizující společenské poměry), vzbudit opětovný zájem o lidové pohádkové hry a upevnit jejich místo v domácí kultuře se podařilo až Janu Drdovi ve 40. letech. Co se týče dalšího vývoje pohádkového dramatu, dle teatrologa P. Pavlovského se dají „k pokusům o specifické oživení žánru“ počítat i práce Josefa Kainara (např. *Zlatovláska*, 1953), Vratislava Blažka (*Třetí přání*, 1956) a Františka Hrubína (*Kráska a zvíře*, 1970). Pro 2. polovinu 20. století s přesahem do současnosti je typické uplatnění pohádkového dramatu ve filmu, rozhlasu

¹⁸ PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 217.

¹⁹ MOCNÁ, D. a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*, 2004, s. 477.

²⁰ PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 217–218.

²¹ MOCNÁ, D. a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*, 2004, s. 129.

a televizi. V divadle se pohádkové hry výrazněji pojí s loutkovým divadlem, to je ale také již většinou uzpůsobeno spíše dětskému divákovi.²²

²² PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 218.

2 Historický kontext

2.1 Pohádková hra Josefa Kajetána Tyla v kontextu doby

Pro cíle práce je v rámci 19. století nutné zaměřit pozornost, s přihlédnutím k nárůstu popularity vídeňských her na české scéně a vznikem Tylových pohádkových her, především na období 1830–1851, toto časové rozpětí odpovídá třetí fázi rozvoje českého divadla v rámci českého národního obrození vymezeného Janem Císařem dle Miroslava Hrocha.²³ Třicátá léta se v Evropě nesla na vlně revolučních pokusů o změnu pořádků vyvěrajících z nespokojenosti s politickým uspořádáním a z touhy národů na sebeurčení. Tyto snahy byly v některých zemích úspěšné (např. Řecko a Belgie získaly v roce 1830 nezávislost, Francie červencovou revolucí sesadila krále Karla X. a nastolila občanskou monarchii v čele s Ludvíkem Filipem Orleánským), jiné končily fiaskem (např. polské povstání proti ruské nadvládě). Právě posledně jmenovaný boj Poláků za svobodu českým národním hnutím rezonoval, a to nejen proto, že se jednalo o střet mezi dvěma slovanskými národy, který testoval jejich dosavadně uznávanou „slovanskou ideologii“ s výhradní pozicí Ruska. U generace 30. let dochází k postupnému spojení českého národního uvědomění s myšlenkou svobody, konstituce a demokratického uspořádání společnosti.²⁴

K výsadní roli divadla pro české národní tendence se vyjádřil J. K. Tyl takto (přestože daná slova pochází ze 40. let, jejich význam a platnost lze vztáhnout i k 30. létům): „[...] *Pro nás je divadlo ještě důležitější. Vedle poměrů jiných divadel – a sice ohledem občanského, mravního a uměleckého stanovíště – dotýká se divadlo naše (mnohem více nežli které jiné) záležitostí národních. [...] I jinde požadují sice, aby bylo divadlo výkvětem a výlevem národní bytosti, aby se z domácí krve rodilo a do krve domácí přecházelo, ale divadlo naše má vedle těchto stránek povolání svého ještě tu, že musí budít, že musí zahřívát a pěstovat, co jinde již probuzeno, zahřáto a vypěstováno a v uměleckých výtvorech jenom jako v čarovném zrcadle se zjevuje. Jinde – smím-li tak říci – chtějí spíše na divadle vidět, co v nich už je – u nás musíme si přát raději vidět, co v nás býti má.*“²⁵ Generace J. K. Tyla se rozchází s jungmannovskou představou o cílech a funkcích divadla,

²³ CÍSAŘ, J., *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 27–28.

²⁴ Tamtéž, s. 51–52.

²⁵ TYL, J. K. *O umění. Cestující společnosti herecké*. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 113–114.

kteřá aspirovala na vyšší styl a upřednostňovala tak formu na úkor srozumitelnosti a blízkosti běžnému českému člověku. Tylovi byl bližší koncept buditelského poslání divadla, pro jehož potřeby bylo záhodno mít divadlo či divadelní společnost hrající pouze v českém jazyce – to ovšem bylo rakouskými úřady zamítnuto, a tak nadále fungovalo divadlo smíšené (hrající česky i německy).²⁶ Německý vliv na české divadlo byl zřejmý, rakouská tvorba se na repertoáru pražských divadel objevovala již od konce 18. století, ale až přibližně od poloviny 20. let 19. století o ni byl rozvinut větší zájem skrze Volksstück, jenž českému publiku představil Jan Nepomuk Štěpánek. Uváděné vídeňské hry autorů jako Josef Alois Gleich, Karl Meisl, Ferdinand Raimund, Johann Nepomuk Nestroy a Adolf Bäuerle se však do českého repertoáru dostávaly s větším časovým odstupem, a tak se jako novinky hrály hry typově již spíše zastaralé.²⁷ Přelomovým byl rok 1834, kdy do čela Stavovského divadla stanul Johann August Stöger s přímými vazbami na vídeňské divadlo (od roku 1842 provozoval souběžně také vlastní Nové divadlo v Růžové ulici).²⁸ Do pražského repertoáru tak začalo rychleji proudit větší množství her z tohoto území. Jejich obliba v české společnosti stoupala, což se odráželo v počtu repríz, např. kouzelná hra *Der Zauberschleier* Franze Xavera Tolda se roku 1842 dočkala 74 repríz, a to pouze v německém jazyce. Do češtiny bývaly hry překládány až po určitém množství odehraných inscenací v němčině. Tato skutečnost neodrazovala většinového českého diváka, ale česká inteligence se k ní stavěla rozporuplně – požadovala původní české hry, zároveň i hry myšlenkově náročnější. Kompromis mezi oběma těmito stranami pak představoval především J. K. Tyl.²⁹

„Dříve než Tyl vytvořil původní drama, spojující diváckou přitažlivost s vyššími estetickými a národně výchovnými cíli, poučil se na překladech.“³⁰ J. K. Tyl se po roce života kočovného herce navrátil do Prahy roku 1831, na jehož konci začal spolupracovat s českým ochotnickým souborem Stavovského divadla. V této době začíná překládat vídeňské hry, s nimiž byl již osobně seznámen dříve skrze svou žurnalistickou i hereckou činnost. V roce 1834 překládá prvně i kouzelnou hru, a to *Fortunatus Abenteuer zu Wasser*

²⁶ CÍSAŘ, J., *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 52–54.

²⁷ TUREČEK, D., *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*, 1994, s. 129–130.

²⁸ Česká divadelní encyklopedie. *Johann August Stöger*. In: encyklopedie.idu.cz [online]. 2015 [cit. 23. 6. 2023]. Dostupné z: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5739:st-ger-johann-august&Itemid=108&lang=cs.

²⁹ TUREČEK, D., *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*, 1994, s. 130–131.

³⁰ Tamtéž, s. 132.

und zu Lande od Johanna Wilhelma Lemberta pod názvem *Václav Outrata a podivuhodné jeho příběhy po zemi a pod vodou* (na začátku 40. let se k ní poté vrací a přepracovává ji pod titulem *Hejsek a provazník*).³¹ S příchodem nového ředitele Stavovského divadla, jenž byl rakouského původu – J. A. Stögera – se pojily obavy z budoucnosti českých inscenací, proto mladá generace kolem časopisu *Květy české* a Tyla založila v roce 1834 vlastní divadlo nazývané *Kajetánské divadlo*, zde bylo však zpočátku možné hrát jen před uzavřenou společností. V polovině 30. let se Tyl odklání od subjektivismu a individualismu romantismu a postupně se v souvislosti s orientací na potřeby českého divadla i širokého publika přiklání k *biedermeieru*.³² Tomuto jeho obratu odpovídá *Besserungsstück*, neboli hra o polepšení, která byla českému divákovi představena na konci 30. let (oblíbená byla např. Raimundova hra *Marnotratník*, uvedená v překladu J. N. Štěpánka). Témata tohoto žánru se Tyl pokusil aplikovat nejdříve na měšťanskou konverzační komedii, později na vlastní pohádkové hry.³³ Ještě předtím však navázal také na žánr tzv. vídeňské lokální frašky, u českého diváka opět oblíbeného mj. pro začlenění hudby, zpěvu a tance.³⁴

Do vrcholné etapy Tylovy dramatické tvorby v letech 1843–1854 spadají vedle pohádkových her/báchorek také historické činohry a hry ze současnosti (všechny tyto hry se do určité míry vyjadřovaly k aktuální politické či společenské situaci). Toto období se částečně překrývá s působením Tyla jako hlavního organizátora českých dramát ve Stavovském divadle. Tyl zde musel mj. pro každou sezónu poskytnout dvě původní hry a šest textů přeložených. Na jevišti tohoto divadla byla Tylova první dramatická báchorka *Strakonický dudák* uvedena 21. 11. 1847.³⁵ V ní, stejně jako v ostatních hrách tohoto žánru, navazuje nejen na vídeňskou kouzelnou hru, ale také na koncept her o polepšení: „*Základní shoda [...] spočívá v pojetí hlavního hrdiny a jeho postupné cesty k závěrečné mezní situaci, měnící se rázem neblaze vyostřený děj i hodnoty a vedoucí ke skromným*

³¹ TUREČEK, D., *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*, 1994, s. 131–132.

³² CÍSAŘ, J., *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 56, 59.

³³ TUREČEK, D., *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*, 1994, s. 134.

³⁴ CÍSAŘ, J., *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 59.

³⁵ TUREČEK, D. *Komentář. Strakonický dudák*. In: TYL, J. K. *Divadelní hry*. Praha – Brno: Host, 2022. Česká knižnice, s. 480, 501.

*jistotám všedního dne.*³⁶ U *Strakonického dudáka* hovoří Dalibor Tureček o podobnosti s Gleichovým *Horským duchem* a Bäuerlovou *Vídní, Paříží, Londýnem a Konstantinopolí* (cesta do orientálního prostředí, kde hrdina odmítá sňatek s princeznou a vystavuje se tak ohrožení života), s Gleichovou hrou *Musikanten am Hohen Markt* (motiv hudby jako hybatel děje), zároveň lze hledat ve vídeňské produkci také zřejmé paralely k pojetí světa nadpřirozených bytostí (např. stylizovaně odlišnou mluvu). U *Tvrdohlavé ženy*, jež měla premiéru 18. 3. 1849, je poukázáno na Tylův odkaz na již zmiňovanou hru *Horský duch* od Gleicha (postava horského ducha), Nestroyova *Enšpíglu* (postava tvrdohlavé mlynářky a kouzly doprovázený boj o lásku její dcery) a Raimundova *Alpského krále* (postava s odmítavým a od okolního světa distancujícím se přístupem).³⁷ Kompoziční i tematická shodnost se nachází také u *Čerta na zemi* (premiéra 1. 4. 1850)³⁸ a *Lesní panny* (premiéra 16. 5. 1850),³⁹ ale nejvýrazněji vystupuje do popředí v případě *Jiřikova vidění* (premiéra 11. 8. 1849).⁴⁰ V této hře staví příběh na snu, což je typický prostředek her o polepšení od doby Meislova dramatu *Der lustige Fritz*. D. Tureček upozorňuje také na přímou aluzi na Nestroyovu hru *Freiheit in Krähwinkel* (podobná funkce dvou postav – žurnalisty Vilibalda a novináře Ultra).⁴¹

Tento Tylův konstrukt čerpající z vídeňského lidového divadla přizpůsobený potřebám českého publika se setkal s nebyvalým úspěchem. Hra *Strakonický dudák* si pohledem dobové kritiky udržela pozornost až do samého konce.⁴² U *Tvrdohlavé ženy* se dle Josefa Ladislava Turnovského „*líbila nemálo, hlavně pro jadrný humor a četné politické narážky časové, jimiž Tyl velmi případně děj kusu protkati uměl*“.⁴³ Naráží se zde na „jaro českého národa“ roku 1848, především pak na činnost kroměřížského sněmu. Do té doby bylo obvyklé, že jsme za vývojovými tendencemi vídeňských kouzelných her

³⁶ TUREČEK, D. *Rozporuplná sounáležitost. Německojazyčné kontexty obrozenského dramatu. Tylova modifikace hry o polepšení a kouzelné hry*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 89.

³⁷ Tamtéž, s. 88, 92.

³⁸ OTRUBA, M., KAČER, M. *Tvůrčí cesta J. K. Tyla*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 410.

³⁹ Divadelní program *Lesní panna*. Národní divadlo, premiéra 15. 5. 1947. Praha: Národní divadlo, 1947.

⁴⁰ KAČER, M. Divadelní program *Jiřikovo vidění. Jak vzniklo Jiřikovo vidění*. Divadlo S. K. Neumanna, premiéra 13. 10. 1961. Praha: Divadlo S. K. Neumanna, 1961.

⁴¹ TUREČEK, D., *Rozporuplná sounáležitost*, 2001, s. 93.

⁴² ŘIHOÚT, F. Divadelní program *Strakonický dudák, hra se zpěvy a tanci*. Jihočeské divadlo České Budějovice, premiéra 19. 10. 2001. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2001.

⁴³ TURNOVSKÝ, J. L. *O životě a působení Josefa Kaj. Tyla*. Praha: I. L. Kober, 1881, s. 172–173.

zaostávali, nyní však Tyl dospěl k politické modifikaci daného žánru téměř současně s Nestroyem.⁴⁴ Hra *Jiříkovo vidění* byla uvedena v letní aréně ve Pštrosce, čímž „*nastalo krátké sice, ale přesto významné oživení českého divadla, které se předtím muselo spokojit jen s nedělními a svátečními odpoledními představeními na jevišti Stavovského divadla. Divadelní ředitel J. Hoffmann, který arénu ve Pštrosce postavil, byl totiž smluvně zavázán věnovat dvě třetiny repertoáru této letní scény českým představením. Byl to první pozitivní výsledek českého divadelního úsilí, které mocně ožilo po převratných revolučních událostech roku 1848.*“⁴⁵ Tato inscenace tak nezaujala pouze výběrem motivů a prostředků odpovídajícím preferencím českého publika, ale i specifiky letního divadla, zejména velikostí a otevřeností prostoru, jenž nabízel více možností scénografického řešení než divadlo kamenné. Ještě toho léta se *Jiříkovo vidění* v aréně dočkalo 8 repríz, což se podle Turnovského tvrzení do té doby s českou hrou ještě nestalo.⁴⁶ Pohádkovou hru *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky* označuje Jan Císař jako Tylovu odpověď na porevoluční vývoj a nastupující neoabsolutismus.⁴⁷

Proč byly pohádkové hry u publika tak úspěšné? Publikace *Dějiny českého divadla II* zdůvodňuje jejich oblíbenost takto: „*Důležitou roli hrála záliba obecnstva v pohádce, která tvořila přirozenou a významnou součást jeho kulturního povědomí. Mnozí diváci českých představení měli stále blízko ke kulturnímu odkazu české vesnice, protože do Prahy přišli za obživou teprve nedávno, a i ostatní uchovávali si s ním živý kontakt. Toto cenné kulturní dědictví žilo pak dále za nových podmínek i v literárních zpracováních a souborech sběratelů, kteří těmito způsoby vyjadřovali svůj romantický obdiv k lidu. [...] Zároveň však začínala pohádka [...] nedostačovat. Autoři dramatických báchorek – a také její čeští adaptátoři – vytvářeli proto pohádku novou, v níž vynalézavě spojovali pohádkové dědictví s reálnými záběry ze současného života měšťanstva a lidu.*“⁴⁸ Konkrétně Tyl pak ve svých pohádkových hrách následoval příkladu F. Raimunda, který se dle D. Turečka „*snažil*

⁴⁴ TUREČEK, D., *Rozporuplná sounáležitost*, 2001, s. 92–93.

⁴⁵ KAČER, M., *Divadelní program Jiříkovo vidění. Jak vzniklo Jiříkovo vidění*, Divadlo S. K. Neumanna, premiéra 13. 10. 1961.

⁴⁶ TURNOVSKÝ, J. L., *O životě a působení Josefa Kaj. Tyla*, 1881, s. 177.

⁴⁷ CÍSAŘ, J., *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 71.

⁴⁸ BARTOŠ, J., ČERNÝ, F. a kol., *Dějiny českého divadla, 2. díl*, 1969, s. 211.

klasickými prostředky povznést své z řemeslníků, čeledínů a dělníků složené publikum k vyšším sférám a zároveň na ně [...] výchovně působil“.⁴⁹

Tylově *Lesní panně* ovšem předcházelo ještě uvedení hry *Čert na zemi*, která (dodnes) nepatří mezi jeho nejlépe hodnocená dramatická díla. Josef Jiří Kolár v kritice dané hry formuluje svůj názor na postavení dramatu tohoto Tylem modifikovaného žánru v českém repertoáru: „[...] Prozatím připomínáme p. Tylovi, aby opravdověji uvážil změnu, jaká se mezi tím stala s časem a lidmi. Zašlyť již ony idylické doby, ve kterých jsou věnce pleteny dotíravé prostřednosti, ve kterých blýskavé tantesy přijímány za bernou minci, ve kterých pitvořivé koketství platilo za vroucí cit, ve kterých dětinský ještě lid krmen kaší, přecpáván cukrovinkami a utišován lecjakým cumlem, ve kterých vlastenectví sloužilo za plášť všeliké nedospělosti, jalovosti a prázdnoty [...]“.⁵⁰ V polovině 40. let byl Tyl na vrcholu, ke konci daného desetiletí však začínal být novou vlnou českého národního hnutí odmítán jako součást starého a přežitého, od čehož se chtělo nové směřování českého divadla distancovat. Zformovala se protitylovská opozice, jež se odmítavě stavěla k jeho koncepci divadla, agitačně-výchovné funkci, přijetí tradičních hodnot, následování a úpravě podnětů vídeňských her, orientaci na masového diváka, nepřijetí revoltujícího postoje nespokojence apod. Tyl kritizovaný jako autor i dramaturg se tak v roce 1851, po odebrání subvence pro české hry, rozhodl ze Stavovského divadla odejít a stáhnout se z Prahy.⁵¹

2.2 Pohádková hra Jana Drdy v kontextu doby

„Ukažme, že i my dovedeme být tím, čím byli naši předkové r. 1848,“⁵² těmito slovy se ministr Zdeněk Nejedlý hlásil k odkazu revolučních událostí v předvolebním období v květnu 1948. Nejedlého navracení se k 19. století, a to zejména národnímu obrozenectví, má své počátky již ve 20. letech,⁵³ avšak ve vztahu k formování poválečné kultury bylo určující vystoupení Nejedlého za KSČ na manifestaci kulturních pracovníků 29. 5. 1945 v Lucerně s programovou tezí *Komunisté – dědici nejlepších tradic národních*, která uznala

⁴⁹ TUREČEK, D. *Jistoty tichého domova (Tylův jevištní biedermeier)* [online]. Příloha obtýdeníku TVAR – edice TVARy. 1994, r. 5, č. 11, s. 14. Dostupné z: <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/5.1994/11>.

⁵⁰ CÍSAŘ, J., *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 78.

⁵¹ Tamtéž, s. 75–76, 79.

⁵² NEJEDLÝ, Z. *Nedělní epistoly, 3. díl. Rok 1948. Před volbami*. Praha: SNPL, 1954, s. 99.

⁵³ JUST, V. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010, s. 61.

přínos spisovatelů Josefa Kajetána Tyla, Boženy Němcové, Vítězslava Háalka, Jana Nerudy, Josefa Václava Sládka, Svatopluka Čecha, Aloise Jiráska a Jiřího Wolкера. Tato teze totiž definovala pro pozdější účely strany ukazatele uměleckého projevu „vhodného“ („kulturní dědictví“) a „nevhodného“ (umění avantgardní, modernistické, experimentální apod.).⁵⁴ Přelomovým momentem byl tzv. Vítězný únor v roce 1948, který znamenal převahu komunistů ve vládě v čele s předsedou Klementem Gottwaldem. Demise nekomunistických ministrů umožnila také opětovné dosazení Zdeňka Nejedlého do pozice ministra školství, který do koncepce socialisticko-realistické kultury začlenil i své preference národně-obrozenecké.⁵⁵ Po vzoru vyzdvihovaného Tyla kladl Nejedlý důraz na výchovnou funkci umění, a to zejména divadla, o čemž vypovídá jeho projev na Sjezdu národní kultury v dubnu roku 1948: „*Není umění silnějšího a tím vlivnějšího nad divadlo [...] Divadlo působí nejen na jednotlivce, ale na velké kolektivy, celou veřejnost, celý národ. [...] Obecenstvo v divadle – to je národ, kolektiv sjednocený v celek tím, co vidí a slyší. [...] Musíme z něho vytvořit školu, výchovnu národa.*“⁵⁶ K zásadní roli divadla se však vyjadřuje také rok před Únorem: „[...] *Vraťme tedy [...] divadlo jeho pravému účelu – aby to byla škola lidu a národa, jak vždy bylo divadlo právě na svém vrcholu [...].*“⁵⁷ V duchu oceňování „klasika“ Tyla jsou především 50. léta, tedy období utužování výrazných společensko-kulturních změn započatých ve 2. polovině 40. let. Tylově odkazu je např. v červnu 1951 na Dobříši věnována konference.⁵⁸ Nejedlý u Tylových her ovšem nevyzdvíhal pouze výchovný aspekt a „realismus“, ale také lidovost, z níž dle ministra školství vyrůstalo vedle obrození také husitství, další dějinná etapa, v níž se komunisté zhlíželi.⁵⁹ „Lidovost“ znázorněná v kultuře měla společnost vést ke kolektivismu a beztrádnosti – k těmto názorům se Nejedlý opět veřejně hlásil již s koncem války: „[...] *Potřebujeme znovu masovou kulturu, kulturu pro široké masy národa, jak jsme ji měli kdysi v době obrození. Potřebujeme kulturu, která bude mluvit k milionům, a ne k určité malé skupině lidí. Potřebujeme kulturu, která by sjednocovala národ a ne rozbíjela jej v kulturní kasty.*“⁶⁰ Do 50. let spadá také

⁵⁴ Tamtéž, s. 40.

⁵⁵ Tamtéž, s. 55.

⁵⁶ Tamtéž, s. 55.

⁵⁷ NEJEDLÝ, Z. *Nedělní epistoly, 2. díl. Rok 1947. O našem divadelnictví*. Praha: SNPL, 1954, s. 45.

⁵⁸ JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989. 2. díl 1948–1958*. Praha: Academia, 2007, s. 49.

⁵⁹ Tamtéž, s. 147.

⁶⁰ NEJEDLÝ, Z. *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: SNPL, 1953, s. 21.

rehabilitace autorské pohádky s folklorními prvky, jejichž významným autorem je v tomto období Jan Drda.⁶¹ Ten nezůstal pouze u prozaické podoby, obdobně známé jsou od něj také jeho pohádkové hry *Hrátky s čertem a Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*.

Jan Drda byl, s ohledem na rodinnou situaci a dospívání (slabší sociální poměry, brzká ztráta rodičů), levicově orientovaný již před koncem druhé světové války, ale rozčarování ze Západu po mnichovské zradě a „záchrana“ z Východu spisovatele navedla v roce 1945 k potvrzení zastávaných hodnot a postojů vstupem do komunistické strany.⁶² V oblasti politiky se aktivně angažoval např. při rozhodném Únoru 1948, kdy zastával pozici předsedy kulturní komise ÚAV NF.⁶³ Po vítězství komunistů stanul také vedle K. Gottwalda na balkoně paláce Kinských, kde k lidu pronesl projev, v němž mj. užil narážky na svou pohádkovou hru *Hrátky s čertem*, u které byla již dříve autorem potvrzena skrytá kritika národního nepřítele skrze vyobrazení pekla (v kontextu roku 1948 je ovšem zřejmé, že již není odkazováno na nacisty): „[...] *Ted' při tomto frontálním útoku reakce na celý národ už zřetelně lezou ven její čertovské rohy, ale my se nedáme!*“⁶⁴ Jakožto spisovatel se Drda angažoval také v rámci kultury, v roce 1949 byl např. zvolen prvním předsedou nově založeného Svazu československých spisovatelů, přičemž v dané funkci setrval až do roku 1956.⁶⁵ Neochvějným propagátorem socialistického realismu a stranicky uznávaných názorů byl až do srpna roku 1968, kdy jím vpád vojsk Varšavské smlouvy do Československa otrásl stejně jako mnohými dalšími z řad přesvědčených komunistů. Strana mu jeho veřejné projevy nesouhlasu neodpustila a roku 1969 mu zrušila jeho redakci týdeníku Svět práce a zakázala mu žurnalistickou činnost. Tyto události měly zajisté svůj podíl na autorově zhoršeném zdravotním stavu, který vedl v listopadu 1970 k jeho smrti.⁶⁶

⁶¹ JANOUŠEK, P. a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989, 2. díl*, 2007, s. 440.

⁶² ČT24. *Jan Drda svou první knihu vydal v 17 letech*. In: ct24.ceskatelevize.cz [online]. 28. 11. 2010 [cit. 6. 6. 2023]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1301461-jan-drda-svou-prvni-knihu-vydal-v-17-letech>.

⁶³ JUST, V., *Divadlo v totalitním systému*, 2010, s. 53–54.

⁶⁴ MANČAL, P. *Soudruh spisovatel Jan Drda. Projev Jana Drdy 21. 2. 1948* 2:39–2:55. In: plus.rozhlas.cz [online]. 14. 3. 2014 [cit. 26. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/soudruh-spisovatel-jan-drda-6636756>.

⁶⁵ Slovník české literatury po roce 1945. *Jan Drda*. In: slovníkceskeliteratury.cz [online]. Naposledy upraveno 29. 2. 2020 [cit. 26. 6. 2023]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=937>.

⁶⁶ *Znáte je dobře? Jan Drda* [epizoda dokumentárního cyklu]. Česko, 2006. Česká televize, 4. 9. 2009 10:30–13:17.

Po skončení války se uváděly starší hry, které zobrazovaly sociální či národní boje (pro tento účel byly ideální volbou historické hry J. K. Tyla i A. Jiráska), hry během okupace zakázané (jednalo se primárně o hry protiválečné, např. o *Bilou nemoc* od K. Čapka) a hry během okupace napsané, ale uložené „do šuplíku“ (sem patří např. i Drdova hra *Hrátky s čertem*).⁶⁷ Drdovy *Hrátky s čertem* byly uvedeny ve Stavovském divadle (v dnešním Národním divadle) 30. 12. 1945, v režii Aleše Podhorského. Díky úspěchu hry zde bylo do začátku prosince roku 1948 odehráno celkem 76 repríz.⁶⁸ K 18. 12. 1959 je poté v Ústředním divadle československé armády (v současném Divadle na Vinohradech) uvedena Drdova druhá pohádková hra *Dalskabáty*, v režii Miloslava Stehlíka.⁶⁹ Pro svůj alegorický ráz měly obě hry univerzální platnost, a přestože byly primárně využívány jako prostředek k šíření a prohlubování komunistické agitky, především pak hra *Dalskabáty*, kde byly původní antiklerikální tendence výrazně silnější, opětovně se napříč 2. polovinou 20. století na jeviště vracely k různým účelům. V období normalizace tak čerti nově symbolizovali sovětské okupanty a normalizátory. Obecně byl v takovýchto dobách oblíbený žánr, za nímž bylo možné vnímat skrytý význam, a pohádková hra tento požadavek splňovala (vedle Drdových her se hrála např. i Jiráskova *Lucerna*).⁷⁰

⁶⁷ JUST, V., *Divadlo v totalitním systému*, 2010, s. 42.

⁶⁸ Tamtéž, s. 165.

⁶⁹ Tamtéž, s. 308.

⁷⁰ Tamtéž, s. 117, 124–125.

3 Analýza a komparace pohádkového dramatu Tyla a Drdy

3.1 Časoprostor a kompozice dramatu

Ve všech rozebíraných hrách se uplatňuje střet dvou světů, reálného a fiktivního, což je jeden z typických rysů žánru pohádkového dramatu (viz kap. 1 *Pohádkové drama*). Zatímco u obou Drdových pohádkových her se tento střet projevuje nejen přítomností nadpřirozených bytostí, ale i existencí konkrétních nereálných míst, u Tyla je fiktivnost zastoupena i prostorově pouze ve hře *Čert na zemi*, kdy jsou dva výstupy 2. jednání zasazeny do pekelné síně. Ve zbytku Tylových pohádkových dramatu se nadpřirozené bytosti vyskytují v lidském světě a sdružují se na místech blízkých jejich přirozenosti – lesní panny v jeskyni lesknoucí se drahými kovy (*Strakonický dudák*) či v háji (*Lesní panna*), divé ženy a půlnoční duchové na popravišti (*Strakonický dudák*), Zlatohlav a skalní duchové ve skalnatém údolí v Krkonoších neboli Zlatohlavově zahradě s výhledem na Sněžku (*Tvrdohlavá žena*) a legendami opředení rytíři spí v nitru hory Blaník (*Jiřikovo vidění*). Tradičně lze jako pohádkový prostor do jisté míry vnímat i cizí království z 2. jednání *Strakonického dudáka*, v němž pobývala smutná princezna, či zámek v *Čertovi na zemi* figurující ve 2. a 3. jednání hry, jenž byl obýván obávaným knížetem. Sutiny zámku je možné spatřit také při inscenaci *Jiřikovo vidění*, ale pouze jakožto kulisu v pozadí 3. oddělení. V cizím prostředí prodlévají také postavy ve 3. oddělení dramatu *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky*, jejichž destinace je v souladu s realitou identifikovatelná, pouze ale na úrovni kontinentu, nikoli osady a „amerikánského lesa“. Přes výše vyjmenované výjimky je většina děje všech Tylových pohádkových her zasazena do českého venkovského prostředí, a to jeho exteriérů (různé části rozlišně rozvržených návsi, krajin a lesů) i interiérů (hospoda/hostinec/šenkovna, světnice, sednice ve mlýně/venkovská sednice). Stranou tohoto vymezení stojí dějiště *Jiřikovo vidění* v podobě vojenského tábora z 3. oddělení a prostoru před fabrikou ve 4. oddělení, ve *Strakonickém dudákově* je to poté výstup v městské ulici a ve vězení v rámci 2. jednání.

Dějiště Drdových her (*Hrátek s čertem* a *Dalskabátů*) je taktéž primárně situováno do prostor českého venkovského prostředí (les, poustevna, krajina s mlýnem, náves s kovárnou, pokoj na faře, chajda v lese), přičemž některé z těchto lokací na zemi lze vnímat jako místa „prolnutí“ obou světů (např. tzv. Čertův mlýn). Hra *Hrátky s čertem* se pojí

s fiktivním královstvím v pekle nazývaným Mezulanie, jehož název byl pravděpodobně odvozen od slova „mezulán“ ve významu hanlivého označení omezece, hlupáka. Zmínky existujících lokací však napovídají o českém prostředí (např. nápadníci Káči jsou „všichni z Libáně, ale žádnéj vod Berouna“). Děj hry *Dalskabáty*, jak již samotný název naznačuje, byl zasazen do vesnice v okrese Příbram, v němž se autor narodil. Stejně jako v *Hrátkách s čertem* se i zde v promluvách postav objevují další česká toponyma, vztahující se mj. ke stejnému okresu (Káciň, Smolotely, Drsník, Nepřejov). Většinu těchto názvů (skutečných i fiktivních) spojuje také sémantický rozměr, tak např. výše zmíněné prodloužení vokálu „i“ v názvu města Libáň odkazuje k „líbání“ Káčou kritizovaných prostopášníků, pro něž je představa, že si někoho „berou“ (Beroun), nepředstavitelná. V *Hrátkách s čertem* je vedle Mezulanie smyšleným názvem i Solfernesie, území, jež je odvozeno od jména pekelné bytosti Solferna, který se vydává za šlechtice a nápadníka princezny. V obou Drdových pohádkových hrách je ukazovaný fiktivní svět omezen na peklo (pekelná fortna, knížecí síň, Belzebubova trůnní komnata), v *Hrátkách s čertem* je poté skrze postavu anděla snášejícího se shora naznačen i život nebeský.

Dalším typickým znakem pohádkových her je bezčasí. Ani v Tylových, ani v Drdových hrách se ve scénických poznámkách nevyskytují údaje zasazující děj do konkrétní doby. U Drdových *Dalskabátů* je pouze zmíněn „pohádkový čas“. Jelikož se ale jedná o hry více či méně ideologicky podmíněné, některé dobové narážky v promluvách postav mohou časové okolnosti přiblížit (viz kap. 3.7 *Otisk doby*). Explicitně je časový údaj odkryt pouze v promluvě postavy Pěnkavy v Tylově *Tvrdohlavé ženě* („[...] *To jsou divy devatenáctého století!*“⁷¹). Míra odvoditelnosti časového rozmezí fabulí jednotlivých pohádkových her se různí. Z Tylových her je de facto možné s jistotou určit pouze *Jiříkovo vidění*, jehož děj se váže fakticky jen s jedním dnem. Hra *Tvrdohlavá žena* pokrývá min. tři dny, *Čert na zemi* min. čtyři dny a *Strakonický dudák* více jak osm nedělí. Vzhledem ke dvěma cestám mezi kontinenty a samotnému pobytu v Americe lze delší časový interval odhadovat také u fabule *Lesní panny*. Děje obou Drdových pohádkových her se odehrávají během dvou dnů. Důležitým ukazatelem je zde přelom dne (večer na faře a půlnoc v Čertově mlýně).

⁷¹ TYL, J. K. *Dramatické báchorky*. Praha: SNKLHU, 1953, s. 102.

Výstavba analyzovaných pohádkových dramát není ustálená. *Strakonický dudák*, *Tvrdohlavá žena* a *Čert na zemi* sestávají ze tří jednání, zatímco *Lesní panna* se dělí na čtyři oddělení a *Jiříkovo vidění* na pět oddělení. U těchto dvou her Tyl zvolil odlišné označení pro jednotlivé úseky kvůli jejich úryvkovitému způsobu zachycování reality.⁷² Drdovy pohádkové hry jsou děleny na obrazy, přičemž *Dalskabáty* mají obrazů osm a *Hrátky s čertem* deset. U Tylových her jsou jednání/oddělení navíc dále dělena na rozličně dlouhé výstupy.

3.2 Typologie postav

František Všetická ve své studii uvádí: „[...] *Vztah mezi různými skupinami dostává v dramatu báchořečný ráz, který antagonismy mezi nimi tlumí, přepodstatňuje a někdy zásadně proměňuje. Shluk lidí, již se něčeho domáhají a o něco usilují, však stále stojí v popředí této hry.*“⁷³ Přestože se jedná o slova k Tylově *Lesní panně*, lze je do různé míry vztáhnout i na zbytek sledovaných pohádkových dramát, a to jak jeho tak i Drdových. Pro analyzované hry je klíčové jejich sociální pojetí, kdy může být sice pozornost primárně upřena na problém jednoho „hrdiny“, ovšem na konci je vyřešen problém větší skupiny/kolektivu. Přes přirozený osobitý autorský vklad je v daných hrách zřejmá návaznost na tradici lidových pohádek, z toho důvodu bude komparace v této kapitole opřena o typologii ruského folkloristy Vladimira Jakovleviče Proppa vymezující dle jejich funkce celkem sedm jednajících postav, jež se mohou v pohádce objevit (1. škůdce, 2. dárce, 3. pomocníka, 4. carovu dceru a jejího otce, 5. odesílatele, 6. hrdinu, 7. nepravého hrdinu).⁷⁴ V návaznosti na kontext českých reálií a dané hry bude *carova dcera s otcem* nahrazena ozn. *princezna a král*, role *dárce* bude spjata s rolí *pomocníka*, zároveň nebude nutné pracovat s pojmem *nepravý hrdina*, jenž v analyzovaných hrách nemá svého zástupce.

Celkový počet vystupujících postav je těžko přesně odvoditelný, jelikož je v každém divadelním textu vypsán i počtem předem nedefinovaný kompars. Z toho důvodu lze tento údaj posuzovat pouze dle jednotlivých postav, jimž bylo ve scénických poznámkách

⁷² VŠETIČKA, F. *Celistvost celku. O kompoziční poetice českého dramatu. Lesní panna*. Olomouc: Fontána, 2012, s. 10.

⁷³ Tamtéž, s. 8.

⁷⁴ PROPP, V. J. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 2008, s. 66.

přiděleno vlastní jméno. Ve *Strakonickém dudákovi* je takových postav 35,⁷⁵ v *Jiříkově vidění* 28, v *Lesní panně* 22, v *Tvrdohlavé ženě* 21, v *Dalskabátech* 20, v *Čertovi na zemi* 16 a v *Hrátkách s čertem* 13. Do součtů byly vždy zahrnuty i existující alternace některých postav, jež byly ve scénických poznámkách vypsány samostatně (stalo se tak v případě *Jiříkova vidění* a *Lesní panny*, nikoli však *Tvrdohlavé ženy*).

3.2.1 Hrdina

Ve sledovaných pohádkových dramatech vystupuje v roli hrdiny, a zároveň protagonisty, prostý, často venkovský člověk, jehož cílem je něco nalézt či někoho získat/zachránit. Mnohdy se za tímto účelem vydává na cestu – Švanda ze *Strakonického dudáka* hledá v cizině slávu a bohatství, aby si doma zasloužil svou milou, a Isidor Slovičko z *Lesní panny* odjíždí do Ameriky s vírou v lepší životní podmínky, než jsou v českých zemích. Jiřík z *Jiříkova vidění* také podniká cestu, ale na místě – prostřednictvím snu, kdy se snaží zbohatnout. Motivací u těchto Tylových pohádkových dramát je nespokojenost se životní situací. Jejich role by se „podle Turečka dala pojmenovat jako nespokojený rezonér procházející cestou vedoucí k závěrečnému prozření“.⁷⁶ Při tomto prozření pak dochází k odklonu od původního cíle (majetek, cizina) a návratu k (nedoceneným) jistotám jako je láska a domov. Právě v tématu „polepšení rebelujícího jedince“ lze spatřovat návaznost Tylových her na Volksstück.⁷⁷ Martin Kabát z *Hrátek s čertem* také absolvuje cestu, a to dvojí – nejdříve do Čertova mlýna, kde doufá, že poprvé v životě pozná strach, a poté do samotného pekla, odkud chce získat úpisy s dušemi dvou nevinných dívek. Jeho motivace však nevychází z prožitku vnitřní krize, stejně tak jeho počínání nesměruje k přehodnocení vlastních priorit. Postava Kabáta jedná čistě na základě jemu přiřazených lidských vlastností (statečnost, smysl pro spravedlnost).

Pěnkava z *Tvrdohlavé ženy* se snaží dokázat matce své milé, že jsou jeho city opravdové, a získat tak svolení k jejich sňatku. Radovín z *Čerta na zemi* chce zachránit hříšníky před peklem a získat dívku. Hříšníky před peklem nezachraňuje pouze Radovín, činí tak i postava Martina Kabáta, která zachraňuje loupežníka a poustevníka.

⁷⁵ Tento údaj je odvozen z textu, jenž vzal za svůj základ Tylův plzeňský rukopis.

⁷⁶ CÍSAŘ, J. *Tylova divadelní syntéza*. In: *Josef Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008*. Praha: KANT pro AMU, 2007, s. 38.

⁷⁷ TUREČEK, D., *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*, 1994, s. 138.

Zatímco se ale Radovín de facto obohacuje na jejich úkor (od Ludimora získává všechno jeho bohatství a od Krvomíra knížecí stolec), Kabát za záchranu materiálně odměněn není. Radovínovo uplatnění nároku na majetek však pohání jeho nesobeckost a dobrota srdce, bohatství odebrané Ludimorovi chce využít k odškodnění do té doby zlou rukou vedeného lidu (z peněz má být vystavěna nemocnice, chudobinec, škola...). Navzdory tomu, že je hrdinou Radovín, figuruje zde síla lidu, jejich soudržnost – všichni se na konci hry podílejí na ochraně Krvomíra před čertem. Pohádkové drama *Dalskabáty* klade v porovnání se zbytkem her ještě větší důraz na obyvatele daného území-vsi jako celek, proto je v tomto případě záhodno hovořit o kolektivním hrdinovi usilujícím o společnou záchranu, přestože lze jako vůdčí postavu považovat Marijánu Plajznerovou.

U obou autorů sledovaných pohádkových dramát je významně posílena role ženských postav, a to do takové míry, že lze někdy do role „pohádkových hrdinů“ dosadit je. Pokud by se například *hrdina* určoval na základě aktivní záchranu partnera, aktu, který je s tímto pojmem úzce spjat, ve *Strakonickém dudákovi* i *Jiřikově vidění* by daná role připadla partnerkám mužských postav – Dorotce a Kačence. Terezka z *Lesní panny* opatruje Isidora zprostředkovaně skrze lesní pannu Jasanu. Obzvlášť ale Dorotka splňuje očekávané kvality „pohádkového hrdiny“ – vydává se na cestu do cizí země, aby přivedla zpět svého milého, kterého také později vysvobozuje ze zajetí nadpřirozených sil. Zároveň jsou tyto dívky (Dorotka, Terezka, Kačenka, Terezka), na rozdíl od svých zkoušených protějšků, od začátku do konce hry nositelkami, ne-li zosobněními, kladných lidských vlastností a hodnot. Představují majáky pro své zbloudilé partnery. Některé z dívek jsou dokonce ochotné pro milence obětovat svůj život – Dorotka ze *Strakonického dudáka*, Terezka z *Lesní panny* (z mužských protagonistů ze stejného důvodu ohrožuje své bytí pouze Pěnkava z *Tvrdohlavé ženy*, když zachraňuje Terezku z hořícího mlýna). Přední ženské postavy Drdových pohádkových her – Káča i Marijána Plajznerová – jsou pak vykresleny jako svérázné a do různé míry zkušéné venkovské ženy, které nic nevyvede z rovnováhy (Káča: „*Hlouposti! Pár starejch čertů mi nemůže veselku zhatit! To bych se na to podívala, kdo by si troufnul připravit chudou holku vo štěstí!*“⁷⁸; Plajznerka: „*Však ten svět nejní eště tak mizernej, aby si v ňom poctívá ženská nenašla kousínek místa!*“⁷⁹), v momentě zmizení

⁷⁸ DRDA, J. *Hrátky s čertem*. Praha: Orbis, 1960, s. 26.

⁷⁹ DRDA, J. *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Praha: Orbis, 1960, s. 22.

jejich partnera jej aktivně hledají a v jimi navázaném vztahu mají hlavní slovo. Přestože je Káča ve věku Tylových hlavních ženských postav, její povaha je oproti nim více divoká a nezávislá. V Tylových výše zmíněných hrách je „závislost“ dívek podmíněná existencí min. jednoho rodiče, jenž má k osudu svého dítěte co říct (dobře viditelné je to na případu Dorotky ze *Strakonického dudáka* – jako jediná podnikla osobně cestu mimo domov, aby našla a přivedla svého milého – vše ale uskutečnila až po smrti otce). Tyl se tak držel v mezích dobové rodinné výchovy, Drda tuto rovinu sice vynechává, ale objevuje se u něj otázka mezigeneračního respektu. Navzdory skutečnosti, že v *Dalskabátech* hovoříme o kolektivním hrdinovi, ženské postavy (Plajznerka, Dorotka, Mančinka) představují jeho silnou základnu – ženy jsou zde prezentovány jako čínorodější („[...] *Kdepak, vod chlapů radši dál, nejni nad to, dyž si ženská stačí sama! To je ze všeho nejlepši! Jenže to nejni k vydržení.*“⁸⁰), rozhodnější („*A to zas ne! Já sem svá pani! Dyž budu chtít, tak přídu!*“⁸¹), rozumnější („[...] *Však i ta nejhloupější ženská má zrovna v tejhle věci za ušima víc, než ten nejchytřejší muskej!*“⁸²) a více milující („[...] *Dyž má ženská mužskýho ráda, jako Manča tebe, bude se s ním prodírat trním! A dyž mu nezbyde než kámen pod hlavou, dá mu tam radši svou ruku...*“⁸³). Plajznerka se svou povahou a věkem podobá Tylově typu „velkohubé dobračky“ užitém ve *Strakonickém dudákovi* (Kordula) a *Lesní panně* (Voršila), o které F. Všetická píše, že je „*rázovitá, rázná, otevřená, hlučná, žvavá, k drsnému slovu daleko nemající figura*“.⁸⁴

Poučením z vlastních chyb neprochází u Tyla vždy jen mužské postavy, v rámci *Tvrdohlavé ženy* dochází k nápravě Jahelkové, matky Terezky. Tato postava je na základě svých činů bránících lásce ústředního páru hry zařaditelná do námi modifikované kategorie *princezna a král* i *škůdce*. Další negativně vnímanou postavou, jež si prošla nápravou, je protagonista Jiřík z *Jiříkova vidění*, jenž si však vzhledem ke svému postavení v příběhu zaslouží označení „antihrdina“ (na rozdíl od Jahelkové svými činy nezraňuje příbuzného, ale svou partnerku).

⁸⁰ Tamtéž, s. 50–51.

⁸¹ Tamtéž, s. 60.

⁸² Tamtéž, s. 31.

⁸³ Tamtéž, s. 83.

⁸⁴ VŠETICKÁ, F., *Celistvost celku*, 2012, s. 9.

Vnější charakteristika protagonistů je v hrách odkrývána skrze monology a dialogy, ale i scénické poznámky (profese a informace ohledně vzhledu postav), vnitřní charakteristika je poté udávána též konkrétními činy. Jak bylo avizováno výše, protagonisté jsou prostého původu. Švanda je dudákem, Johanes Pěnkava školním pomocníkem, Jiřík čeledínem, Radovín žákem, Isidor Slovičko učitelem, Martin Kabát vysloužilým dragounem a Marijána Plajznerová vdovou po hrobaři. Přestože z Tylových her je věk naznačen pouze u postavy Jiříka (dvacet let), i zbylé protagonisty lze na základě jejich charakteristik odhadovat na zástupce mladší generace. U Drdy se ale situace liší – Kabátovi i Plajznerové je kolem čtyřiceti let. Zatímco s mládím se pojí naivnost, s vyšším věkem přichází větší životní zkušenost. Tento aspekt se promítá i do zmíněného povolání, role ve společnosti – Tylovi protagonisté se zaučují nebo hledají uplatnění, u Drdových protagonistů je naopak zdůrazněno ukončení jedné z jejich rolí (Kabát již není dragounem, Plajznerová již není manželkou hrobaře). Tylovi hrdinové z her *Strakonický dudák*, *Jiříkovo vidění* a *Lesní panna* činí na základě vlastního přesvědčení volbu, která se v procesu ukáže být ne zcela správná, a musí se tak potýkat s jejími důsledky. V tomto procesu vedoucím k uvědomění si důležitých hodnot lze spatřovat výchovnou funkci her. S následky svých činů se však musí potýkat také Kabát z *Hrátek s čertem*, když prohraje v dobrovolné karetní hře úpisy s dušemi dvou dívek. Rozdíl spočívá v okolnostech a vlastnostech přisouzených postavám. Kabát se dopouští chyby pouze kvůli úskoku škůdce-čerta, Švanda, Jiřík a Isidor nejsou ke špatnému rozhodnutí dohnáni konkrétní bytostí-tradičním škůdcem, ale sociální situací (a vlastním rozmarem). Kabát je od začátku do konce plošnou postavou – v pozici ideálního zlidovělého hrdiny-vzorového člověka bez negativních vlastností, naopak Tylova trojice hrdinů prochází vnitřními změnami a formuje se v průběhu děje (Švanda a Jiřík dokonce vyjevují své nedobré vlastnosti ve vztahu s milujícími dívkami). Neměnnost hrdinových vlastností lze však sledovat i u Tylova Radovína z *Čerta na zemi*, oproti Kabátovi je však strůjcem pro děj klíčové lsti, nikoli její obětí. Svou vychytralostí, která je zbylým Tylovým protagonistům de facto cizí, se podobá Plajznerové ze hry *Dalskabáty* (ta se snaží vyzrát na plán faráře za pomoci ostatních).

Hrdinové srovnávaných pohádkových dramát dosahují šťastného „konce“. U her *Strakonický dudák*, *Tvrdohlavá žena*, *Jiříkovo vidění*, *Čert na zemi*, *Lesní panna* a *Dalskabáty* je ekvivalentem lidského štěstí láska (její potvrzení, či dosažení). I konec

v *Hrátkách s čertem* se pojí se zasnoubením hlavního páru, avšak pojetí lásky i přístup k manželství je po celou dobu hry nadsazený. Humornost zde tak oslabuje vážnost citu, který je u Tyla umocněn. Společenská role se pak s koncem hry mění pouze u Radovina (stává se knížetem) a Plajznerové (stává se partnerkou Matese).

3.2.2 Odesílatel

Odeslání hrdiny na cestu jej, dle Proppova vymezení, uvádí do pohádky. Akt „odeslání“ je klíčový i pro námi sledované pohádkové hry, avšak role odesílatele je různá. Ve *Strakonickém dudákovi* iniciuje cestu sám Švanda (podnětem pro něj je nemožnost bez finančních prostředků získat milou a informace o lepším výdělku v cizině). V *Tvrdohlavé ženě* lze de facto za odesílatele považovat Zlatohlava, který na začátku hry zabrání odchodu Pěnkavy a přiměje jej usilovat o chtěnou dívku. V *Jiříkově vidění* posílá protagonistu na cestu alternativními realitami Severin. V *Lesní panně* se Isidor vydává do Ameriky také na základě vlastního přesvědčení, ale zároveň je ovlivněn dalšími vystěhovanci (zásadní jsou zprostředkované informace od žida Taussiga, jež se později ukáže jako „špás“). V *Čertovi na zemi* hrdina na cestu odeslán není. Martin Kabát z *Hrátek s čertem* je na začátku hry pravděpodobně na cestě z pluku, když je přepaden loupežníkem, na základě jehož pozdější „rady“ se vydává do Čertova mlýna. Jeho druhá cesta, do pekla, je již podniknuta bez nasměrování druhou osobou. V *Dalskabátech* lze určitou roli (nezáměrného) odesílatele přiřadit faráři, jelikož právě jeho vyhnání Plajznerové z fary vedlo k jejímu setkání s Trepifajkslem. Z vlastní iniciativy se Plajznerová poté vydává také na faru, aby získala zpátky Matese.

3.2.3 Princezna a král

V. J. Propp tyto postavy dle jejich funkce neodděluje. Sepjetí dcery s otcem (resp. s příbuzným) má svou roli i v analyzovaných pohádkových dramatech. Pouze v Tylově *Strakonickém dudákovi* však vystupuje princezna s králem, v *Hrátkách s čertem* je z této dvojice přítomna jen princezna (s existencí krále je adresát obeznámen skrze promluvu postav). Obě princezny je tradičně potřeba zachránit – princeznu Zuliku od stavu smutku, Dišperandu od pekla. V obou případech jsou princezny strůjkyněmi své „nešťastné situace“, ale pouze v druhém případě jde o život ohrožující stav. Zatímco první je hrdinou zachráněna

na žádost krále s vidinou zisku, záchranu druhé hrdina podniká nezištně na základě vlastního rozhodnutí (král s Dišperandou o jeho počínání vůbec netuší). Prostředky záchrany jsou též diametrálně odlišné – Švanda hraje na kouzelné dudy, Kabát se v pekle bije s čerty kyjem půjčeným od loupežníka. Přes úspěch jednotlivých hrdinů si ani jeden z nich princeznu nebere (v případě *Hrátek s čertem* ani nikdy nedošlo během děje k jejich setkání), princezny jsou zde postavami vedlejšími, jejichž přítomnost a počínání je nutné pro konflikt dramatu a znázornění kontrastu s venkovským děvčetem, jež je vždy finální partnerkou hrdiny.

Charakteristika princezen je primárně postavena na jejich postojích ohledně hledání manžela a chápání lásky (více viz kap. 3.6.1 *Motiv lásky*). V důsledku jejich zajisté „princeznovské“ – benevolentní – výchovy se jeví zkreslené a někdy až dětinské. Odmítají se podřídit rozhodnutí, i kdyby politicky podmíněnému, které se jim nezamlouvá, jednají ve vlastním zájmu (i když v rámci děje odehrávajícího se v rozsahu her fakticky neúspěšně – Švanda z cizího království utíká, podvodnému sňatku/únosu do pekla princezna díky Kabátově intervenci uniká). Přesto je u Drdovy pohádkové hry hranice mezi světem princezny a světem poddaných tenčí. Dišperanda vyhledává v lese poustevníka, aby jej požádala o pomoc, hovoří s Luciem (v domnění, že je poustevníkovým příbuzným) a řídí se jeho radou, a především se přátelí se svou služebnou Káčou, se kterou se později také vydává k Čertovu mlýnu. Zulika je oproti tomu ve hře spjata pouze s prostředím zámku. Její přístup k ostatním lidem je pravděpodobně podmíněn minimálním kontaktem s vnějším světem a jinými zvyky cizího království. Princezna Zulika vnímá ostatní primárně jako prostředky k dosažení vlastního uspokojení (k Švandovi – „[...] *Ale to ti povídám, odejít nesmíš, sice by se Zulika hněvala; [...] No, směj se také! [...] Ano, to je rozkošný nápad! Vem si mě za ženu!*“⁸⁵; o Vocilkovi – „*Copak je tohle za divného člověka? Ten se mi líbí – je hodně k smíchu. Je to tvůj otrok? [...] I vida, on umí také mluvit! Toho neprodávej! Já ho budu mít někdy za blázna.*“⁸⁶), kdy se možnost odmítnutí nebere v potaz („*Pročpak bysi nesměl? Ty musíš!*“⁸⁷). Oddálení od obyčejných lidí se projevuje i v princeznině způsobu mluvy – hovoří o sobě ve 3. osobě (jelikož tak ze zámku činí pouze ona, nelze tuto skutečnost označit jako rys cizího království). Zuličin projev je také obecně více kontrolovaný než princezny

⁸⁵ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 58–59.

⁸⁶ Tamtéž, s. 58–59.

⁸⁷ Tamtéž, s. 59.

Dišperandy, která dává ohledně své situace s vdavky najevo zoufalství („[...] *Ach, pane Lucie, když já jsem tolik nešťastná, že už ani nevím, co chci a co nechci...* [...] *Brr! Já nešťastná! Cožpak se pro mne nenajde nějaký slušnější ženich?*“⁸⁸).

V Tylově hře *Čert na zemi*, kde je děj situován do knížectví (což je vedle království další druh monarchie), je urozeného původu také postava Milosty, sestra knížete Krvomíra, o kterou má zájem protagonista Radovín. Přestože je Milosta s Krvomírem v „netypickém“ příbuzenském vztahu a zachraňovanou osobou není chtěná dívka, ale její bratr, Radovín získává její ruku i knížectví. *Čert na zemi* je však svým závěrečným příslibem „nerovného“ sňatku mezi partnery výjimkou, zbytek protagonistů končí s dívkou stejného původu. V popředí analyzovaných pohádkových dramát je vztah obyčejných osob z lidu, logicky jsou z toho důvodu funkce v kouzelné pohádce často spjaté s králem (ukládání těžkých úkolů vyplývající z nedůvěřivého postoje k ženichovi⁸⁹) přeneseny na venkovského otce, resp. matku (konkrétně Jahelkovou). To je ovšem vzhledem k absenci rodičů v Drdových hrách možné pouze u Tyla.

3.2.4 Pomocník

Pomocníky hlavních postav bývají většinou nadpřirozené či mytické bytosti. U Tyla jsou to lesní panny (*Strakonický dudák*, *Lesní panna*), kníže krkonošských duchů se skalními duchy (*Tvrdohlavá žena*), duch blanického rytíře (*Jiříkovo vidění*), u Drdy je to poté anděl (*Hrátky s čertem*). Co se týče jejich motivace, u lesních panen/víl je pomoc lidem v nouzi přirozeností,⁹⁰ Zlatohlav neboli Rybrcoule je z českých pověstí také znám jako pomocník potřebných (chudých),⁹¹ v Tylově úpravě je postavou odjakživa milující „lidské plemeno“, proto je odhodlaný pomoci hodnému muži na cestě za štěstím. Jednání lesní panny/polednice Rosavy a ducha Severina je navíc motivováno vazbami na protagonisty (Rosava je Švandovou matkou, Severin Jiříkovým kmotrem). Anděl Teofil v *Hrátkách s čertem* vystupuje v roli posla mezi Bohem a lidmi, hrdinovi zprostředkovaně pomáhá ze své podstaty. Zatímco Rosava, Zlatohlav a Teofil jednájí nezávisle na dalších osobách, Jasana

⁸⁸ DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 22–23.

⁸⁹ PROPP, V. J., *Morfologie pohádky a jiné studie*, 2008, s. 66.

⁹⁰ VONDRÁČEK, V., HOLUB, F. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava: Columbus, 1993, s. 96.

⁹¹ FIALOVÁ, Z. *Krkonoš a jeho proměny*. In: plus.rozhlas.cz [online]. 24. 9. 2010 [cit. 12. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/krakonos-a-jeho-promeny-6646731>.

a Severin reagují na žádost bližního protagonisty (Severin vzpomíná na slib daný Jiříkově otci, Jasana vyslyší prosbu Terezky). Pomoc ze strany těchto bytostí je ovšem omezená. Některé nemají absolutní moc, jelikož jsou podřízené bytostem jiným (Rosava, Teofil), jiné svůj zásah do děje záměrně omezují, jelikož samy protagonisty vystavují zkoušce (Jasana, Severin). U Tyla je pomoc nadpřirozených bytostí hlavním postavám skrytá, stejně jako jejich identita (Rosava se Švandovi nevyjevuje a Dorotku s Kalafunou doprovází přestrojená za poutníka, Zlatohlav a Severin postupně střídají tři lidské podoby, Jasana pouze dvě). Ta je později odkryta pouze u Rosavy (v průběhu hry) a Zlatohlava (na konci hry). Drdův anděl z *Hrátek s čertem* svůj původ před žádnou z postav nezatajuje, z pozice prostředníka to ani není možné. Zároveň nedoprovází hlavní postavu po celou dobu jeho „cesty“, reálně mu pomáhá až v závěrečné scéně v pekle, kterou ukončuje jako deus ex machina. Drdově nadpřirozenému pomocníkovi není ve hře oproti těm Tylovým věnováno tolik prostoru, jednání lidských postav spíše dokresluje.

Pomocníci bývají v pohádkách často současně dárci, přičemž darované předměty plní různou funkci – lesními pannami darované kouzelné dudy mají být prostředkem k výdělku potřebného k získání milované dívky (*Strakonický dudák*), tři šňůry zlatých perel jsou poté lesní pannou dány jako svatební dar (*Lesní panna*). V případě prvého obdrží hrdina dar na začátku hry, v případě druhém získává hlavní pár dar v závěru hry. I Drdův anděl z *Hrátek s čertem* hrdinu obdarovává, ten však dar nezískává „zdarma“, ale za dobrý skutek, zároveň se liší jeho podoba – darována jsou tři libovolná přání. Tylův Radovín je též odměněn – za pomoc čertovi Ohniváčkovi z *Čerta na zemi*. Čert mu de facto přináší jen štěstí – vedle přímé odměny za záchranu vedou jeho činy nepřímo k hrdinově zisku i v jiných oblastech života (nevěsta, knížecí stolec) – ale kvůli své čertovské podstatě je na konci hry vnímán a zahrán jako škůdce.

Pomoc ze strany lidských bytostí jakožto pomocníků-společníků je vždy od začátku přiznaná, hlavní postavy jsou si jí vědomy. Převažuje zde pomoc záměrná (ve *Strakonickém dudákově* Kalafunovo doprovázení Dorotky na cestě za Švandou, v *Tvrdohlavé ženě* Madlenky vpuštění Pěnkavy k Terezce do sednice, v *Lesní panně* společná cesta „vystěhovanců“ – vedle Isidora Slovička se jedná o žida Šimona Morela, Barnabáše Pintu a Voršilu s dětmi – do Ameriky), ale dala by se nalézt i nezáměrná. Tento typ pomoci je

napojen na zobrazení lidské omylnosti prostřednictvím dobře myšleného úmyslu, který má ovšem ve výsledku špatné vyústění. Mužští představitelé zmíněných „vystěhovanců“ se včetně protagonisty vzájemně ubezpečují o výhodách, které jim odchod do Ameriky přinese, opak je pravdou, ale střet s realitou jim pomůže uvědomit si význam jejich domoviny a upevní jejich vlastenecké cítění. Jakožto motivaci jednání lidských pomocníků lze označit jednoduše lidskost a dobrotu. Jedná se o atributy správného člověka, které k nám promlouvají skrze pohádkové útvary od nepaměti, skrze svou univerzálnost byly pak v době panujícího komunismu snadno zneužitelné v rámci ideologicky vykonstruovaného obrazu „lidovosti“. Již v Drdových *Hrátkách s čertem* (napsaných ještě před koncem války) však lidé, u nichž hrdina hledá pomoc, lidskost postrádají. Z absence této vlastnosti Kabát poustevníka dokonce nařkne: „[...] *Tak ty si svatej. Ale lidskej nejsi, poustevníku, a to je podle mého chyba!*“⁹² V *Dalskabátech* je zvolen přístup jiný – nápomocnost a dobrota některých obyvatel (kováře s kovářovou, mladého páru a vdovy) v příběhu vystupuje v kontrastu s do kolektivu nezačleněnými jedinci s pochybnými charaktery (mlynářkou, komediantem a kostelníkem). Postupně je ve hře farářem-pekelníkem rozehráno více intrik, které jsou včetně zmizení Trepifajksla řešeny naráz během jednoho večera v závěrečném osmém obrazu. Pomoc zde v průběhu získávaná odpovídá principu kolektivního hrdiny – skrze vzájemnou spolupráci si je „pomocníkem“ sám. V čele tohoto celku ovšem stojí postava Plajznerky a směrem k ní můžeme ve hře sledovat různá menší, ale pro fungování vztahů nezanedbatelná, gesta sousedské výpomoci (např. kovářovu pomoc se stěhováním ženy do chajdy v lese). Plajznerka s Dorotkou připomíná Tylovy dobré a rozumné „velkohubé dobračky“ (zmíněné již v kap. 3.2.1 *Hrdina*) – Kordulu (*Strakonický dudák*), Voršilu (*Lesní panna*) i o něco mladší Madlenku (*Tvrdohlavá žena*). Postava kováře se poté přes obraz pracovitého venkovského mužského s vlastní hlavou podobá hospodskému Pintovi (*Lesní panna*) i muzikantovi Kalafunovi (*Strakonický dudák*), který je ovšem ve svém chování smířlivější než první dva jmenovaní.

⁹² DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 48.

3.2.5 Škůdce

Dle V. J. Proppa zahrnuje jednání této postavy škůdcovství a různé formy zápasu s hrdinou. V rámci sledovaných her lze na škůdce nahlížet na základě několika kritérií – na základě jejich podstaty (nadpřirozené/lidské), záměru a konce.

U Tyla udává děj především škůdcovství lidské, ohrožení hrdiny vycházející od nadpřirozených sil se objevuje pouze ve *Strakonickém dudákovi* – k němu se vyjádřil D. Tureček: „[...] *kouzelné prostředky a mocnosti tu ztrácejí reálnou povahu dějového hybatele a v podobě ,kola duchů‘ se stávají spíše obecnou existenciální hrozbou.*“⁹³ Zařazení čerta Ohniváčka z *Čerta na zemi* do této kategorie není jednoznačné, navzdory „honu na duše“ neohrožuje hrdinu, ale původně zkažené osoby (viz kap. 3.2.4 *Pomocník*). Negativní příznak je až spjat se snahou odnést do pekla osobu napravenou (Krvomíra), nikoli stále pochybnou (Ludimora). S postavou čerta pracuje také Drda – na rozdíl od Tyla jej však v obou svých pohádkových dramatech staví i do pozice škůdce, jenž fakticky ohrožuje všechny. Úroveň zla je zde dána hierarchií v pekle – venkovští čerti starších pořádků zde vystupují jako poměrně neškodné bytosti, které na vlastní popud aktivní strašení lidí a shánění duší příliš nebaví (Omnimor a Karborund, Trepifajksl), naopak mladí (Lucius) a výše postavení čerti (např. dr. Solfernus a dr. Ichthuriel) jsou zde zapálenými lapači duší a pravými nositeli záporných lidských vlastností a hodnot. Drda tak z těchto pohádkových postav přímo dělá lidské typy.⁹⁴ Vnímání je to především u postavy faráře Ignáce Louly z *Dalskabátů*, u něhož je čtenáři textu hry odhalena pravá identita (dr. Ichthuriel) až ve čtvrtém obrazu (i v úvodní scénické poznámce jsou obě tyto role prezentovány jako oddělené postavy). Záměrem počínání Tylových půlnočních duchů i Drdových čertů-škůdců bylo získání lidských duší. Zatímco však duchové byli řízení spontánností vycházející z jejich nespoutané podstaty, za činy čertů-škůdců se vzhledem k jejich lidským rysům skrývalo více promyšlené vypočítavosti. V obou případech nadpřirozené bytosti svého cíle nedosahují – duchové ze *Strakonického dudáka* se po zásahu Dorotky rozprchají a farář/dr. Ichthuriel z *Dalskabátů* po kolapsu svého plánu mizí v kouři.

⁹³ TUREČEK, D., *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*, 1994, s. 136.

⁹⁴ VORÁČEK, J., „České pohádky“ *Jana Drdy a jejich vztah k lidové tradici*. In: Acta Universitatis Carolinae – Philologica 3. Slavica Pragensia III. Praha: Univerzita Karlova, 1961, s. 227.

V *Hrátkách s čertem* čerti taktéž prohrávají, přestože se jim na chvíli úpisy s dušemi vlastnit podařilo.

U obou sledovaných autorů jednájí škůdci ze sobeckých důvodů, nejčastěji z touhy po majetku. Nejznámějším Tylovým zástupcem tohoto typu je Pantaleon Vocilka, bývalý student na cestách ze *Strakonického dudáka*, jenž se pod rouškou upřímného zájmu o Švandu prohlásil za jeho sekretáře/kasíra, aby se mohl obohacovat na úspěchu jeho kouzelných dud. Rady poskytnuté Švandovi ohledně jeho cest, sňatku s princeznou a rozchodu s Dorotkou jsou vždy vyřčeny ku prospěchu jeho osoby. Dá se říci, že Vocilka vystupuje v roli „falešného pomocníka“. Jedná se o typ postavy využívající všech dosažitelných prostředků k vlastnímu žití a přežití. „Žer, abys nebyl sežrán!“⁹⁵ – tak zní životní heslo potulného komedianta Lupina z Drdovy hry *Dalskabáty*, jenž má s Tylovým Vocilkou mnoho společného. Oba vystupují s vidinou zisku jako někdo, kým reálně nejsou (zatímco však Lupino hraje knížete, Vocilka hraje jinou podobu sám sebe), a neostýchají se odejmout něco, co jim nepatří (Vocilka chce získat Švandovy dudy jako prostředek výdělku, Lupino zase mlynářčiny peníze z truhly na faře). Mimo naznačené nepoctivosti, chamtivosti a neupřímnosti je oběma vlastní také zbabělost (Vocilka zrazuje Švandu v cizím království, aby se vyhnul vězení, Lupino se nejdříve nechá vystrašit Trepifajkslem v chajdě a poté na konci hry prosí obyvatele Dalskabátů o slitování, když mu hrozí bití). Oba svým chováním také znevažují pohádkovými hrami vyzdvihovaný nejčistší cit-lásku a ženu (jsou zastánci flirtu – Vocilka vidí sňatek pouze jako formu obchodu: „*Má-li vás Dorotka opravdu ráda, tedy se musí radovat, že dostanete princeznu.*“⁹⁶; i pro Lupina je svedení ženy kováře výdělečnou činností, avšak obecně vnímá ženu zúženě v mezích potěchy: „*I mladá, i pěkná, i vdaná! Svatá trojice šťastných okolností! [...] Kdyby bylo všechno na světě tak lehké, jako svádět ty cajdrnožky!*“⁹⁷). Zásadní rozdíl spočívá v jejich autonomii v rámci děje – Vocilka je pánem svého veškerého jednání, zatímco Lupino je pouze figurkou v plánu faráře. Liší se však i jejich situace na konci her. Vocilka utíká se Švandovými dudami, jež již postrádají svou kouzelnou moc, aniž by byl potrestán. Lupino svůj trest obdrží – je hozen

⁹⁵ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 24.

⁹⁶ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 60.

⁹⁷ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 42.

do kurníku (Honzova poznámka při jeho odvádění naznačuje i výprask mimo scénu), když je obyvateli Dalskabátů odhaleno, že po celou dobu nebyl knížetem, ani generálem.

Lupino však nebyl jediným článkem farářova plánu, při obracení vsi ke špatnostem mu měly být nápomocny i postavy pomlouvačného kostelníka Aloise Piškytla a bohaté mlynářky Majdalény Pučálkové. Stejně jako Lupino smýšleli o sblížení s osobou opačného pohlaví hříšně – kostelník se choval k ženám na faře úlisně, mlynářka toužila po mladším Honzovi (byla mu za jeho společnost ochotna i zaplatit). U kostelníka lze říci, že kolektivnímu hrdinovi škodil pomluvami, ale u mlynářky je situace komplikovanější, jelikož nikomu záměrně újmu nepůsobila, zároveň však ze sobeckých důvodů nepomohla tam, kde mohla (odmítla půjčit Honzovi peníze, aby mohl zůstat s Mančinkou), proto by se zde hodilo užít označení „pasivní škůdcovství“. Představitel podobného typu škůdcovství najdeme i v Drdových *Hrátkách s čertem*, v postavě poustevníka-otce Školastyka, který žádost Kabáta ohroženým dívkám pomoci odmítá, zatracuje princeznu („*Je-li to pravda, vandrovniku, pak svolám na tu bezbožnou holku oheň a síru hněvu božího! [...]*“⁹⁸) i Káču („*Ta hříšná Káča se taky upsala? Bodejž by ji rarach sám rovnou napíchl na nejšpičatější z pekelných vidlí!*“⁹⁹). Činí tak v důsledku své sobeckosti a nenávistnosti, přestože tvrdí opak („*Na lidi musí být přísnost! Proto jsem mu neporadil, protože chci, aby nemravnost byla potrestána! Mrskati je budeš metlami železnými...*“¹⁰⁰). Jeho nečinnost se primárně vztahuje k dívkám, ale ovlivňuje i osud hrdiny-Kabáta. Také v této hře pak vystupuje postava podnikající „aktivní lidské škůdcovství“ – loupežník Sarka-Farka, ten však od nevydařeného pokusu o přepadení nebojácného Kabáta na počátku hry postrádá kvality hrůzu nahánějícího lapky, do kterého se stylizuje, jeho snažení působí naopak směšně. Později také on odrazuje Kabáta od intervence v pekle („*A co je do ženckejch! Stejně sou falešný a do pekla by spadly tak jako tak. Nikam nechod', bud' rád, že si v suchu!*“¹⁰¹). Po Kabátově úspěchu v pekle čeká oba lidské škůdce krušný střet s realitou – loupežník se dozvídá, že jej v pekle za jeho skutky čeká vyvrhelovo lože, a reakce Školastyka na záchranu jím odsouzených dívek, vycházející z pýchy a závisti, otevře pekelné dveře

⁹⁸ DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 46–47.

⁹⁹ Tamtéž, s. 47.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 51.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 53.

i jemu. Přesto jsou zachráněni Kabátem, který požaduje, aby si své hříchy odpracovali v Čertově mlýně.

Újmu jiné osobě jsou schopni zapříčinit i lidé z Tylova *Čerta na zemi*. Jednání knížete Krvomíra a jeho pravé ruky Ludimora má především směřovat k upevnění jejich mocenské pozice, Kačena přispívá k narušení svatby na začátku hry ze žárlivosti na provdanou dívku. Přes naše vědomí její škodné činnosti nelze Kačenu klasifikovat jako tradičního škůdce, jelikož tak nevystupuje ve vztahu k hrdinovi Radovínovi, ani k lidu. Kačena je stejně jako postavy Káči a Dišperandy z *Hrátek s čertem* poháněna urputnou touhou se provdat, v jejím případě je její naléhavost umocněna i přibývajícím věkem (ve hře je jí kolem čtyřiceti let). Možná právě proto u ní tyto snahy nabývají negativních konotací mající podobu zatrpklosti a závisti. Kačenu pak stíhá podobný trest jako mlynářku z *Dalskabátů* – její úsilí využívající lidsky špatných prostředků není ve hře odměněno – zůstává bez chtěného muže. Ludimor, rádce Krvomíra, je při svém setkání s Radovínem osloven „*pane tajný rado, pokladníku, sklepníku i zpovědníku jeho milosti*“,¹⁰² čímž hrdina odkazuje na skutečnost, že je knížeti jakousi šedou eminencí, a tak původcem všeho neštěstí (jak Krvomíra, tak lidu). Na konci hry je zachráněn od pekla, ale v procesu přišel o veškeré jmění i svůj vliv na Krvomíra. Právě ten je v popředí zájmu hry *Čert na zemi* – od úvodního střetu se svými poddanými nedokáže přestat myslet na slova Podhajského, kterého uvrhl do vězení za jeho vystoupení proti Krvomírově požadavku odvést si čerstvě provdanou Veroniku-dceru Podhajského („*Vůle pánova? Libůstka, vášeň, hřích bývá také vůle pánova, a to má býti právem? To má býti zákonem? Nebojíš se, pane, že tě smrtící blesk toho uchvátí, z jehož milosti tu stát se vychloubáš? Nebojíš se, že tě červ konečně uštkne, po němžto šlapeš nelidskýma nohama?*“¹⁰³). Podhajský není jedinou postavou, která se snaží „probudit v knížeti člověka“, usiluje o to i Radovín, když už je odhalena blížící se hrozba v podobě únosu čertem („*[...] tedy bych vám radil, abyste svou celou duši převrátil, své srdce vyčistil – a zlý duch nebude mít k vám přístupu. [...] Národům dobře činit, k světlu je vést, poznání Boha i světa mezi nimi šířit, lidské důstojenství v nich uctívat: to je úkol knížecí – ale ne: jiskru božskou v člověku mařiti a na jeho mizině, na jeho tuposti zakládati chrám své rozkoše*

¹⁰² TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 287.

¹⁰³ Tamtéž, s. 261–262.

a slávy.“¹⁰⁴). Cestu úniku představuje cesta nápravy – Krvomír reflektuje své činy, propouští Ludimora, volí pokání a žádá Radovína i sestru, aby mu pomohli najít u lidu odpuštění. Na konci hry, kdy je lidem přijat a Radovínem zachráněn, vkládá knížecí moc do rukou svého zachránce. Zároveň dává svolení k jeho sňatku s Milostou, proti němuž dříve vystoupil – v průběhu hry se retrospektivně dozvídáme, že před čtyřmi lety poslal Radovína studovat mimo zámek, aby od sebe pár oddělil. Tento čin by šlo považovat za určitý rys aktivního škůdcovství, nebyl však podniknut se záměrem hrdinovi uškodit (podobné chování je spíše přisuzováno roli *krále*, viz kap. 3.2.3 *Princezna a král*). Jelikož však dříve Radovín ke Krvomírovi promlouval zástupně za všechny jeho poddané, jako jeden z celku, lze Krvomírův prohršek ze začátku hry (i chování Ludimora) považovat také za výstup proti hrdinovi (pracuje se tu s potřebou kolektivu, podobně jako v Drdových *Dalskabátech* – tam se ovšem mezi postavami nepřipouští nerovný vztah, hierarchie patří pouze do pekla).

Tyl ve svých pohádkových hrách nevede k nápravě pouze protagonisty, ale někdy také osoby jim nějakým způsobem škodící. Krvomír dosáhne záchrany a znovupřijetí lidmi díky projevení upřímné lítosti nad svým dosavadním vládnutím, což dokazuje i konkrétními činy. V Drdových pohádkových hrách zůstává zlo zlem, lidští škůdci nedosahují svých cílů, de facto tak prohrávají. Poustevník Školastykus a loupežník Sarka-Farka z *Hrátek s čertem* jsou stejně jako Krvomír zachráněni z popudu hrdiny. Zatímco loupežníkove snaze spasit svou duši je ve hře věnováno více prostoru, u poustevníka nezaslechneme žádnou reakci na Teofilovo odsouzení, ani na Kabátovo řešení situace, promlouvá za něj pouze čin-práce. Nic tak nenasvědčuje tomu, že kriticky přehodnotil své životní postoje a prodělal náhlou vnitřní změnu – své hříchy se snaží odpracovat, jelikož žádné bezpečnější východisko mu aktuální situace neposkytuje. Strach o svůj život, o svou duši je pro loupežníka velkou motivací pro snahu změnit se („*Martínku, kamarádíčku, já udělám, co budu moct, po kolenou se budu plazit, trávu kousat, zem polykat, stromy vohryzovat, lidem budu nohy líbat, jen ty mě z toho náák dostaň!*“¹⁰⁵). Ale i jeho vůle k nápravě vychází stále ze sobeckých důvodů – loupežník nelituje přepadené, lituje sebe, že přepadával, a proto je nyní odsouzen k pekelným mukám. Tím se odlišuje od Krvomíra, jenž se sice pekla taktéž obával, ale při osudném příchodu čerta Ohniváčka mu, než se jej zastali jeho poddaní, vyšel vstříc.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 289.

¹⁰⁵ DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 73.

Radovínovi se podařilo v Krvomírovi obnovit jeho lidství skrze apel na jeho odpovědnost vůči lidu, Kabát sice v průběhu hry poukazuje na jejich prohřešky vůči lidství, ale v závěru je pro něj přední, aby si svou mrzutost a nepřátelství k lidem odpracovali právě prací pro ně – neusiluje tak o vnitřní pochody, ale o ty vnější.

V *Tvrdohlavé* ženě připadá určitá role škůdce Jahelkové, která chce od svojí dcery odehnat nápadníka Pěnkavu. V *Jiříkově vidění* se forma škůdcovství objevuje u samotného protagonisty a Bonifáce z prvního vidění – v obou případech vychází ze zaslepenosti penězi. V *Lesní panně* vystupuje v roli škůdce de facto země-Amerika (nehostinné podmínky, útoky Indiánů...) a žid Taussig, jehož role je na první pohled zanedbatelná, ale fakticky pro děj klíčová – kvůli jeho šprýmu zažily postavy hry různá příkoří.

3.3 Práce s jazykem

J. K. Tyl i J. Drda psali své pohádkové hry pro širší publikum – tomu byla uzpůsobena i jejich práce s jazykem. Jazyk musel být pro cílového adresáta srozumitelný, působit přirozeně a prostě. V 1. polovině 19. století psal Tyl své divadelní texty s vědomím, že divadlo má též funkci jazykově výchovnou („*Při nynejších okolnostech [...] je u nás divadlo [...] to jediné místo, kde by mohl mateřský jazyk náš každého času a před každým dle svého práva zavznívat, tudíž i bolestný nedostatek školy poněkud nahrazovat [...]*“¹⁰⁶). Jiřina Hůrková ve své studii k Tylově konverzační češtině píše, že „*i v báčorkách a hrách ze soudobého života vědomě směřoval k uvolněné, mluvné a nikoli nespisovné češtině*“.¹⁰⁷ Užité jazykové prostředky, které dnes často pocítujeme jako nespisovné, byly tehdy součástí spisovné normy – nebyly tedy v rámci jazykového úzu vnímány jako příznakově lidové.¹⁰⁸ Vědomě směřoval k mluvné formě češtiny i Drda o sto let později. Jazyk a způsob mluvy se v pohádkových hrách obou autorů váže k prostředí a společenskému postavení dané postavy, ať už lidské či pohádkové (jazyk je tak stylistickým prvkem charakterizačním). Zatímco prostí obyvatelé českého venkova užívají převážně hovorových až (s ohledem na dobové vnímání) nespisovných jazykových prostředků, promluva pohádkových bytostí

¹⁰⁶ TYL, J. K. *Spisy drobné Josefa Kajetana Tyla. Díl XIV*. Praha: Alois Hynek, 1892, s. 418.

¹⁰⁷ HŮRKOVÁ, J. J. K. *Tyl jako tvůrce konverzační češtiny*. In: *Josef Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008*. Praha: KANT pro AMU, 2007, s. 45.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 45, 47.

směřuje ke spisovnosti vyššího stylu. V případě Tylova *Strakonického dudáka* však rozlišnost nekončí pouze volbou vybranějšího jazyka – lesní panny se vyjadřují ve verších a princezna Zulika o sobě hovoří ve 3. osobě. Spisovná mluva je vlastní i lidem, jimž se dostalo vyššího vzdělání (majetným i nemajetným). Užívání různých podob jednoho – českého – jazyka poukazuje u Tyla jak na prolínání dvou rozdílných světů, tak zároveň i na jejich oddělenost. U Drdy je funkce jazyka mírně odlišná – daná úroveň spisovnosti není určena pro všechny čerty, mluva venkovských čertů se shoduje s jejich lidskými sousedy (u Omnimora a Trepifajksla je možné dokonce pozorovat odklon od normy v podobě poruchy plynulosti řeči – koktání). Obecně je zde však v souvislosti s rozpracovanou hierarchií a definováním zla spisovnosti přisouzen negativně vnímaný příznak povýšenosti či falše. Vedle výše postaveným čertů ji užívá také poustevník z *Hrátek s čertem*, Lupino (ten pouze v momentě, kdy se vydává za někoho jiného) a farář z *Dalskabátů*. Faráře a dr. Ichthuriela je nemožné vnímat odděleně – v této Drdově postavě dochází ke sblížení u Tyla jasněji oddělených světů, které vrcholí v postavě čerta Trepifajksla, který překračuje pomyslnou hranici, definitivně opouští kouzelný svět a stává se člověkem Matesem (v procesu tohoto přestupu Mates neztrácí pouze rohy a čertovský ocas, ale přestává taktéž koktat).

J. K. Tyl „nepřijímal z lidového jazyka své doby vše, ale velmi citlivě rozlišoval prvky lidového jazyka od prvků češtině cizích,“¹⁰⁹ jinak tomu není ani v případě jeho pohádkových her. Příležitostně užitá cizojazyčná slova či spojení pouze dokreslují charakteristiku postav – např. Vocilka ze *Strakonického dudáka* užívá před Švandou a ve vesnické hospodě francouzského a italského pozdravu a oslovení, čímž dokazuje svoji světažnalost, žurnalista Vilibald z *Jiříkova vidění* se v rámci svých honosných projevů pokouší vedle floskulí užít také latinské spojení a dát tak na odiv svůj jazykový repertoár, zeman Bonifác s dcerou Efroginou a jeho nevěsta Zuzana ze stejné hry dávají užitím základních francouzských slov najevo svou příslušnost k nižší šlechtě. Zástupnou funkcí těchto nečeských výrazů je tak i projevení určité odlišnosti, která je svými mluvčími převážně vnímána či prezentována ve vztahu k druhým jako nadřazenost. Podobně funguje cizí výrazivo také v promluvách Drdových postav – cize-latinsky promlouvají příležitostně pouze negativně vnímané

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 45.

církevní osoby (*nelidský otec Školastykus z Hrátek s čertem* a epizodní postavy opilých přespolečných farářů z *Dalskabátů*). Drda na rozdíl od Tyla povyšuje cizost v komunikaci také do fiktivní roviny, přichází se smyšleným d'ábelským jazykem – v rámci pohádkových her se však, s výjimkou několika promluv faráře Louly ze hry *Dalskabáty*, vztahuje jen na kouzelné formule. Důraz je zde kladen na jazykovou hru a komický efekt,¹¹⁰ který místy výrazněji vystupuje do popředí skrze konkrétní situace, např. skrze scénu ve zmiňovaných *Dalskabátech*, v níž farář Loula narazí na potulného komedianta Lupina, kterého kvůli jeho nesmyslnému blábolení považuje na krátký okamžik za čerta:

FARÁŘ: [...] (*Zazátkuje [láhev se zprávou pro peklo], odemkne mříž, otevře okno*) Maledýke infernále. Piston klejte rekomando! (*Vyhodí láhev do tmy*)

LUPINO (*venku za oknem*): Elá hop! Trefil!

FARÁŘ (*trhne sebou, naléhavě*): Kropoto varmi? Estáre!

LUPINO (*vyskočí na okno s lahví a rancem v rukou*): Dežené! Dyné! Mandžaré!

FARÁŘ (*myslí, že je to čert, pánovitě*): Tyja chabre mortuláno? Soldo brante perkutičar!

LUPINO: Že ne kompránd! Nyx ferštéhen! No kapišto, siňore!

FARÁŘ (*zafíká po čertovsku*): Obyčejný chlápek! A ke všemu nemytý!¹¹¹

Za pozornost stojí i samotné chování účastníků dané komunikační situace, především pak Lupina. Petr Mareš se k němu ve své studii vyjadřuje takto: „*Jeho zřejmě příznačnou reakcí na neznámé a nesrozumitelné je mobilizace vlastních (evidentně fragmentárních) znalostí různých jazyků, snaha nalézt nějaké propojení s tím, co proti němu stojí jako cizí a vzdálená síla.*“¹¹² Zároveň také potvrzuje, že konstrukce d'ábelského jazyka „*má v kultuře značně pevné místo, poukazuje [na to] též výrok obsažený v pohádce Jamese Joyce Kočka a čert (The Cat and the Devil, 1936): ‚Čert mluví většinou svým vlastním jazykem zvaným belzebubština, který si sám vymýšlí, jak tak chodí po světě‘ (Joyce, 1947, nestr.)*“¹¹³ Ve hře *Čert na zemi* přesto nic nenasvědčuje tomu, že by měl Tylův Salamandr Ohniváček osvojen

¹¹⁰ MAREŠ, P. *Smyslené jazyky a literární text* [online]. Stylistyka. 2000, č. 9, s. 60–61. Dostupné z: <https://czasopisma.uni.opole.pl/index.php/s/article/view/3944>.

¹¹¹ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 38.

¹¹² MAREŠ, P., *Smyslené jazyky a literární text*, 2000, s. 61.

¹¹³ Tamtéž, s. 69.

vlastní smyšlený jazyk, od toho českého se odvrací jen latinskou větou *Ego sum studiosus primae classis nigromantiae* (= *Jsem studentem první třídy nekromancie*).¹¹⁴

Jako cizí prvek bylo obrozenci zavrhováno zájmeno *oni* a od něj odvozená zdvořilostní forma oslovení – *onikání*, které reflektovalo německé *Sie*¹¹⁵ a udrželo se až do 1. poloviny 20. století.¹¹⁶ U Tyla tak tuto jazykovou formu nenalezneme, ale u Drdových dvou postav (mlynářky a kostelníka) uznávajících autoritu faráře Louly ano. Především pak u postavy kostelníka Piškytla – jeho onikání je určeno pouze faráři, je zde prostředkem podlézavosti značící mj. také bezcharakternost dané postavy.

V pohádkách, resp. pohádkových dramatech je také zajímavá práce se jmény postav, která jsou často tzv. mluvící (zde se mimo postavami užívaný jazyk jedná o další charakterizační rys). Tvorba těchto proprií se hojněji objevuje u nadpřirozených bytostí. Tzv. *nomen omen* je Tylovým častým a výstižným charakterizačním prostředkem.¹¹⁷ Svým bytostem přiřazuje jména, která ve svém základu odkazují na objekt (zpravidla s přírodou spjatý – Květena, Lesana, Lupina, Rosava, duch Černobejl), vlastnost/kvalitu (Bělenu, Leskava, Jasana, Divuka, Mihulice, Zlatohlav), činnost (duch Matinoha) či dobu (Jarona, duch Poledník, Jitřena) s nimi spjatou, přičemž k tomu užívá převážně českých slov (výjimkou jsou zdomácnělá slova latinského původu a duch Severin). U postavy Severina, Mihulice a Salamandra Ohniváčka je možné význam schovaný za jménem odkrýt s určitou znalostí – v případě Severina se jedná o latinské adjektivum *severus* znamenající přísný a u Mihulice o metaforické označení vysoké ženy odvozeného od ryby nazývající se mihule.¹¹⁸ „*Velice zajímavé je jméno čerta Salamandr Ohniváček (Čert na zemi), protože salamandr představuje v esoterických alegoriích symbolické spojení dvou protikladných živlů, ohně a vody [...], jméno tedy naznačuje rozporuplnost či vnitřní svár*

¹¹⁴ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 295.

¹¹⁵ KUČERA, K. *Významná studie o vývoji oslovování v češtině* [online]. Listy Filologické / Folia Philologica. 2000, r. 123, č. 3/4, s. 372–373. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23467912>.

¹¹⁶ PYTLÍKOVÁ, M. *Poradna ASC: Kdy vlastně vzniklo v češtině vykání? A co říká vyučovací praxe?* In: *ascestinaru.cz* [online]. 2. 5. 2014 [cit. 18. 5. 2023]. Dostupné z: <http://www.ascestinaru.cz/poradna-asc-kdy-vlastne-vzniklo-v-cestine-vykani/>.

¹¹⁷ VŠETIČKA, F., *Celistvost celku*, 2012, s. 12.

¹¹⁸ DVOŘÁKOVÁ, Ž. *Faktory ovlivňující výběr jmen v literatuře (na příkladech z Tylových dramát)* [online]. In: HLADKÝ, J., RENDÁR, Ľ. (ed.). *Varia XIX*. Trnava: Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave – Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV, 2009, s. 59–60. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/335826560_Faktory_ovlivnujici_vyber_jmen_v_literature_na_prikladech_z_Tylovych_dramat.

postavy, ještě umocněný příjmením odvozeným z jednoho z těchto živlů, z ohně.“¹¹⁹ Drda na Tylovu práci s *nomen omen* navazuje minimálně. U některých Drdou utvořených proprií nadpřirozených bytostí je těžko odvoditelný původ či myšlenka (např. u až nonsensového skladu hlásek jména Trepifajksl), lépe identifikovatelný je význam skrytý za jmény Omnimor (to je složené z latinské předpony *omni-* znamenající „vše“ a kořenu *mor*) a Teofil (to je odvozené ze dvou slov řeckého původu – *theos* znamenající „bůh“ a *filia* znamenající „přátelskou lásku“). Oba autoři pak u svých démonických stvoření užívají převážně jmen již vžitých – v *Čertovi na zemi* vystupuje Lucifer, Mefisto, v *Hrátkách s čertem* a *Dalskabátech* Solfernus, Belial, Belzebub a Belfegor. Drda podle latinských podob jmen Lucius a Solfernus (postava tohoto jména vystupuje v *Hrátkách s čertem* i *Dalskabátech*) vytváří i jméno další pekelné bytosti – Marbulius (je pravděpodobně odvozeno od postavy čertíka Marbulinka ze série dětských knih Otakara Haeringa ilustrované Františkem Smatkem, která byla vydávána sešitově a později také knižně od 30. let 20. století¹²⁰). Určitá hravost a záměrná mluvnost se skrývá i za volbou některých křestních jmen či příjmení lidských postav. Již daná jména mají adresátovi odkrýt charakter postav, které jsou jednostranně vyhraněné či jsou min. představeny jako nositelé určitých dispozic na začátku hry. U Tyla jsou odvozena od vlastností svých nositelů (např. Hrdopyška, Vydřiduška) či jejich povolání (např. voják Šavlička, hospodský Nalejváček, kovář Závora, učitel Slovičko, hospodský Pinta), někdy jsou utvořená jména postavena na sémantice (např. Světozor, Ludimor, Krvomír).¹²¹ Sémantiky lidských jmen využívá v omezené míře i Drda – např. u otce Školastyka. Tylem kladený důraz na jména svých postav a obecně vytvořené pojmenovovací schéma je však s Drdovými tendencemi nesrovnatelné.

Výběr většiny českých křestních jmen je u obou autorů ovlivněn dobovou oblibou a pravděpodobně také lidovou tradicí (např. Honza, Káča/Kačena/Kačenka). Co se týče jmen cizího původu, u Tyla spočívá „cizost“, která má příznak negativně ovlivňujícího činitele, buďto v samotném výběru jména v potřebném národním jazyce (např. princezna Zulika),

¹¹⁹ Tamtéž, s. 60.

¹²⁰ FENCL, I. *Literatura: Dábelský Marbulínek*. In: neviditelnypes.lidovky.cz [online]. 9. 3. 2009 [cit. 19. 5. 2023]. Dostupné z: https://neviditelnypes.lidovky.cz/kultura/literatura-dabelsky-marbulinek.A090308_184346_p_kultura_wag.

¹²¹ DVOŘÁKOVÁ, Ž., *Faktory ovlivňující výběr jmen v literatuře (na příkladech z Tylových dramát)*, 2009, s. 59, 63, 66.

či v neobvyklém sledu hlásek (např. indián Polivokyta). Volba *exotických* jmen pohádkových postav situovaných do „neznámých zemí“ *Strakonického dudáka* je na začátku 50. let 20. století poměrně výstižně ozřejmena v divadelním programu Národního divadla: „[...] Z nich skutečným jménem je jen Zulika-Suleika, jméno, ukazující stejně k Turecku jako k arabským zemím. Za Alamirem se nepochybně skrývá al-amír – čili název hodnosti, odpovídající jakž takž i postavení té osoby ve hře. Král Alenoros ukazuje k Řecku – a potud by ještě byla »turecká theorie« udržitelná, uvážíme-li, že orient za Tylovy doby začínal už na Balkáně, turecké panství zasahovalo až do dnešní Jugoslávie a hodně vysoko na sever. Ale tím jsme také s jazykovědou u konce: Gulinari vzala nepochybně jméno spíš od umění kulinářského než z orientu a Vanika od vanilky. To ukazuje k mnohem prosaičtějším zdrojům inspirace, k obchodu se zbožím koloniálním a ke kavárnám, které v té době byly institucí dosti moderní a módní. A to jsou stopy, které vedou od vzdáleného Orientu – k blízké Vídni [...]“¹²² U Drdy některá jména lidských postav „cizost“ pouze evokují na základě nezvyklé hry s hláskami (např. Sarka-Farka, Dišperanda¹²³) či podobnosti se známými nositeli cizího původu (Ignác Loula / Ignác z Loyoly). Podobně jako jméno Tylova ducha blanického rytíře Severina pravděpodobně vzniklo jméno Drdova potulného komedianta Lupina – odvozeno od latinského adjektiva *lupinus* ve významu „vlčí“ odkazuje buďto čistě na vlčí rysy shodné s jeho povahou, či přímo na typus pohádkového vlka, který je v klasických pohádkách tradičně vnímán jako záporná postava. Dle psychologa Michala Černouška nepředstavuje vlk pouze zlo, ale ve své animálnosti také nebezpečí svedení.¹²⁴ V návaznosti na známý příběh o Červené karkulce zde lze spatřovat shodnou lačnost po dívčím mase. V českém kontextu získává jméno Lupino ještě druhou významovou vrstvu – „lup“ v něm skrytý může současně odkazovat na české sloveso „loupit“, což je činnost, která není dané postavě cizí.

¹²² POKORNÝ, J. Divadelní program *Strakonický dudák*. Na okraj inscenace. Národní divadlo, premiéra 1. 7. 1950. Praha: Národní divadlo, 1950, s. 8–9.

¹²³ Jméno Dišperanda však není Drdovým autorským výtvozem, na českém jevišti se objevilo již dříve v loutkové hře pro dospělé *Krásná Dišperanda* od Matěje Kopeckého (1775–1847). (Národní divadlo. *Matěj Kopecký*. In: archiv.narodni-divadlo.cz [online]. [cit. 19. 5. 2023]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2446>.)

¹²⁴ ČERNOUŠEK, M. *Děti a svět pohádek: kouzlo vyprávěného slova*. Červená karkulka. Praha: Portál, 2019, s. 152–153.

3.4 Pohádkový ráz

Tylovy a Drdovy pohádkové hry jsou více než pohádkovým příběhem obrazem společenské situace, oba autoři do nich promítali nejen své osobní názory, ale také dobově podmíněné společenské ideje. Propojenost tradičních pohádkových látek a motivů se současností byla aktualizacním prostředkem i u dalších autorů pohádek v 19. a 20. století (např. Julia Zeyera, Aloise Jiráska a Karla Čapka).¹²⁵ K přítomnosti aluzí literární historik Jaroslav Kolár dodává: „[...] *Proto také nebyla pohádková díla většiny významných českých spisovatelů určena jen dětem; jejich ideový obsah i umělecké prostředky se obracejí i k dospělému čtenáři a názorově i citově ho obohacují. V tom se navazuje na postavení pohádky v celku národní kultury na sklonku feudální epochy, kdy spolu s ostatní lidovou slovesnou tvorbou stanula v popředí literárního procesu; i tehdy – jako ostatně ve starší době vůbec – byla pohádka určena všem příslušníkům české kulturní pospolitosti bez rozdílu věku.*“¹²⁶ Jan Drda politický a společenský aspekt přibližující hru dospělému divákovi navíc doplňuje také o erotické narážky (více viz kap. 3.6.2 *Motiv erotiky*).

Pohádkovost je ve sledovaných hrách navozena především střetem lidského světa s nadpřirozeným. Drdovy pohádkové hry staví na klasickém boji dobra se zlem, kdy bývá zlo ztělesněno právě nadpřirozenými bytostmi – ty jsou však přitom alegorickým ztvárněním zla lidského (v případě *Hrátek s čertem* představovaly pekelné bytosti nacisty, v *Dalskabátech* poté odkazují na třídní nepřátele, kapitalisty a církevníky). V Tylových hrách se sice hrdinové na svých cestách potýkají s překážkami (s výjimkou Švandova střetu s půlnočními duchy, divými ženami a bludičkami ve *Strakonickém dudákovi* a Radovínova potýkání se s čertem v *Čertovi na zemi* však nejsou nadpřirozené povahy), ale hlavní konflikt se odehrává v nitru samotných postav (v případě *Tvrdohlavé ženy* a *Čerta na zemi* je v popředí hry psychologický vývoj/polepšení „nehrdiny“). S tímto umístěním konfliktu uvnitř, či vně postav souvisí také princip zápletky her. Švanda odchází z domoviny nejen na základě požadavku peněz ze strany Dorotčina otce, ale také na základě nespokojenosti vyvěrající z dosavadního nedocení jeho osoby a profese. Jahelková odmítá dceřina nápadníka na základě nespokojenosti s muži, která se odvíjí od její vlastní špatné zkušenosti.

¹²⁵ KOLÁR, J. *Sondy. Marginálie k historickému myšlení o české literatuře. K využití tradičních literárních prvků v Drdových Českých pohádkách*. Brno: Atlantis, 2007, s. 142.

¹²⁶ Tamtéž, s. 142.

Jiřík na základě nespokojenosti vystupuje proti rutinnímu životu sestávajícímu zejména z práce. Isidor emigruje do Ameriky na základě nespokojenosti s nepřijímacími podmínkami v rodné zemi. Ve všech těchto případech je reakcí na počínání nespokojené postavy zásah nadpřirozené bytosti (Rosava dohlíží na Švandu, Zlatohlav pomáhá Pěnkavovi, Jiřík je zkoušen Severinem a Isidor Jasanou). U Tyla tak vychází zápletky od lidských postav, u Drdy dochází k zápletkám z podnětu nadpřirozených bytostí – čerti usilují o duše lidí (v *Hrátkách s čertem* se Lucius, Solfernus a venkovští čerti snaží získat duši princezny, Káci i Kabáta, v *Dalskabátech* zasahuje dr. Ichthuriel do života obyvatel vsi se stejným záměrem). Stejně je tomu tak i u Tylových her *Čert na zemi* (čert Ohniváček plánuje odnést do pekla knížete s jeho rádcem).

U Tyla jsou nadpřirozené bytosti z podstaty éterické, jejich bytí není závislé na počínání lidských bytostí, s nimiž jsou v nepřímo úměrném vztahu – svou činorodostí a prozíravostí lidi převyšují¹²⁷ – a do kontaktu s nimi přichází pouze, pokud samy chtějí (většinu času jsou jinak lidskému oku skryty). Výjimku představuje čert Ohniváček z *Čerta na zemi*, jehož hloupost a strach ze smrtelníka (Kačeny) obraz mocných nadpřirozených bytostí spíše degraduje (je pro smích i ostatním pekelným bytostem), existence jeho plemena je zároveň spjata s aktivitami a chováním lidí. Zesměšňující je také vyobrazení Drdových čertů (autor tak činí skrze jejich chování, výroky či způsob vyjadřování – někteří i koktají), u *Hrátek s čertem* se ovšem nesmí zapomínat na paralelu k nacistické organizaci, která vede v závěrečné scéně v pekle k představení i hrůzné podoby pekelníků schopných mučit. Působení pekla má být vyvažováno nebem, to má skrze postavu anděla Teofila své zastoupení pouze v *Hrátkách s čertem* (v *Dalskabátech* se o anděla jen krátce hovoří na začátku hry). Lze si povšimnout, že Drda opakovaně užil osvědčených nadpřirozených lokalit a bytostí, jež v *Hrátkách s čertem* navíc představují jasně vyhraněné protipóly (v *Dalskabátech* je již pod vlivem ideového záměru nebe nejen odstraněno, ale také je zpochybněna jeho kladnost). Jejich podoba, v níž někteří z nich vstupují s lidmi do kontaktu, min. zpočátku, také napomáhá při utváření černobílého nastínění světa – čertovské převleky jsou projevem falše, jejich účelem je člověka oklamat. V *Dalskabátech* figuruje falešná identita pekelné bytosti po téměř celou dobu hry, v *Hrátkách s čertem* vystupuje čert Lucius

¹²⁷ VŠETIČKA, F., *Celistvost celku*, 2012, s. 8–9.

krátce jako svobodný myslivec a synovec poustevníka. Myslivecké povolání, a ideálně také oblek zelené barvy (to filmový představitel Lucia ve filmu z roku 1956 splňoval), je s postavou čerta spojováno v pohádkových příbězích často (dle Vladimíra Vondráčka a Emila Holuba je možným důvodem pobyt jeho předchůdce – satyra – v lesích¹²⁸), jinak tomu nebylo ani v Tylově *Čertovi na zemi*. Naopak anděl řídicí se ctnostnou upřímností se zjevuje ve své skutečné podobě. U Tyla má převlek nadpřirozených postav jinou funkci, je prostředkem pomoci, nikoli škůdcovství.

V Drdových pohádkových hrách zosobňuje peklo utlačovatele. V *Dalskabátech* i Tylově *Čertovi na zemi* ovšem v souvislosti s opadnutím strachu z čertů vystupuje do popředí také lidské zlo převyšující to pekelné. U Tyla k nám tento názor promlouvá skrze protagonistu Radovina, když nechce Ohniváčkovi uvěřit, že je čertem, jelikož skutečný čert (neboli špatný člověk) by se k čertovství nepřiznal, u Drdy pak např. skrze Plajznerku, která prohlašuje, že se nebojí ani chlapa, natožpak čertů. „Slovo *d'ábel* má vždy příchut' tragickou a zlověstnou. Čert však může být a také bývá v pojetí lidu tak dalece zbaven děsu, že je (jako někdy i vodník) komický. Tak komický, že až budí soucit. Proč by jinak němčina a francouzština nebožáka, chudáka, chudinku, chuděru nazývala ‚*armer Teufel*‘, ‚*pauvre diable*‘, což doslova značí ‚ubohý čert?‘“¹²⁹ Takovému čertu se podobá Tylův Ohniváček a většina Drdových čertů, nejznámější z nich je však Trepifajksl. Strach z čertů, duchů i dalších bytostí (např. čarodějnic) býval běžně umocněn situováním jejich působení do pozdních hodin, někdy přímo k času půlnoci – tak je tomu ve *Strakonickém dudákovi* (smrtící tanec duchů se Švandou na popravišti) i v *Hrátkách s čertem* (karetní hra s čerty v mlýně). Večer se ovšem probouzí také lidem neškodící bytosti („doba večerních stínů“ je vyhrazena pro lesní panny ve *Strakonickém dudákovi* a při měsíci poté tančí lesní duchové v *Tvrdohlavé ženě*).

Slovo *čert* (popřípadě *d'ábel*, *rarášek*, *rohatej*) se napříč většinou sledovaných her potvrzuje také jako pojem užívaný v běžné promluvě, a to převážně v afektu, v momentě zaskočení. V rámci Tylových her se nejvíce objevuje ve *Strakonickém dudákovi*, tam je užíván Kalafunou, Švandou a Vocilkou (opakovaně ve spojení „*Kyho čerta/d'ábla!*“),

¹²⁸ VONDRÁČEK, V., HOLUB, F., *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*, 1993, s. 106.

¹²⁹ Tamtéž, s. 105–106.

a v *Čertovi na zemi*, tam je uživatelem daného slova zejména Kačena, dále pak v *Tvrdohlavé ženě* se vyskytne v promluvě Vydřidušky, Jahelkové, Madlenky, Nožejčka a Kuby (ten ho však již nepoužívá ve smyslu obrazného přirovnání či zvolání, domnívá se, že je v přítomnosti skutečného čerta), v *Jiříkově vidění* je použit pouze Šavličkou a v *Lesní panně Závorou*. U Drdových lidských postav se dané slovo užívá jako popis skutečnosti, nikoli jako součást obrazného vyjádření. V *Hrátkách s čertem* a *Dalskabátech* máme ovšem zmíněna i místa, jež jsou s čertem spjatá dle názvu – *Čertuj pahorek*, *Čertovy bláta*, *Čertuj kamen*, *Čertový bzdinky* a samozřejmě *Čertův mlýn*, ve kterém se část děje *Hrátek s čertem* také odehrává.

V promluvách některých Tylových postav je také zajímavé sledovat určité „sebeuvědomění v rámci žánru“ a odkazy na pohádky. Ve *Strakonickém dudákovi* přirovnává Švanda Dorotku k pyšné princezně, Kalafuna cizinu k „nějaké pohádce o zaklené princezně“, Vocilka poté vlastní loutky, mezi nimiž se nachází i postava princezny Alcesty (ta je z řecké mytologie známá svou láskou k muži, pro jehož záchranu se nebojí obětovat svůj život¹³⁰ – bezpodmínečná láska a záchrana muže připomíná Švandovu Dorotku) a několik čertů, v *Jiříkově vidění* se pak Kristina přirovnává k Popelce. Výraznější pohádkovost Tylova *Strakonického dudáka* a *Čerta na zemi* a Drdových *Hrátek s čertem* umocňuje i výskyt pohádkových frází – „přes hory a doly, přes lesy a vody“ (Dorotka), „svému ochránci dáš, o čem doma víš i nevíš“ (Salamandr Ohniváček), „za sedmeregma zámkama“ (Martin Kabát) a „za devaterý řeky a vršky“ (Sarka-Farka). Ve *Strakonickém dudákovi* a v *Hrátkách s čertem* navíc mimo nadpřirozených bytostí vystupují i postavy princezen (viz kap. 3.2.3 *Princezna a král*). Sebeuvědomění postav se projevuje také závěrečnou promluvou přímo k publiku ze strany hlavních postav – činí tak Radovín z *Čerta na zemi* (hovoří o konci hry a užívá dokonce označení „báchorka“), Kabát z *Hrátek s čertem* i šestice dobrých lidí z *Dalskabátů* (v obou případech zaznívá označení „komedyje“).

Jevy, které nejlépe dosvědčují ne lidský původ bytostí, jsou kouzla. Zatímco ve *Strakonickém dudákovi* je v popředí očarováný předmět (kouzelné dudy),

¹³⁰ PARKER, L. P. E. *Alcestis: Euripides to Ted Hughes* [online]. Greece & Rome. 2003, r. 50, č. 1, s. 1. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3567818>.

jehož účinky jsou adresátovi předloženy jako fakt (přijetí dané hry na dudy divákem je však fakticky subjektivní), v *Tvrdohlavé ženě* (neviditelná facka, zmražení mladíka, vyvolání hromů k podpálení mlýna, přesun postav k opravenému mlýnu), v *Jiřikově vidění* (otevření Blaníku, očarování Jiříka) a v *Čertovi na zemi* (vyjevení obrazů o Krvomírově osudu hvězdářem) se jedná o kouzla spíše vizuální a nezpochybnitelná. V Drdových pohádkových hrách se s čertovskými kouzly, které jsou taktéž oku viditelné, pojí nonsensové formule, ty zazní napříč hrami několikrát. V *Dalskabátech* ovšem oproti *Hrátkám s čertem* dochází k posunu v jejich konzistentnosti. V *Hrátkách s čertem* je pokaždé užito zcela nových shluků hlásek, i když je výsledek stejný – např. pro vykouzlení pečeně pro Martina čert Lucius vyřkne „*Stryx romiló káram pluto! Abra kadabra šmé!*“, pečeně poustevníka je ale vykouzlena formulí „*Hama fuje kapre duro, piston klejte fakudátum*“. V *Dalskabátech* dr. Ichthuriel/farář Loula však pro opakování úkonu (zaslání lahve se vzkazem do pekla) užívá stejně formulovaného kouzla „*Maledýke infernále! Piston klejte rekomando!*“.

V neposlední řadě je v některých sledovaných pohádkových hrách také zřejmá návaznost na pohádkovou číselnou symboliku, a to konkrétně princip triadický. V *Tvrdohlavé ženě* vystupují tři skalní duchové, Zlatohlav užívá celkem tři převleků (mlynářského chasníka, mysliveckého mládence, cizího hraběte), na konci hry jsou utvořeny tři páry, zároveň sem zapadají i zmiňovaná nepohádková tři lidská práva. V *Čertovi na zemi* má čert Ohniváček tři přestrojení (myslivce, kavalíra, tovaryše), Krvomírův a Ludimorův vyměřený čas činí tři dny a ve hře vystupují tři čerti se jménem (Luciper, Mefisto, Ohniváček). V *Lesní panně* jsou Terezkou obětovány tři dny jejího života a odevzdány tři vlasy, Jasana má napříč hrou trojí podobu (vystupuje jako lesní panna Jasana, kněžna toulavých cikánů Dora a mladá Tyrolka Afra), Jasana třikrát zasahuje do Isidorova života, Terezka má v nepřítomnosti milého třikrát záchvat, dar Terezce od Jasany představují tři šňůry zlatých perel, ve hře vystupují také trojice postav – tři lesní panny,¹³¹ tři děti Barnabáše Pinty, tři dospělí „vystěhovanci“ (Šimon, Barnabáš, Voršila) doprovázející Isidora. Hra *Jiřikovo vidění* je postavená na třech viděních. V *Hrátkách s čertem* se Solfernus zjeví na třetí vyzvání Lucia a vyhrává očko s Kabátem po vyndání tří karet, anděl plní Kabátovi tři přání, peklo usiluje o tři duše (Káči, princezny i Kabáta) a počet setkání Káči s Kabátem

¹³¹ Počet nadpřirozených bytostí se však v některých inscenacích upravuje (stejně je tomu tak i u dalších pohádkových her).

je též tři. V obou Drdových pohádkových hrách se i počet zpívajících postav zastavil na třech (je otázkou, zda to bylo zamýšlené). V *Dalskabátech* poté číslo tři označuje již pouze počet partnerských párů.

Cílem Tylových pohádkových her je pravidelně láska a určitá náprava postavy (Švandy, Jahelkové, Jiřika, Krvomíra, Isidora). Právě tento jev dělá hry výchovnými. U Drdy je cílem záchrana lidí – v *Hrátkách s čertem* jde o záchranu všech, v *Dalskabátech* se již záchrana soustředí jen na lidi dobré. Za výjimku lze považovat postavu Trepifajksla/Matese, která se v průběhu hry transformuje z pekelné bytosti na lidskou. Chybí zde ovšem absolvování jakési cesty, resp. uvědomění si vlastních chyb, které by vedlo k poučení. V Tylově případě lze hovořit o nápravě, jelikož je napravována osoba původně dobrá, Drdův čert, který ze své podstaty dříve neznal lépe, se spíše mění k lepšímu a následně proměňuje zcela. Všichni dobří lidé se pak dopracují svého šťastného konce. Míra zásluhy nadpřirozených bytostí vystupujících v pozici pomocníků na jeho dosažení je různá, poselství her je, že řešitelem problému je ve výsledku vždy člověk.

3.5 Role hudby

Jak bylo vymezeno již v kap. 1 *Pohádkové drama*, daný žánr je výrazně spjat s hudební složkou. V rámci snah obrozenců ve 20. letech 19. století demonstrovat schopnost českého jazyka obstát na divadelní scéně byla využita obliba zpěvoher u českého lidového publika. Požadavkům jak obrozenských intelektuálů, tak lidového obecnstva odpovídala forma opery. „*Zázemím české opery se ve vlastenecké ideologii stal tradiční mýtus o hudebnosti jako o pevné a zvlášť příznačné složce české a slovanské charakterologie, který přetrvával hluboko i za hranice let třicátých – pak už ovšem spíše jako obecný ideologický ideogram za jiným konkrétním kulturním projevem: společenským zpěvem [...].*“¹³² Na tyto zpěvné tendence postupně od 30. let navazuje ve svých hrách J. K. Tyl, nikoli však na samotný útvar opery, který dle něj není schopen „*život národní v podobách nejrozmanitějších*“ zobrazit, naopak do středu pozornosti vyzdvihuje Tyl „*pěkné činohry*

¹³² MACURA, V. *Paradox obrozenského divadla*. In: Kolektiv autorů. *Jak rozumět českému dramatu 19. století*. Praha: nakladatelství AMU, 2019, s. 11.

a zdařilé veselohry a nějakou frašku se zpěvem“.¹³³ Na rozdíl od jeho obrozenských předchůdců tak neklade důraz na kvality jako libozvučnost, ale na srdečnost a nenucenost.¹³⁴

V Tylových pohádkových hrách jsou v rámci hudební složky v popředí autorské písně referující zástupně k dobovým problémům samotného publika, které často vůbec nesouvisí s hrou samotnou. Pro tyto písňové útvary mající aktuální námět s pointou se užívá označení *kuplety*. V divadle se kuplety poprvé objevily na počátku 17. století ve Francii, od konce 20. let 18. století je pak bylo možné zaznamenat ve vídeňské lidové komedii, díky níž tento útvar později pronikl do dalších žánrů i zemí (včetně těch českých).¹³⁵ Témata sociální, politická a vlastenecká prostupují hudebními texty všech analyzovaných her, přesto lze říci, že je na ně v každé hře kladen jiný důraz. Ve *Strakonickém dudákovi*¹³⁶ se texty písní zaměřují přednostně na sociální problémy – Šavlička se v písni „Peníze jsou páni světa“ věnuje roli materiálního bohatství, Vocilka poté postupně zpívá o třech formách nečestné lidské povahy – o vychytralosti („Celý svět je jako koule“), přetvářce („Povrchu se mnoho leskne, vnitřku je to dým“) a úskoku („Všecko se musí jen s fortelem díť“). Kvůli výraznějším narážkám na konkrétní politickou situaci nastolenou revolucí roku 1848 jsou v *Tvrdohlavé ženě* v popředí písně politické – postavy se v nich např. vyjadřují k bojům a otázce základních lidských práv a svobod (Kuba v písni „Mnohý nynčko vytrubuje“, Pěnkava v písni „Všechna moc vychází tolík z trůnu“, Madlenka v písni „Praskly staré lidu pouta“) či postavení českých zemí v rámci monarchie (Nožejček v písni „Hned první v řadě národů šel vloni s prosbou Čech“). Otázka sociální však vystupuje i zde, a to skrze Barnabášovu píseň s refrémem „to je těžká existence“. V *Lesní panně* převažují v souvislosti s tématem emigrace vlastenecké písně (Závorova píseň „Ctěme vlast, tu drahou matku“, dueto Betinky a Isidora „Z lůna tyrolských hor, z tichých oudolí ven šel vesele do světa hoch“). Tato tendence je posílena v závěru hry zmínkou písně „Kde domov můj“ (napsané Františkem Škroupou k Tylově hře *Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka* z roku

¹³³ Tamtéž, s. 12.

¹³⁴ Tamtéž, s. 13.

¹³⁵ PAVLOVSKÝ, P. a kol., *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, 2004, s. 160.

¹³⁶ Tato práce primárně pracuje s vydáním *Strakonického dudáka*, které vychází z podoby textu, jenž si za základ zvolil později nalezený plzeňský rukopis s Tylovými dodatečnými úpravami. Od prvního knižního vydání z roku 1858 přibyla jedna píseň (dueto Kalafuny s Dorotkou ve 2. jednání) a u dvou dalších písní došlo k jejich rozšíření o jednu sloku. (TUREČEK, D. *Ediční poznámka*. In: TYL, J. K., *Divadelní hry*, 2022, s. 512–514.)

1834,¹³⁷ a dnes známé jako česká hymna), ve starších vydáních po ní následuje společný zpěv, avšak ve scénické poznámce není specifikováno, zda je zpívána zrovna tato píseň. Ve vydání hry z roku 1953 je již přidáno explicitní znění první sloky v podobě vydané ve *Storchově zpěvním věnci* uspořádaném Josefem Kalenským v roce 1889. Po Tylově smrti byla hra také uváděna společností ředitele Františka Josefa Čížka, která zdůraznila její vlastenecký ráz skrze přejmenování na *Kde domov můj anebo Vzhůru do Ameriky*.¹³⁸ V *Jiříkově vidění* je ústředním tématem láska, čemuž odpovídá text většiny písní – duet Kačenky a Jiříka (o slibované, avšak neopětované lásce), duet Kristiny a Šavličky (o dívčině ideálu partnera), Severinova píseň vojáka opouštějícího svou dívku pro vlast a závěrečný quodlibet¹³⁹ o vzájemné lásce hlavního páru. I v těchto písních se však projevují vlastenecké tendence (láska k vlasti, ideální muž musí být Čech apod.). Co se týče zpívaného slova, ojedinělým případem je Tylova hra *Čert na zemi*, ve které se zpěv vystupující postavy objevuje pouze jednou (u Radovína), a to jen ve scénické poznámce a bez bližší specifikace prozpěvované písně.

Právě skrze scénické poznámky je nám odkryta i míra zastoupení a význam hudby, která má na rozdíl od písní s texty jen estetickou funkci. Dokresluje výstupy nadpřirozených bytostí (např. lesních panen a lesních duchů), vyhrocené situace (např. boj s Indiány) a hraje v pozadí různých tanců (lidských i nadpřirozených, prostých i honosných). Vedle původních písní a hudby se v pohádkových hrách objevuje i tvorba lidová. Na lidové muzikantství je kladen důraz především ve hře *Strakonický dudák*, jehož protagonista je nositelem tradice „pocitivé staročeské muziky“. Zaznívají v ní lidové a národní písně, konkrétně jsou jmenovány *Loučení, loučení a Jen ty mi, dudáku, zadudej* (ve scénických poznámkách jsou vždy upřesněny též hudební nástroje, na které je hráno – housle, trumarina). Hra na nástroj (konkrétně kytaru) je děj určující také u *Čerta na zemi* – protagonista jí zachraňuje čerta ze spárů Kačenky. V dalších Tylových pohádkových hrách se v textech nachází explicitní odkazy na lidovou či národní tvorbu minimálně – v *Tvrdohlavé ženě* zpívá Zlatohlav

¹³⁷ Kolektiv autorů. *Státní hymna České republiky v proměnách doby. Prolog*. Praha: Úřad vlády České republiky, 2008, s. 17.

¹³⁸ VŠETIČKA, F., *Celistvost celku*, 2012, s. 13.

¹³⁹ Quodlibet je „žertovné spojení několika písní, které se zpívaly v různých hlasech současně.“ (Internetová jazyková příručka. *Definice SSJČ. Quodlibet*. In: *priprucka.ujc.cas.cz* [online]. [cit. 25. 5. 2023]. Dostupné z: <https://priprucka.ujc.cas.cz/?slovo=quodlibet>.)

dle melodie lidové písně „O Velvary“, v *Jiřikově vidění* je „podle národních písní“ zpíván quodlibet, v *Lesní panně* je odkázáno na již zmiňovanou píseň „Kde domov můj“ (z Tylovy starší hry), která postupně zlidověla.

Drda do svých pohádkových her taktéž vkládá autorské písně, na rozdíl od Tyla však nerefereje k dobovým událostem, v *Hrátkách s čertem* volí běžná témata po vzoru lidových popěvek vztahující se k venkovské zábavě (tancovačce), k přírodě a k sepejetí člověka s ní. Daná tematika ovšem není zcela cizí ani Tylovým pohádkovým hrám – např. k přírodním úkazům daným proměnou dne se svými zpěvy dotýkají jak lesní panny ve *Strakonickém dudákovi*, tak Madlenka v *Tvrdohlavé ženě*. Vazby na lidovost jsou u Drdy samoúčelné, což je na základě obsahu výrazněji pocíťované v písních kováře z *Dalskabátů* navazujících na ve folkloru z 16.–19. století hojně užívané téma tureckých válek,¹⁴⁰ zbylé písně v této hře se pak nesou v duchu Drdova příklonu k erotismu (více viz kap. 3.6.2 *Motiv erotiky*). Zatímco v Tylových hrách (mimo *Čerta na zemi*) počet zpívajících postav překračoval vždy pět, v obou Drdových hrách zaznívají písně z úst pouze tří postav (je otázkou, zda Drda záměrně směřoval k danému číslu často spojovanému s pohádkovým světem). Všechny Drdovy písně jsou krátkého rozsahu (o jedné až třech slokách) a jednoduché kompozice (často se opakuje rým sdružený či obkročný). Výběr jejich tématu se odráží v bezstarostnosti přítomného okamžiku – Lucius si pro sebe zpívá při cestě lesem, Káča při sbírání jahod, Martin při nácívání fajfky, Tyburec při kovářské práci, Lupino při cestě za večerí a lupem, kovářka při práci na faře (při jejím hlídání). Dané písně jsou v duchu nápodoby lidových písní univerzálně platné a stojí tak mimo děj her, oproti tomu některé Tylovy písně s nimi tematicky srovnatelné (tedy apolitické a bez silnějšího sociálního aspektu) jsou uzpůsobeny konkrétním recipientům a často mají také informační funkci jako běžná promluva – např. zpěv Kalafuny k Dorotce o cestě za Švandou ve *Strakonickém dudákovi* či Madlenčin popěvek k hubičce pro Kubíčka v *Tvrdohlavé ženě*. U Drdy je s výjimkou kováře zpěv postav projevem neurčeným pro poslech dalších osob, zpěv tak není ani prostředkem stmelovacím (což je vzhledem k uplatnění kolektivního hrdiny a agitačnímu rázu překvapivé především v případě hry *Dalskabáty*). V návaznosti na lidovou tvorbu je u Drdy zajímavé také odloučení tance od zpěvu postav či samotné

¹⁴⁰ SIROVÁTKA, O. *Rozšíření balad s tureckou tematikou v české a slovenské tradici*. 1968, Český lid, r. 55, č. 2/3, s. 102. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42699378>.

hudby, jejíž zastoupení v obou hrách je čtenáři textů neznámé, jelikož jí není ve scénických poznámkách poskytnut žádný prostor.

3.6 Klíčové motivy

V této části práce je pozornost zaměřena na vybrané klíčové motivy hodných vzájemného porovnání v uchopení J. K. Tyla a J. Drdy. Zatímco pak motiv lásky, motiv lidovosti a motiv práce a peněz prostupují do různé míry všemi sledovanými pohádkovými hrami, motiv erotiky je pouze Drdovým doplněním „lásky“.

3.6.1 Motiv lásky

Láska různých podob je klíčovým motivem de facto všech klasických pohádek i značné části pohádek autorských. Tento motiv v různé míře figuruje také v analyzovaných pohádkových hrách Tyla a Drdy. Zatímco však Tyl v duchu výchovných cílů rozpracovává vedle milenecké lásky často také lásku rodiče k dítěti či lásku k vlasti a domovu, Drda vyzdvihuje především lásku k člověku a lásku k činnosti/práci. Drda se rodičovské lásce nejen blíže nevěnuje, on pokrevně příbuzné vyloženě vynechává. Jedinou výjimkou je divákovo vědomí existence princezniných rodičů z *Hrátek s čertem*, o nichž padne zmínka v souvislosti s vybranými nápadníky. Ve hře *Dalskabáty* je poté pouze u Mančinky, skrze označení sirotek, potvrzena ztráta rodičů. Přestože však v *Dalskabátech* chybí biologické příbuzenství, srovnatelně vnímané jsou zde mezigenerační vztahy navázané na základě vlastní vůle. „Teta“ Marijána Plazjnerová tak na základě vzájemné blízkosti představuje pro Mančinku důležitou ženskou figuru v jejím životě (později získává i „strýčka“ Matese). Tento typ lásky odpovídá Drdově proklamované lásce k člověku, která je silně viditelná i u postavy Martina Kabáta z jeho druhé pohádkové hry. Zároveň si lze danou situaci vyložit jako podprahové sdělení, že důležitější než krev jsou vazby v rámci skupiny/kolektivu/strany. V Drdově lásce k člověku se poté skrývá i cit, který lze (v případě *Hrátek s čertem* s nadsázkou) označit jako partnerskou lásku. Právě tu je možné zkoumat paralelně s Tylovým uchopením.

Ve *Strakonickém dudákovi* vedle sebe současně vystupují dva páry – Švanda s Dorotkou, ústřední dvojice zamilovaných, a Kalafuna s Kordulou ve svazku manželském. Vzájemná interakce a vliv na jejich soužití z ní plynoucí je podobný dynamice ve hře *Lesní*

panna, kdy je děj taktéž provázán se dvěma páry – Isidorem Slovičkem s Terezkou a manželi Barnabášem Pintou a Voršilou. V *Tvrdohlavé ženě* stojí v čele hry láska Johanese Pěnkavy a Terezky, která je negativně ovlivňována dřívějším nezdarem vztahu Terežčiných rodičů, Jahelkové a Nožejčka, a pozitivně přičiněním Madlenky s Kubou. Ve hře *Jiříkovo vidění* se v reálném čase soustřeďuje děj pouze na vztah jedné dvojice postav, Jiříka a Kačenky, ale skrze protagonistův sen sledujeme také další tři alternativní podoby lásky tohoto páru. V *Čertovi na zemi* je tento motiv v porovnání s předchozími pohádkovými hrami oslaben, i tak se zde ale s koncem hry utváří pár Radovína s Milostou. V Drdových *Dalskabátech* stejně jako v *Tvrdohlavé ženě* formují děj tři páry – Trepifajksl/Mates a Marijána Plajznerová, manželé Ondřej Tyburec a Dorotka a mladí Honza Mračno a Mančinka. Drda v této hře na rozdíl od Tyla staví nadpřirozenou bytost, čerta, na roveň člověku (jistě pouto mezi ním a Plajznerovou vzniká totiž ještě před jeho definitivní proměnou v člověka). V *Hrátkách s čertem* pak figuruje jeden ústřední pár sestávající z Martina Kabáta a Káči.

Láska v daných pohádkových dramatech je vystavena různým zkouškám, mezi ně patří také hrozba rozluky kvůli jinému potenciálnímu partnerovi. Švandovi ze *Strakonického dudáka* je v cizím království nabídnut sňatek s princeznou Zulikou, Pěnkavovi v *Tvrdohlavé ženě* pak sňatek s komornou manželky majitele panství. V obou případech by protagonista souhlasem dosáhl splnění cíle svého snažení (Švanda by nabyl bohatství a Pěnkava získal pozici učitele), ale zároveň by zapřel důvod, proč se o vlastní prosazení vůbec pokoušel, a to získat ruku své milé. Nabídka sňatku představuje větší překážku ve vztahu Švandy s Dorotkou, která je s ní konfrontována osobně, nedlouho po jejím pronesení. K Terezce se informace o chystaném sňatku jejího milého s jinou ženou dostala skrze řeči druhých, přičemž je později tato mýlka vyvrácena a neovlivňuje tak vývoj děje do konce hry. Stejně jako Dorotka ve *Strakonickém dudákově* má z odchodu milého do ciziny strach i Terezka z *Lesní panny*. Zde je věrnost partnera dokonce záměrně zkoušena, a to ze strany lesní panny Jasany v přestrojení za Doru, kněžnu toulavých cikánů, jež hodlá ušetřit životy členů výpravy směřující do Ameriky jedině, pokud si ji Isidor vezme (s přimluvou za ušetření ostatních odmítl). Určitou nejistotu ohledně stálosti partnera či případnou žárlivost nedávají najevo pouze ženské postavy z mladé generace, ale také některé postavy z generace střední, především Ondřej Tyburec z *Dalskabátů* a náznaky také Kordula ze *Strakonického dudáka*. U postavy Ondřeje Tyburce představuje žárlivost dokonce jeden z jeho charakteristických

povahových rysů, a přestože se jedná o rys v mnohých kontextech vnímaný jako negativní, zde je spíše důkazem lásky (dobrého) člověka.

Vlastní kategorii tvoří také nápadníci (zpravidla ženských postav), jejichž role je v hrách zanedbatelná a spíše symbolická. V Tylových pohádkových dramatech slouží jejich přítomnost v závěru hry především k finálnímu potvrzení lásky „hlavního páru“, jehož upřímná a nezištná láska vystupuje v kontrastu k nabídce sňatku založené buďto na materiálním obohacení (mládenec Honza v *Jiřikově vidění* upřednostnil kvůli majetku Kačenku před svou dříve vyvolenou Verunkou), nebo na zájmu stavícím na praktičnosti svazku a pravděpodobně i na vzhledu mladší dívky (o Terezku z *Lesní panny* projevil v nepřítomnosti jejího milého zájem starší šenkýř Kapoun). Do kategorie nápadníků lze zařadit také Alamira, snoubence princezny Zuliky ze *Strakonického dudáka*, jenž navzdory svému krátkému výstupu oproti dvěma zmíněným výrazněji zasahuje do celkového děje (aktivně vystupuje proti králi i proti Švandovi, kterého nechává uvěznit), a jenž se nezajímá o postavu hlavní, nýbrž vedlejší. Ve všech těchto třech případech dávají ženy svými slovy a činy najevo, že zájem daných mužů neopětují. Zatímco u Kačenky a Terezky je s koncem hry jasné, který partner si je získal, u Zuliky, jejíž přiznání, že důvod jejího stonání bylo zaslíbení Alamirovi, i samotný návrh Švandovi jasně prozrazují, že o sňatek se svým nápadníkem nestojí, to tak zřejmé není. Podobný vývoj lze sledovat též u princezny Dišperandy z Drdových *Hrátek s čertem*. Dišperanda stejně jako Zulika není se svými nápadníky (knížetem Romualdem Transparentským a princem Isidorem) vybranými otcem-králem spokojená, a stejně jako ona nenachází v kontrastu s páry prostých lidí vlastní lásku. Jinak je tomu však ve filmové adaptaci z roku 1956 režírované Josefem Machem – tam nachází svého milého v postavě myslivce Huberta i princezna Dišperanda. Je však otázkou, zda v první řadě tyto postavy lásku hledaly. Manželský svazek je pro obě princezny pozlátkem, něčím, co jim v lepším případě zpříjemní jejich bytí. Zulika si volí Švandu primárně pro jeho hru na kouzelné dudy, která jí umožňuje únik ze stavu smutku i nudy. Na základě jejího slibu, že bude Švandu milovat „jako miluje beránek čerstvé lupení a rybička čerstvou vodičku“,¹⁴¹ se Švanda jeví více jako prostředek k oživení než rovnocenný partner. Ve slovníku Dišperandy se naopak pojem *milovat* ani nevyskytuje,

¹⁴¹ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 58.

ta pouze neskrývaně touží po někom dobře vypadajícím („[...] *Musel by být pěkně rostlý, radši brunet než blondýn, v očích aby mu jiskřilo, tělo samý sval a šlachy... no zkrátka, krásný [...] jako anděl, ba pokud možno ještě krásnější!*“¹⁴²), nad jinými případnými kvalitami nápadníka se nepozastavuje. Vzhled nebyl však v *Hrátkách s čertem* pouze požadavkem princezny Dišperandy, ale také její služebné Káči – s tím rozdílem, že její přání se vyjadřovalo i k povaze muže („*Nemusí bejt chytřej, jen když je hezkej a hlavně dyž to s chudou holkou myslí doopravdy!*“¹⁴³). V Tylových pohádkových dramatech podobné popisy ideálních partnerů, snad s výjimkou *Jiříkova vidění*, nenajdeme. Pravděpodobně to souvisí se skutečností, že téměř všechny vystupující páry navázaly, v různé míře, své vztahy již v době před dějem her. Tento aspekt přidává jejich vztahu a z něj plynoucí lásce rozměr větší věrohodnosti a reálnosti. Interakce ústřední dvojice z *Hrátek s čertem* proběhne napříč hrou celkem třikrát – poprvé při seznámení v Čertově mlýně, kdy považuje Káča Martina za čerta, podruhé v pekle, kdy přišel Kabát získat úpisy s dušemi dívek, a potřetí opět u mlýna, kdy Káča požaduje dodržení slibu ohledně svatby, který jí Martin dal v pekle. Nedochozí zde k žádnému postupnému vývoji jejich vztahu a vzhledem k povaze hry (sám autor hru označuje jako komedii) je zde jaksi obecně známé pojetí *lásky* zjednodušeno, ne-li popřeno. Sice zde nacházíme např. klasicky pohádkovou „záchranu dívky v nesnázích“ (která je však prvotním jednáním Káči v pekle částečně vyvrácena), ale Martin tak nečiní z touhy po získání dívky, ale z čisté dobroty srdce. Návrh Káči přijímá spontánně a bez námitek („*Když nás dva nepotká už nic horšího, proč ne!*“¹⁴⁴), v závěru hry ale jako kdyby svých slov litoval, když prosí anděla o pomoc („*Kamaráde zlatá, zbav mě tý hubatý Káči, nebo mě utejrá!*“¹⁴⁵), vzápětí však de facto rezignuje („*Co se dá dělat, Káčo, pod!*“¹⁴⁶).

Jak bylo řečeno výše, Káči přání se do setkání s Kabátem neupínala ke konkrétní osobě, chtěla kohokoli, kdo bude vyhovovat jejím požadavkům a bude ochoten si ji vzít. To potvrzuje i její chování v pekle, kdy skálopevně požadovala slíbeného ženicha, i kdyby to měl být čert (např. Karborund, který ji do pekla odnesl). Čerta vystupujícího jako potenciálního ženicha a následný nezdar nalezneme i v Tylově hře *Čert na zemi*.

¹⁴² DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 17.

¹⁴³ Tamtéž, s. 20.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 59.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 84.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 84.

V *Hrátkách s čertem* je ale touha po partnerovi dohnána do extrému právě skrze dobrovolné zaprodání duše, v *Čertovi na zemi* Kačena svou duši peklu neupisuje, snaží se pouze udržet si svého nápadníka-čerta Salamandra Ohniváčka. Potvrzení požadavků na vysněného muže v Kabátovi skrze její záchranu mohlo pravděpodobně vést ke skutečné zamilovanosti Káči a urputnější snaze o jeho získání („*Ty můj zlatej Martine, celej život už se vod tebe nehnu! [...] Já bych tě samou láskou uškrtila, jak tě mám ráda!*“¹⁴⁷). V Drdově druhé pohádkové hře *Dalskabáty* již není potřeba ženicha tolik vyhocená, svatba není primárním cílem vystupujících ženských postav – Plajznerová je vdovou, Dorotka je už provdaná za kováře, pouze Mančinka stále prožívající lásku v rozpuku by si svého milého ráda vzala (tento záměr je však explicitně zmíněn až v posledním, osmém obraze). Ze tří divákoví představených párů se pouze jeden začíná formovat během děje, a to pár sestávající z Plajznerové a Trepifajksla/Matase. Oproti vztahu Káči s Kabátem je zde sledovatelný vývoj určité náklonnosti a soužití (bydlí společně v chajdě v lese). Mladá láska Honzy a Mančinky je bezprostřední a naivní, do určité míry nesrovnatelná s projevy lásky mladých v Tylových pohádkových dramatech (např. snaha Honzy strávit s dívkou společný večer).

V Tylových pohádkových hrách *Strakonický dudák*, *Tvrdohlavá žena*, *Jiříkovo vidění* a *Lesní panna* milenecká láska zachraňuje životy. Dorotka vysvobozuje Švandu z víru duchů, Pěnkava vynáší Terezku z hořícího mlýna, Kačenka (v roli Kristiny) v rámci třetího vidění zabraňuje Jiříkově (v roli Kryšpína Lokta) pověšení pobouřenými zaměstnanci. Pro záchranu Terezky v *Lesní panně* nebylo zapotřebí aktivního zásahu Isidora, ale jeho návratu (po dobu jejich odloučení bylo oslabeno její zdraví). Tento typ záchrany podmíněný intervencí partnera z lásky Drdovy pohádkové hry postrádají. U postav Martina Kabáta a Trepifajksla/Matase vychází jejich potřeba zachránit z lásky k člověku jako takovému (Trepifajksl nechce pomoci pouze Plajznerové, ale i dalším lidem, se kterými se spřátelil). Z lásky k jedinci ve hře *Dalskabáty* spíše jedná Plajznerová, když dojde k závěru, že Matase pravděpodobně unesl farář („*Mates! Matýsku... Matějíčku... [...] Ale ne, já tě nedám! Najdu tě. Na faru se vloupám! ... Sklepy prolezu! A dyby tě ten černej pták do země zakopal,*

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 84.

*těmahle svejma rukama tě vydrapu!*¹⁴⁸). Ženské postavy tedy ve jménu lásky proaktivně vystupovaly jak u Tyla, tak u Drdy.

Tylovo *Jiříkovo vidění* se na lásku zaměřuje komplexněji než ostatní analyzované pohádkové hry, ukazuje totiž více jejích podob a možností jejího naplnění, a to vše primárně skrze jeden alternující pár – Jiříka a Kačenku. V základní dějové linii je na začátku představena nedoceněná, de facto jednostranná láska dívky – ta pak v závěru hry prochází proměnou skrze její uznání a opětování ze strany protagonisty. Aby byl ale Jiřík schopen uvědomit si důležitost toho, co odvrhl, musel projít třemi viděními. V rámci nich se jeho přístup k tzv. lásce, resp. k navazování vztahu, proměňoval – v prvním a druhém vidění projevuje zájem fakticky pouze o „volnou lásku“ a nezávazný flirt, nevnímá instituci manželství jako potvrzení partnerské lásky:

KRISTINA: No, vždyť prej si ji chcete vzít?

KŘEPINSKÝ: Vzít – to je něco jiného; a když řeknu, že tě mám rád, to je také něco jiného. To je rozdíl jako mezi postní písničkou a mezi hezkou polkou.

KRISTINA: A myslíte, že by byla slečinka spokojena, kdyby to věděla?

KŘEPINSKÝ: Ona má dobrou konštituci a zná paragraf o svobodě lásky.¹⁴⁹

Otázka nevěry vstupuje i do promluv postav z dalších her, a to formou manipulace ze strany pozorovatelů, nikoli přímých účastníků (Vocilka ze *Strakonického dudáka* navádí zadaného Švandu ke sňatku s princeznou, farář z *Dalskabátů* ponouká mlynářku ke svedení zadaného Honzy). V jejich případě se však jedná o záměrné vedení ke špatnosti za účelem vlastního zisku (peníze, postavení), u Křepinského jde o prosazení životního stylu. Přestože Jiřík ve svých různých převtěleních dlouho nechápe význam lásky, po postavě představující Kačenku vždy touží. Ve třetím vidění se dokonce stává i jeho ženou, avšak jeho přístup k manželství a hodnoty se v základu nezměnily do osudného okamžiku, který jej mohl stát život. Až manželčina slova na jeho obhajobu probouzí ve vypočítavém muži cit: „[...] a kdyby byl celý svět proti němu – já budu při něm, abyste poznali, co láska ženy obnáší. Pojd' sem, můj manželi, pohledni mi do očí – a vzpomeň si na časy, kde tě polní kvítek více těšival nežli světská mamona.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 67.

¹⁴⁹ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 195.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 233.

Všechny porovnávané pohádkové hry končí tzv. happy-endem, při němž dle tradice stojí ústřední pár (v případě *Tvrdohlavé ženy* a *Dalskabátů* se jedná o tři páry) naznačující společnou budoucnost skrze plán vzít se (pouze u páru Plajznerové s Matesem není nadnesena otázka sňatku, ale společného žití). K povaze partnerských vztahů se vyjadřují též závěrečné repliky některých postav.

Strakonický dudák: ROSAVA: [...] Jakož se tam z temna lůna vine nově narozený den, takž i vám teď nový život kyne, sladkou láskou oblažen!¹⁵¹

Tvrdohlavá žena: PĚNKAVA: Hejchuchu! Teď jsme tady tři pářečky! Ale jakpak se to jen všechno dělo? [...] ZLATOHLAV: [...] K svému vyrazení smyslil jsem si, že vás oblažím. Přestáli jste zkoušení – změkla žena tvrdohlavá – teď vás uvedu zas pod střechu pokojnou [...] ¹⁵²

Jiříkovo vidění: JIŘÍK: [...] jsem dostal naučení, že nás láska neopustí – i kdyby nás celý svět opustil. KAČENKA: Tak, můj Jiříčku, – teď budeme veselí.¹⁵³

Čert na zemi: RADOVÍN: [...] Že však není báchorky, jak víte, aby ku konci i svatba nebyla, tedy ještě něco uvidíte, co as jako malá slavnost vypadá – kýž to jenom vaši chválu má!¹⁵⁴

Lesní panna: BARNABÁŠ: Tak je to dobře – požehnej je tatíku a dej je honem shodit s kazatelnicí [...] ¹⁵⁵

Hrátky s čertem: MARTIN: [...] Tak ta komédyje vzala takovej divnej konec: loupežníka sem zachránil vod pekla, poustevníka sem zachránil vod pekla a za to ho teď budu mít s Káčou já sám...¹⁵⁶

Dalskabáty: PLAJZNERKA: [...] Pod' domu, Matýsku, měls toho dneska moc! A domu máme daleko! [...] MANČINKA: My se chcem s Honzou vzít... [...] KOVÁŘ [ke kovářce]: Tak mi to vodu pusť... to víš, já jsem drobet prudší... (*Obejme ji*)¹⁵⁷

3.6.2 Motiv erotiky

Zatímco se v Tylových pohádkových hrách pracuje v různé míře s paletou projevů lásky (láskou k partnerovi, láskou k dítěti, láskou k vlasti a domovu), v pohádkových hrách Jana Drdy je vedle pragmatičtějšího přístupu k danému citu věnována pozornost erotice spjaté s tělesností. Vedle odkazů na společenské jevy současnosti vyskytujících se u obou autorů je tento Drdův motiv druhotným potvrzením návaznosti na starší tradici pohádek určených jak pro děti, tak dospělé. Drda tak při snaze oslovit dospělého diváka volí

¹⁵¹ Tamtéž, s. 96.

¹⁵² Tamtéž, s. 169–170.

¹⁵³ Tamtéž, s. 246.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 305.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 374.

¹⁵⁶ DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 84.

¹⁵⁷ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 90–91.

také nenáročných prostředků neaspirujících na předání výchovné či společensky uvědomělé zprávy. Ve hře *Hrátky s čertem* figuruje tento motiv především při společných výstupech poustevníka Školastyka a čerta Lucia, kdy se zástupce pekla snaží různými prostředky svést na scesti muže vedoucího po třicet let asketický život:

ŠKOLASTYK: [...] Nestydy nestydaté! Celou noc jsem z toho nespál, kam jen jsem oči otočil, všude nemravné ženské! Apage! Marš do pekla! Apage!

LUCIUS: Vida ho, dědka trouchnivého! Já mu vybírám nejjemnější soustíčka, blondýnky, černé i do zrzava, tu pošlu outlou, tu zas baculatou, děvčata jako broskvičky, ale dědek jen nadává a kritizuje!

ŠKOLASTYK (*pořád kropí [svou jizbu]*): Žena je nástroj d'áblův, to já znám!

[...]

LUCIUS: [...] Kdybych já mohl, jako bych chtěl, raděj bych sváděl deset slečinek než jednoho poustevníka! Ale rozkaz je rozkaz, Lucie, zkusíme ještě jeden typ!

Z kouta jizby se vynoří přelud ženy, tančí za Školastykem, pak ze zadu udělá taneční náznak objetí, Školastyk se lekne, prudce se otočí, žena mu chce padnout do náruče.

ŠKOLASTYK (*vychrstne na ni vodu z misky*): Jedeš, ohavo! (*Žena vyjekne a zmizí*)¹⁵⁸

Poustevník čertem podsouvané podněty k smilstvu zatracuje, jiným smrtelným hříchům ale později propadá. Výrok „*Žena je nástroj d'áblův!*“ vychází u Drdy také z úst faráře-pekelné bytosti jeho druhé pohádkové hry – mimo Luciem vytvořené ženské přeludy (ve filmové adaptaci z roku 1956, režírované Josefem Machem, je míra svádění umocněna jejich nahotou) vyznívá toto prohlášení v kontextu obou her paradoxně, jelikož se ústřední ženské postavy aktivně zasazují o vlastní štěstí, které je v rozporu s plány pekla. „Pohlavní láska“ ve spojitosti s dobyvačnou a nesvazující povahou mužů je poté zmíněna v monologu Káci („[...] *Jeden jako druhý kouká jenom, jak by poctivou holku vo věneček vošulil, pomiluje a nechá tak!*“¹⁵⁹).

Více narážek erotického rázu nalezneme ve hře *Dalskabáty*, tentokrát nejen v promluvách postav, ale také v jejich samotném chování a písničkách. Stejně jako v *Hrátkách s čertem* zde vystupuje pekelník (dr. Ichthuriel převlečený za faráře) v roli pokušitele, konkrétně k smilstvu nepřímo navádí bohatou mlynářku (je přitahována k mladému kovářskému pomocníkovi Honzovi, který je navíc zadaný, tuto skutečnost však mlynářka

¹⁵⁸ DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 41.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 20.

zjišťuje později) a přímo potulného komedianta Lupina (má svést provdanou kovářku). Mlynářce po smrti muže chybí tělesný kontakt, faráři se svěřuje se svým snem, který odkrývá mlynářčin příklon ke dvěma hříchům (smilstvu i lakomství):

MLYNÁŘKA: Já byla v nebi, představějí si! U brány sem jednoho podmázla dukátkem, a hned přiletěl anděl! Takovej blond'áček, urostlej, pěkně kudrnatej! Vzal mě za ruku a vodved mě do pokojíčku! To vám byla krása! A muziky jak na nejlepším funuse! A což teprve ta postel! S nebesama! Já už se dočkat nemohla! Honem jsem vyndala dukáty, pytlíčky pěkně srovnala pod polštář...

FARÁŘ: A co ten anděl?

MLYNÁŘKA: Ten vám se ke mně tak lichometně přitisk a vískal mě ve vlasech! Já už si myslím: Ahá: tak tohle je ta věčná blaženost! A najednou... vědí co? Šáh pod polštář, schramst pytlíky, a než sem stačila křiknout, byl s mejma dukátkama fuč! Ulít, rošťák! [...]¹⁶⁰

Mlynářka se následně nechává přesvědčit „farářovými“ výklady Písma ohledně pozemského života a uspokojování přirozených potřeb duše i těla, což ke konci hry vrcholí jejím neúspěšným pokusem zaplatit si Honzovu společnost na noc:

HONZA: [...] Byl sem ve mlejně... poprosit mlynářku, aby mi pučila dvě stě...

KOVÁŘKA: Tos trefil na tu pravou! Vysmála se ti, co?

HONZA: Eště hůř. Víte, co mi řekla? Pučit že nemůže, ale že mi dá čtyry zlatky... dyž u ní zůstanu do rána! Eště mi nestyda strkala kohoutka... na posilněnou!¹⁶¹

Postava Lupina se prezentuje jako svůdník, který nemá o nápadnice nouzi (potvrzuje to mj. jeho prozpěvování v osmém obraze: „*Já nemám v životě klid ani chvíli; slečny i paničky po mně jen šílí; zraky jim hárají, hrud' se jim dme; když kývnu maličkem, všechny jsou mé!*“¹⁶²), a úkolu svést kovářku se ujímá sebejistě. Realita je ovšem jiná – jeho snahy získat jak kovářku, tak Mančinku se míjejí účinkem, a nositel jména odkazujícího na živočišnost a s ní spjaté nebezpečí svedení (viz kap. 3.3 *Práce s jazykem*) dostává své profesi komedianta. K tělesnosti se vyjadřuje také popěvek kovářky na faře („*Když u nás bejvali dragouni, dragouni; líhali s děvčaty na houni, na houni...*“¹⁶³). Ten mj. poukazuje na skutečnost, že tělesnost není dle autora výsledkem špatnosti, což je interpretace,

¹⁶⁰ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 18.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 82.

¹⁶² Tamtéž, s. 79.

¹⁶³ Tamtéž, s. 82.

kteřá v obou hrách převažuje. Zásadní je zde vnímat tuto „špatnost“ jako prostředek zesměšňující „nedobře lidi“ (předeveším poustevníka Školastyka a komedianta Lupina).

3.6.3 Motiv práce a peněž

Oba sledovaní autoři vykreslují práci jako existenční přirozenou nutnost, ale peníze jako negativního hybatele společnosti. Snaha Švandy ze *Strakonického dudáka* zbohatnout byla původně motivována nezištně – peníze nebyly cílem, ale pouze prostředkem k získání milé – až manipulace ze strany ziskuchtivého Vocilky svedla protagonistu na scestí. Otázka práce a peněž vystupuje do popředí také skrze zobrazení sociální situace manželů Kalafuny a Korduly s jejich dětmi. Myšlenka, že spokojenost a štěstí není definováno bohatstvím, k níž směřovala dějová linka sledující Švandu, byla o něco dříve potvrzena skrze fungování této rodiny. Jinak tomu bylo u Jiříka z *Jiříkova vidění*, nespokojenost s prací doprovázená touhou po majetku vzešla přímo z něj. Sobecké chování a zaslepenost materiálními tužbami z něj činí antihrdinu hry. Kontrastně zde k němu stojí postava Bonifáce, s nímž si napříč viděními postupně vyměňuje pozici. Zatímco Jiřík-Loket více a více propadá peněžům, Bonifác nachází s úbytkem majetku klid (jeho dcera popisuje jeho stav takto: „[...] *To je bývalý půlmilionář, a jakživ nebyl tak spokojený jako teď, co má na krámě na půl tolaru bandurů.*“¹⁶⁴). Peníze figurují také v *Čertovi na zemi*, zde jsou však spíše vedlejším produktem, nikoli hlavním cílem hrdinského jednání. Vychytralostí jsou odejmuty špatnému rádci knížete a navraceny špatnou vládou ukřivděnému lidu (vykořisťováním poddaných ze strany Krvomíra a Ludimora zde hra reagovala na skutečnost autorovy nedávné minulosti, zrušení roboty v roce 1848). Otázka míry důležitosti práce je poté nadnesena i v *Tvrdohlavé ženě*, kdy je školnímu pomocníku Pěnkavovi nabídnuta majitelem panství pozice učitele pod podmínkou, že si vezme cizí ženu. Ten zamilovaný do jiné „výhodně“ prezentovanou nabídku odmítá. V *Lesní panně* hledá učitel Slovičko spolu s Pintou a jeho rodinou a židem Morelem lepší pracovní příležitosti mimo Čechy, avšak neúspěšně. Tato sociální témata pozdější komunistické ideologii nahrávala a stala se vítaným prostředkem k vyzdvižení her pro její potřeby. Níže se nachází ukázky formulací prezentující sledované motivy napsané v počátečním období konsolidace režimu v zemi:

¹⁶⁴ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 228.

Strakonický dudák: „Příklad Švandův ukazuje, že smyslem života je žít a pracovat pro lid a národ, třeba bez lesku slávy a peněz. Příklad Vocilkův ukazuje tvář beznárodních příživníků [...]“¹⁶⁵

Tvrdohlavá žena: „Velkou předností Tylovou je, jak výrazně dovede vidět hodnotu práce. Velikost víry v prostého, pracujícího člověka, neovlivněného chamtivým majetnictvím a penězi — mamonem, jak často říká Tyl — dává Tylovi nezvratné přesvědčení o velkých tvůrčích silách ukrytých v třídě pracujících nebo jak je Tyl nazývá — v lidu. [...]“¹⁶⁶

Jiříkovo vidění: „[...] A Tyl nechá svého hrdinu alespoň ve snu prožít jeho přání, aby poznal pravou tvář tohoto pozlátka, aby vystřízlivěl a pochopil, jak klamně je pokušení zpronevěřit se svému lidovému původu a poctivé práci, která je jediným zdrojem štěstí člověka. [...]“¹⁶⁷

Lesní panna: „[...] V Americe ti, kteří se doma práci vyhýbali (např. Barnabáš), byli donuceni pracovat, aby se vůbec udrželi při životě. Ale jejich práce tam byla jaksi bez cíle (Isidor peče oplatky); nikomu neprospívala, ani jim samým (Isidora se nakonec musili ujmout pokrytečtí Davisonovi). A tu zatoužili dát své práci smysl. Vracejí se do vlasti, aby pro ni, pro její rozkvět pracovali. Vracejí se tedy jako lidé pracující. Jako lidé práci milující, protože právě v práci pro vlast, spatřují a cítí zdroj veškeré moudrosti a zdroj veškerého štěstí.“¹⁶⁸

Poctivá práce a práce pro lid jako zdroj štěstí – na toto myšlenkové nastavení navazuje ve svých pohádkových hrách také J. Drda. Pohádkově černobílý kontrast zde umožňuje vykreslení zlodějiny a hamižnosti v postavách loupežníka Sarky-Farky, komedianta Lupina a mlynářky. Loupežník krade z pohodlnosti, i v momentě chvilkového akceptování svého svědomí odmítá změnu „řemesla“ („[...] *Kdepak, dragoune, na práci já stavěnej nejsem! To já si radši nechám to zlý svědomí, z toho mě aspoň hnáty nebolejí...*“¹⁶⁹). Až v momentě bezprostředního ohrožení života přijímá Sarka-Farka, spolu s poustevníkem, úkol pracovat ve mlýně. Důležitá je funkce daného úkonu – Kabát jim tuto formu veřejně prospěšných prací přiřazuje kvůli *odpracování* si křivd způsobených dalším lidem, sobecké jednání má být vykoupeno jednáním nesobeckým. Krádež je vlastní také postavě Lupina z *Dalskabátů*, ten na rozdíl od loupežníka neužívá násilí, ale svých hereckých schopností, které lze z povahy neměnného záměru získat lup brát spíše jako lži s negativní konotací. Z Tylových postav je přivlastnění peněz druhé osoby spojováno s postavou Vocilky,

¹⁶⁵ ŽÁK, R. Divadelní program *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*. Horácké divadlo Jihlava, premiéra 10. 9. 1960. Jihlava: Horácké divadlo Jihlava, 1960, s. 5.

¹⁶⁶ KULHÁNEK, R. Divadelní program *Tvrdohlavá žena. Pokrokovost v díle J. K. Tyla*. Krajské oblastní divadlo Olomouc, premiéra 15. 9. 1949. Olomouc: Krajské oblastní divadlo, 1949.

¹⁶⁷ Divadelní program *Jiříkovo vidění*. Státní divadlo Brno, premiéra 23. 11. 1955. Brno: Státní divadlo Brno, 1955, s. 3–5.

¹⁶⁸ VOTRUBA, M. Divadelní program *Lesní panna. Proč dnes hrajeme Tylovu Lesní pannu?* Severočeské divadlo Liberec, premiéra 5. 10. 1951. Liberec: Severočeské divadlo Liberec, 1951, s. 1–3.

¹⁶⁹ DRDA, J., *Hrátky s čertem*, 1960, s. 55.

jehož přístup vystihuje jeho výrok ke Švandovi: „*Vy byste moh peníze shánět – a já rozhánět.*“¹⁷⁰ (k jeho podobnosti s Lupinem více viz kap. 3.2.5 *Škudce*). Důležitý rozdíl spočívá v typu „oběti“ – Lupinovou „obětí“ není dobrý naivní člověk, ale Drdou negativně vykreslená představitelka kapitalistické společnosti. Vystupující obyčejní pracující lidé žijí v prostých poměrech, s vysokou pravděpodobností nemají finanční prostředky na zhotovování truhel určených na peníze, ani dostatek peněz na samotné uložení a jejich případné střežení. Na jedné straně tak stojí sobecká individua zaslepená materiálností (včetně kostelníka, který ukradl z kostelní pokladničky zlatku), která v rámci hry nevidíme vykonávat žádnou činnost označitelnou za práci, a na druhé straně pracovitý kolektiv nepřikládající penězům takový význam. Výjimkou je mladý pár, jehož potřeba peněz je ovšem motivována snahou zabránit vzájemné separaci. Později si ale uvědomují, že dostupné způsoby rychlého zisku peněz (krádež, cizoložství) jsou v rozporu s jejich zásadami či spíše zásadami jakéhokoli *správného člověka*. V tomto kontextu se ve hře vyjevuje skutečnost, že peníze nejsou absolutní cestou ke štěstí a že i moc peněz má své hranice. Mlynářku, komedianta a kostelníka však obecně nelze považovat za hledače štěstí, ale uspokojení. Absurdní posedlost penězi lze pozorovat také u Tylova Jiříka ve třetím vidění – čím více má Jiřík-Loket peněz, tím více skrblí jako Harpagon a vybízí ostatní k práci (nejen své dělníky, ale i svou ženu). Zatímco mlynářka zůstává ve své fixaci na peníze po dobu hry konzistentní, Jiřík prochází proměnou a uvědomuje si význam nejen lásky, ale také poctivé práce. Důležitost práce je také zdůrazněna v *Dalskabátech*, a to primárně skrze dobré lidové řemeslo – kovařinu. Kovař Tyburec je *lidsky správněj* jako vysloužilý dragoun Kabát, což se projevuje právě i v jeho pracovním přístupu: „*Já sem jen kovař, ale všechno, co dělám, musí bejt ouhledný a dobrý, i dyž je to jen hřebík!*“¹⁷¹ Na základě jeho vlastností a povahových rysů k němu začne čert Trepifajksl vzhlížet a stane se vedle Plajznerky hlavním důvodem čertovy proměny v člověka, což potvrzuje jeho prohlášení po useknutí ocasu Plajznerkou: „[...] *Kovář je eště v lese, já za nim honem rychle musim běžet! Mně se po ňom stejská, já ho mám rád!*“¹⁷² Touha přiblížit se tomuto lidskému typu znamená osvojit si stejné návyky a stejnou práci. Práce zde doslova zlidšťuje (pekelníci

¹⁷⁰ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 75.

¹⁷¹ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 15.

¹⁷² Tamtéž, s. 50.

vykonávají pouze činnost škodnou), a zároveň přibližuje jedince k ostatním lidem (Mates kuje po boku Tyburce). Přestože se u práce nabízí prostý kauzální vztah vedoucí k výdělku, u Drdy je jako důležitější než výsledek a odměna idylicky vykreslen samotný proces a myšlenka (Mates: „*Vona je práce hezká... dyž se to dělá ššikovně!*“¹⁷³).

3.6.4 Motiv lidovosti

Tyl i Drda se ve svých pohádkových dramatech opírají o lidové vyprávění a pohádky (Tyl ve hře *Jiříkovo vidění* navíc také o pověst), tedy o něco tradičního, časem ověřeného, kulturně podmíněného a společensky sdíleného. Přes určitou politizaci a ideologizaci je zde snaha o vytvoření textů s trvalou platností, ta je v textech tohoto druhu možná především díky práci s abstraktními ideály (jako např. láska, odvaha, dobrota). Oba autoři navazují na pohádku *Čert a Káča* od Boženy Němcové – Tyl ve hře *Čert na zemi*, Drda pak ve hře *Hrátky s čertem*. Zatímco Drda přejímá pouze námět únosu tvrdohlavé Káči, která následně odmítá přijít o potenciálního partnera, i kdyby to měla být bytost z pekla, Tyl vytváří přímo adaptaci. Tylova Kačena je stejně jako Káča Němcové stará (téměř čtyřicetiletá), morálně pochybná, neatraktivní a věčně nezadaná. Místem jejich setkání je venkovská akce s muzikou (v případě Tylovy hry se jedná o svatbu). V obou hrách je čert neschopný zbavit se otravné ženy bez pomoci jinocha (Tylův student a syn zahradníka pomůže svou hrou na kytaru, ovčák Němcové pak nechá ženu přelézt na svůj kožich). Jako důkaz vděku poskytne čert mládenci příležitost zbohatnout na jeho budoucích obětech (u Tyla nacházíme pouze jednoho škodného rádce, u Němcové dva). V obou hrách následuje po výkladu hvězdáře a seznámení se s blížící se hrozbou pokání do té doby nezodpovědného knížete, kterému se dostane pomoci od prostého mladého muže (Radovína/ovčáka). Hrozba je primárně zažehnána díky jeho vychytralé lži ohledně příchodu Kačeny/Káči. Oba příběhy končí odměněním zachránce (Radovín se stává novým knížetem a je mu přislíbena ruka sestry knížete, ovčák se pak stává novým knížecím rádcem).¹⁷⁴ Tylova verze je rozšířena o scény zdůrazňující nevhodné sociální poměry v zemi a význam lidu (to je v závěru hry umocněno nástupem obyčejného člověka z lidu na knížecí stolec). Právě co se týče

¹⁷³ Tamtéž, s. 73.

¹⁷⁴ NĚMCOVÁ, B. *Boženy Němcové Sebrané spisy. Národní báchorky a pověsti. Díl první. Čert a Káča*. Praha: kněhkupectví I. L. Kober, 1880, s. 294–300.

originality, hra *Čert na zemi* vybočuje z Tylovy řady pohádkových dramát. Drda se v rámci *Hrátek s čertem* neomezuje pouze na jeden lidový vzor, navazuje současně i na psaní dalšího významného českého sběratele a autora lidových pohádek 19. století, Karla Jaromíra Erbena a jeho *Záhořovo lože*, baladu pohádkového rázu ze sbírky *Kytice*. Stejně jako Erbenovu lesnímu muži Záhořovi je pekelné lože přichystáno též Drdově loupežníkovi Sarka-Farkovi (u Erbena nese přímo jméno hříšníka Záhoře, u Drdy je lože označeno jako „vyvrhelovo“). Zatímco však Záhoř svým kyjem vskutku mnohokrát zabil (a maso svých obětí dokonce pozřel), Sarka-Farka o své krvežíznivosti kvůli vykonstruování strach nahánějící pověsti pouze lhal. Oba dochází spásy přičiněním postavy poutníka (u Erbena věřícího poutníka, u Drdy vysloužilého dragouna Martina Kabáta), která hříšníka spravuje o situaci v pekle (u Erbena pak od jejich prvního setkání uběhne téměř rok, u Drdy se prodleva pohybuje v řádu hodin). Záhoř je poutníkem vyzván k nepřetržitému pokání do jeho návratu, Sarka-Farka je andělem poučen, že musí klečct, dokud mu některá z jeho obětí neodpustí. Sarka-Farka získává odpuštění od Kabáta, který mu však stanovuje jinou formu pokání – loupežník si musí své hříchy aktivně odpracovat (v tomto kroku lze sledovat odklon od křesťanské nauky). Záhoř čeká a kaje se po dobu devadesáti let, kdežto v případě Drdova loupežníka nevíme, jak dlouho je u něj nutné, aby v práci pokračoval. I motivace poutníků pro sestup do pekla je rozlišná – Erbenův poutník chce osvobodit svou vlastní duši (zaprodanou jeho otcem), Kabát se poté snaží o záchranu dvou duší cizích.¹⁷⁵ Základní poselství příběhu je zachováno (člověk může dojít vykoupení/odpuštění), ale liší se ideologické uchopení (prostředkem je víra/práce). Přesto je v *Hrátkách s čertem* zásah nebe i kontakt s nebeskou bytostí přítomen. Zatímco při tvorbě *Káči* byla vzata za inspiraci Němcové *Káča* a při tvorbě loupežníka Sarky-Farky Erbenův *Záhoř*, v Martinovi Kabátovi se spojuje český Honza (který měl být hrdinou jeho původního návrhu první pohádkové hry) a autorem oblíbený navrátilivší voják: „[...] Jenže mou obrazivost místo mladého nebojsy Honzy si osedlala postava, která mi vždycky byla drahá už jako dětskému posluchači bábiných i dědových příběhů a pohádek: voják, který se vrací z dalekých vojen rozedraný a hladový, už jen s tou fajfkou bez tabáku, která mu jediná zbyla, a s hořkou zkušeností, že lidé nejsou moc měkkosrdcatí, ale který v sobě najde dost síly, aby pro druhé lidi udělal to, co se podle jeho

¹⁷⁵ ERBEN, K. J. *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*. Praha: Vaněk a Votava, 1918, s. 69–86.

*mínění patří, i kdyby při tom měl podstoupit sebevětší risiko.*¹⁷⁶ Zároveň má Kabát něco z herce Jaroslava Průchy, pro kterého Drda údajně postavu psal, a kterému také hru věnoval: „[...] nejenže ho [Drda] znal jako ctitele Tylova odkazu a rovněž milovníka lidové slovesnosti, ale nadto mu sama Průchova herecká osobnost byla přímo inkarnací české lidové povahy, takže postavu Martina Kabáta vytvořil nejen pro něj, ale doznanež takřka podle něho.“¹⁷⁷ Nositeli podobných vlastností jsou poté kolektivně i obyvatelé vsi Drdovy druhé pohádkové hry, jen nedosahují takové úrovně heroizace (např. nesestupují z lásky k člověku do pekla kvůli získání duší cizích osob, ale jednají v pozemské sféře k dobru svých blízkých). Drda ke ztvárnění postav dodává: „*Dalskabátští jsou lidé ve všedním kabátě, nemají žádný dobový svéráz, ani nejsou polepeni dobovými ornamenty. Budete-li je hrát, prosím, abyste je hráli tak, jak je autor myslel. Jsou to obyčejní čeští lidé.*“¹⁷⁸

Vedle *Čerta na zemi* je další Tylovou hrou, u které bývaly často uváděny různé folklorní zdroje, *Strakonický dudák*. Dalibor Tureček je shrnuje takto: „*Zejména po roce 1950 byly pravidelně jako pramen uváděny látkové inspirace v jihočeských lidových pověstech, ale nikdy nebylo konkrétně doloženo, o jaký materiál by šlo, ani zda jej Tyl znal či alespoň znát mohl. Základní konstelaci a typologii postavy i některými detaily se Tylova hra volně blíží knížkám lidového čtení Jana Rulíka ‚Kubíček aneb V horách Kašperských zaklenuť dudák‘ (1799) a ‚Boženka, veselého Kubíčka manželka‘ (1799, reprint 1802), osnovaným kolem postavy hýřícího a nakonec láskou polepšeného dudáka. Postavu bezbožně nevázaného a následně potrestaného dudáka ostatně najdeme i v básni Šebestiána Hněvkovského z roku 1798. A z počátku čtyřicátých let pochází pověst/pohádka Jakuba Budislava Malého, v níž je dudák dokonce uveden na popravčí vrch pod šibenici.*“¹⁷⁹ Dle Turečka se však ve všech těchto případech jedná pouze o velmi volnou typologickou analogii, zřetelněji zde vystupují podněty z vídeňských kouzelných her. V hrách *Strakonický dudák*, *Tvrdohlavá žena* a *Jiříkovo vidění* jsou pak použity i mytické postavy. Ve *Strakonickém dudákovi* je to postava polednice známá ze slovanského folklóru,

¹⁷⁶ DRDA, J. *Kdy, jak a proč jsem napsal Hrátky s čertem*. In: DRDA, J. *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 141.

¹⁷⁷ PÍŠA, A. M. *O dramatikovi Hrátek s čertem*. In: DRDA, J. *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 160.

¹⁷⁸ DRDA, J. *Divadelní program Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert. Proč jsem vůbec napsal Dalskabáty?* Těšínské divadlo, premiéra 13. 12. 1986. Český Těšín: Těšínské divadlo, 1986.

¹⁷⁹ TUREČEK, D. *Komentář. Strakonický dudák*. In: TYL, J. K., *Divadelní hry*, 2022, s. 498.

jejíž zásahy do lidských životů jsou podmíněny dvanáctou hodinou polední (u dospělých trestá nedodržení odpočinku v poledne a u dětí např. svévolné zvalení obilí),¹⁸⁰ v *Tvrdohlavé ženě Zlatohlav*, ve hře nazývaný též Rybrcoul, kníže duchů krkonošských, v současnosti známý především jako Krakonoš,¹⁸¹ v *Jiříkově vidění* využívá Tyl ve všeobecném povědomí známé pověsti o bájných blanických rytířích. Ti spí uvnitř hory Blaník, ze které vyjedou na pomoc českému národu, až mu bude nejhůře. Tyl ve své hře probouzí Severina, ducha blanického rytíře, když český jinoch ztrácí zájem o poctivou práci a upřímnou dívčinu lásku, tedy v momentě pokřivení základních lidských hodnot, které by hromadně mohlo vést k ohrožení hodnot národních.

Lidovost ve sledovaných hrách se ovšem vyznačuje i jinak než čistě tematickou návazností na lidové vyprávění a pohádky. Autoři promítají do svých pohádkových her konkrétní (slovanské) lidové zvyky a obyčeje. V *Hrátkách s čertem* je to např. karetní hra mezi čerty a Martinem (maryášek i očko), pokuřování fajfky, lidové popěvky postav či pověřivost Dišperandy. V *Dalskabátech* je to např. jídlo (koprovka, buchty) a kovářské řemeslo. U Tyla je okruh zvyklostí rozšířený i na konkrétní projevy venkovské zábavy (muzika a tanec, např. hra na dudy a česká polka ve *Strakonickém dudákovi*, hospodské výjevy ve *Strakonickém dudákovi* a *Tvrdohlavé ženě*), rituály mezních situací života (v *Čertovi na zemi* svatba – ta autorovým vkladem oproti literárnímu vzoru z pera Němcové) či svátky (v *Jiříkově vidění* dožínky = svátek sklizně, ve *Strakonickém dudákovi* svatojánská noc). Svatojánská noc je nocí z 23. na 24. června, kdy zlé mocnosti vystupující z hlubin neznáma mohou lidem škodit, proto je potřeba v této době chránit sebe, rodinu i dům¹⁸² (právě k opatrnosti v tento čas vybízel Švandu starý dudák Tomáš). V tradičních svatojánských zvycích měly údajně ojedinělou úlohu byliny, které byly často opředeny různými pověstmi o své čarovné moci¹⁸³ – na tyto zvyky musel spoléhat Vocilka, když Švandu nalákal do lesa na jakési kouzelné koření, které mělo v dívce vyvolat pobláznění. U obou sledovaných autorů je poté neméně důležitá prezentace samotného

¹⁸⁰ VONDRÁČEK, V., HOLUB, F., *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*, 1993, s. 95.

¹⁸¹ FIALOVÁ, Z., *Krakonoš a jeho proměny* [online], 2010.

¹⁸² LANGHAMMEROVÁ, J. *Lidové zvyky: výroční obyčeje z Čech a Moravy. Letnice. Svatojánská noc*. Praha: NLN, 2004, s. 124.

¹⁸³ BAHENSKÝ, F. a kol. *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada: Lidová kultura. Hlava IV. – Duchovní a sociální kultura. Cyklus výročních svátků a obyčejů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2014, s. 437.

obrazu vesnického člověka. Přestože Tylův vesnický člověk může být i po určitý čas hry nevyhraněný a ve své dobrotě nestálý, je lidsky uvěřitelný. Oproti tomu Drdův de facto neměnný idylický typ působí jako mravní vzor.

„*Lidovost je základní vlastnost literatury socialistické i literatury z období budování socialismu,*“ tak na začátku své studie shrnuje dobové literární tendence Jan Mukařovský.¹⁸⁴ Pohádkový příklon k lidovosti a obecně situovanost na venkov tak nahrával v období 40. až téměř 90. let 20. století ideologickým cílům vládnoucí komunistické strany, představě utopicky fungujícího kolektivu a důrazu na nižší sociální vrstvu, resp. dělnictvo. Situaci poměrně vystihuje např. divadelní program z roku 1961, který sice vznikl k inscenaci *Dalskabátů*, ale nechybí v něm zmínka návaznosti na Tylův odkaz: „[...] Tyl si vybírá takové postavy a situace z oblasti lidové tvorby, které mu mohou posloužit jako odraz reálného světa jeho současníků. Roste tak z české jevištní báchorky [...] podobenství, které je velmi blízké lidovým vrstvám, protože jednak mluví o jejich problémech a jednak je vyjadřuje řečí nesmírně blízkou a srozumitelnou.“¹⁸⁵ Ohledně silného „lidového narativu“ přisouzeného pohádkovým hrám máme i časově dnešku bližší potvrzení: „[...] Čím vším byl [Tyl] během let napravován, poučován, vylepšován, či ideově přiostrůván, jaké se vyvíjely tlaky, aby byl ještě lidovější! Do jakých myšlenkových zmatků, omylů, hrubých a nebezpečných demagogických úchylek byl zatahován! [...]“¹⁸⁶

3.7 Otisk doby

Pohádkové hry obou sledovaných autorů sloužily jako prostředek k osobitému vyjádření názorů či společenských ideálů. Oba reagují na potřeby dobového publika, oba píší své hry v době projevující se určitým útiskem, bezprávím či nepohodlím (Tyl odkazuje na události související s revolucí roku 1848 a absolutismus, Drda na nacistickou represi a následně pod vlivem komunistické doktríny také třídní boj). V případě Tyla ovšem D. Tureček upozorňuje také na skutečnost, že v hrách zahrnutá „*skepsa vůči nekorigovaným*

¹⁸⁴ MUKAŘOVSKÝ, J. *Lidovost jako základní činitel literárního vývoje* [online]. Česká literatura. 1954, r. 2, č. 3, s. 193. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43320621>.

¹⁸⁵ Divadelní program *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Státní zájezdové divadlo, premiéra 26. 1. 1961. Státní zájezdové divadlo, 1961.

¹⁸⁶ Divadelní program *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*. Horácké divadlo Jihlava, premiéra 2. 9. 2006. Jihlava: Horácké divadlo Jihlava, 2006.

osobním ambicím, určitá míra rezignace, jakož i stabilitu upřednostňující náhled na svět“ tematicky odpovídá dříve napsaným vídeňským hrám o polepšení, rok 1848 byl tak pouze potvrzením Tylových dřívějších zastávaných názorů.¹⁸⁷

Tyl užívá přímých aluzí na společenskou realitu nejhojněji ve hře *Tvrdohlavá žena*, která měla premiéru 18. 3. 1849, tedy jedenáct dní poté, co byl rozpuštěn kroměřížský říšský sněm, jehož hlavním úkolem byla příprava ústavy, a co byl nastolen neoabsolutismus. Politický podtext, vedlejší ve vztahu k ději hry, přesto vzhledem k autorovu záměru neméně důležitý, je tak výrazný a v promluvách i písních postav nacházíme zmínky o „konstituci“, lidských právech a svobodách, postavení židů, říšském sněmu, 7. září a zrušení poddanství, kanonech jako zbraních revoluce, apod. Metaforicky je zmíněno osvětlení jako podnět vedoucí k tzv. jaru národů v promluvě Pěnkavy k Zlatohlavovi: „[...] *V Čechách se staly nedávno ty nejdivnější divy. Povstalo světlo a praskly dvě stěleté okovy! – Ano, dějou se divy napořád; neboť jsou lidé, že si oči zandávají, aby jim do nich světlo nepřišlo; jsou lidé, že by ruku olízali, která je bičuje. To jsou divy devatenáctého století!*“¹⁸⁸ V duchu osvětelských a obrozenecky vlasteneckých tendencí se poté nesou také např. písně postav Severina a Křepinského z *Jiříkova vidění* majícího premiéru 11. 8. 1849, v textech se mimo opakovaná témata odkazuje na soužití Čechů a Němců, národnostních skupin, jejichž vztahy se od roku 1848 postupně zhoršovaly („[...] *Každý národ užívej svá práva, Čechu, Němci prospěch buď i sláva, jako bratři z jedné milé matky užívejte v míru světa statky* [...]“¹⁸⁹). *Lesní panna*, poprvé hraná 16. 5. 1850, reaguje na rostoucí emigraci umožněnou dřívějším zrušením poddanství a podmíněnou nevhodnými domácími sociálně-ekonomickými podmínkami, a zidealizovanou představu Ameriky.¹⁹⁰

Drda u vydání *Hrátek s čertem* z roku 1965 vzpomíná na rozhovor s Jiřím Frejkou, který byl podnětem ke vzniku hry: „[Frejka] *mne úporně přesvědčoval, že právě já mám předpoklady napsat novou jevištní pohádku v tylovském duchu, ve které by se obrazilo něco z toho, co v současnosti prožíváme, a která by dovedla lidem ulehčit humorem*

¹⁸⁷ TUREČEK, D., *Rozporuplná sounáležitost*, 2001, s. 93–94.

¹⁸⁸ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 102.

¹⁸⁹ TYL, J. K., *Dramatické báchorky*, 1953, s. 225–226.

¹⁹⁰ VONDRÁČKOVÁ, M., BERNHARDT, T. *Do Ameriky nebo ještě dál – emigrace Čechů v 2. polovině 19. století*. In: plzen.rozhlas.cz [online]. 14. 2. 2022 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plzen.rozhlas.cz/do-ameriky-nebo-jeste-dal-emigrace-cechu-v-2-polovine-19-stoleti-8680683>.

*i přesvědčením, že dobro musí zákonitě zvítězit v boji se silami zla.*¹⁹¹ Současnost, na kterou Drda odkazuje, je rok 1942, konkrétně květen pár dní před atentátem na říšského protektora Reinharda Heydricha. Původně pracoval s myšlenkou komedie o českém Honzovi (epicky daný námět později zpracoval ve svých *Českých pohádkách*¹⁹²), v srpnu 1942, téměř měsíc po druhé vlně heydrichiády a skončení druhého stanného práva,¹⁹³ však Drda rozpracoval novou fabuli s jemu blízkou postavou navrátilivšího vojáka.¹⁹⁴ Konfrontace nebojácného Martina Kabáta s do té doby nepoznaným strachem zhmotněným ve vyvrhelově loži, jež člověka paralyzuje, má být aluzí na hrůzy dobových represí („[...] *Myslím, že tenkrát jsme všichni, i ti nejstatečnější, poznali, co je to strach.*“¹⁹⁵). Použití pekelných bytostí pro alegorické ztvárnění představitelů nacismu jako záporných figur se v rámci nabídky negativně vnímaných nadpřirozených postav i s přihlédnutím k tradici české lidové pohádky nabízelo. Hra nebyla po dopsání před prázdninami 1943 cenzurou povolena, a tak se svého uvedení na jevišti Národního divadla dočkala až po konci války, 30. 12. 1945. Výklad postav byl v dobových recenzích zřejmý. Pekelný rádce dr. Solfernus byl přirovnáván k ministrovi nacistické propagandy Josefu Goebbelsovi, jeho rival pekelný rádce Belial byl podle zakladatele Gestapa nazýván „goeringovským“¹⁹⁶ a senilní vládce pekel Belzebub líčený jako loutka dvou zmiňovaných byl interpretován jako dr. Emil Hácha, kontroverzní postava českých dějin, prezident v období protektorátu, jenž byl po válce českým národem pro svou údajnou slabost a neschopnost zavržen. Tuto identifikaci potvrzuje v polovině 60. let Antonín Matěj Píša (divadelní kritik a v sezóně 1945/1946 dramaturg Národního divadla stojící za uvedením dané hry¹⁹⁷), když píše, že si Drda „vzal na mušku českou hlavu protektorátu“.¹⁹⁸ Druhé Drdovo pohádkové drama *Dalskabáty* vzniklo v roce 1959 na popud

¹⁹¹ DRDA, J., *Kdy, jak a proč jsem napsal Hrátky s čertem*. In: *Hrátky s čertem*, 1965, s. 139.

¹⁹² GÖTZ, F. *Vzpomínka na vznikání Hrátek s čertem*. In: DRDA, J. *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 137.

¹⁹³ Vojenský historický ústav Praha. *Historie Operace Anthropoid*. In: vhu.cz [online]. 2017 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.vhu.cz/muzea/ostatni-expozice/krypta/historie-operace-anthropoid/>.

¹⁹⁴ DRDA, J., *Kdy, jak a proč jsem napsal Hrátky s čertem*. In: *Hrátky s čertem*, 1965, s. 140–141.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 140.

¹⁹⁶ PESCHEL, L. *Inscenace protifašistické Drdovy hry Hrátky s čertem a její protitotalitní provedení po invazi v roce 1968* [online]. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Moravica V. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 107. Dostupné z: <https://service.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2007/SMVI/17.pdf>.

¹⁹⁷ Slovník české literatury po roce 1945. *Antonín Matěj Píša*. In: slovníkceskeliteratury.cz [online]. Naposledy upraveno 23. 8. 2006 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=541>.

¹⁹⁸ PÍŠA, A. M., *O dramatikovi Hrátek s čertem*. In: *Hrátky s čertem*, 1965, s. 159.

Luboše Pistoria, divadelního dramaturga a od 3. 7. 1960 také ředitele Divadla na Vinohradech (tehdejšího Divadla československé armády).¹⁹⁹ Hra měla v tomto divadle premiéru 18. 12. a téměř souběžně byla uvedena také na jevišti Jihočeského divadla.²⁰⁰ *Dalskabáty* jsou autorskou dramaturgií vlastní pohádky *Zapomenutý čert*, kterou Drda údajně „považoval od začátku za skicu něčeho, co by teprve mělo přijít“.²⁰¹ Oproti *Hrátkám s čertem* se jedná o odlišnou fabuli, ale přístup stavící na konfrontaci dobra a zla, lidskosti a nelidskosti zůstává stejný. Nacházíme zde odkazy na společenské poměry vykreslené v souladu s komunistickou ideologií – je vyobrazen třídní boj (na jedné straně stojí prosté humanisticky smýšlející lidové postavy fungující v pevném sepjetí, na straně druhé mravně pochybní individualisté zaslepení sobeckými tužbami), a především pak antiklerikální tendence (s nimi souvisí také snad jediná politická aluze ve hře se nacházející – viz dále).

V *Politologickém slovníku* je ideologie definována jako pojem „označující soustavu teoreticky zdůvodněných politických, mravních, náboženských a filozofických názorů, idejí, postojů apod., souvisejících s podmínkami existence určité sociální skupiny. Smyslem ideologie je především formovat politické myšlení, postoje a chování občanů v zájmu stabilizace existujícího společenského zřízení nebo k dosažení jeho změny“.²⁰² Daná specifika odpovídají jak Tylově obrozenecky vlastenecké ideologii prostupující jeho pohádkové hry, tak Drdově ideologii socialistické, která se na přelomu 40. a 50. let zabarvuje doruda. Drda byl levicově orientovaný již od mládí (v důsledku zkušných tíživých životních podmínek v dětství),²⁰³ což po událostech války včetně tzv. mnichovské zrady a „záchrany“ z Východu vygradovalo v roce 1945²⁰⁴ ve vstup do komunistické strany a zapálenou činnost ve prospěch jí prosazované ideologie, která staví „na společném vlastnictví výrobních prostředků a neexistenci třídních rozdílů a úplné rovnosti všech členů společnosti“.²⁰⁵ Na cestě za realizací dané utopické společnosti bylo ale zapotřebí vypořádat

¹⁹⁹ PAULUSOVÁ, Z. *Historie. Vinohradské divadlo na začátku 60. let*. In: Divadelní měsíčník Divadla na Vinohradech [online]. Srpen 2014 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2014-08/historie.html>.

²⁰⁰ Divadelní zápisník. *Připravujeme. Jan Drda: Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Jihočeské divadlo, premiéra 24. 2. 1995. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 1995, s. 8.

²⁰¹ DRDA, J. Divadelní program *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. *Proč jsem vůbec napsal Dalskabáty?* Těšínské divadlo, premiéra 13. 12. 1986.

²⁰² ADAMOVÁ, K. a kol. *Politologický slovník*. Praha: C. H. Beck, 2001, s. 83.

²⁰³ Slovník české literatury po roce 1945 [online], *Jan Drda*, 2020.

²⁰⁴ ČT24 [online], *Jan Drda svou první knihu vydal v 17 letech*, 2010.

²⁰⁵ ADAMOVÁ, K. a kol., *Politologický slovník*, 2001, s. 101.

se s nepohodlnými skupinami včetně církve. Zpočátku docházelo ze strany komunistů k pokusům o jakousi vzájemnou dohodu s katolickou církví. Především zde byl zájem o získání církve a jejích stoupenců na svou stranu. Nadstranickost, obnovené poválečné sebevědomí pramenící z vlasteneckého chování a podílu na rezistenci v období okupace²⁰⁶ a výskyt papeže, hlavy církve, za hranicemi SSSR, tedy mimo dosah jejího vlivu, se však postupem času stále více a více přetvářel v trn v oku, který bylo potřeba vyjmout. Po tzv. Vítězném únoru 1948, který představoval vyvrcholení snah komunistů získat v zemi faktickou moc, byla postupně zaváděna opatření zahrnující např. útok tisku na církev, omezování jejích svobod či zavírání církevních škol, což vyvolalo protesty biskupů. Nepokoje vedly na konci ledna roku 1949 na schůzi PÚV KSČ ke zvolení tzv. církevní šestky. Jejím cílem bylo kompromitovat katolickou církev ještě více a zároveň ji rozložit zevnitř prostřednictvím programu Katolické akce. Protiakcí katolické církve bylo vydání pastýřského listu. Následující vlně zatýkání duchovních a katolických laiků, proticírkevním zákonům a politickým procesům už ale zabránit nedokázala.²⁰⁷ Na konci 50. let, kdy sice tyto metody tvrdé nepřetržité represe víceméně odezněly, ale jejichž odůvodnění zůstávalo nadále v socialistické společnosti validní, je pak napsána Drdova hra *Dalskabáty*.

Zlo má v Drdově pohádkové hře po šestnácti letech stále podobu pekelných bytostí. Zachováno je též přirovnání pekla k instituci, v rámci níž platí hierarchické uspořádání, tedy systém stavící na nerovném postavení a z ní pramenící rivalitě. Mocenský boj je ovšem sledovatelný pouze u výše postavených (Ichthuriela a Belfegora), tedy těch, kteří již určitými mocenskými pravomocemi disponují, ale stále jim nepřipadají dostatečné. Nadřazenost vůči jiným je zde mj. reflektována skrze osvojené akademické tituly (rozepsané v úvodní scénické poznámce k vystupujícím postavám, během hry se před jména postav, jichž se to týká, píše v textu *dr.*), vystupují tu tak postavy jako pekelný prokurátor JUDr. Solfernus, pekelný guvernér JUDr. Belfegor a šéf ústavu pro experimentální psychologii Ph. Dr. a Th. Dr. Ichthuriel. Právě v postavě nositele titulů vztahujících se k oborům psychologie a teologie se spojuje kritika „buržoazní pavědy“ a falešné církve. Výchozí

²⁰⁶ KUBÍN, P., ed. *Brány pekelné ji nepřemohou: kapitoly z pronásledování církvi v Československu kolem roku 1950*. Praha: Karolinum, 2013, s. 15.

²⁰⁷ DOLEŽAL, M. *Jako bychom dnes zemřít měli*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, spol. s. r. o., 2012, s. 105–106, 118, 121–125, 153.

situací pro hru *Dalskabáty* je schůze těchto vysokých představitelů včetně knížete Belzebuba (oproti *Hrátkám s čertem* již nesenilním) a jeho sekretáře Marbulia projednávajících problém obce Dalskabáty, ze které za posledních deset let nepřišla do pekla žádná duše, jelikož poslední farář zanedbával své (lidem škodné) povinnosti. Jako napravovatel je vybrán právě dr. Ichthuriel – ten poté v přestrojení za nového faráře rozehrává hru s morálními kompasu jednotlivých obyvatel vsi. Jeho lidské jméno – Ignác Loula – odkazuje na historickou osobnost Ignáce z Loyoly, světce a duchovního otce Tovaryšstva Ježíšova.²⁰⁸ Jeho prostřednictvím je tak nejen kritizována církev jako organizace, ale zároveň je zde odkázáno na komunisty oblíbený bělohorský mýtus (opřený o výklad 19. století), z něhož jezuité vždy vycházeli jako zdroj zla.²⁰⁹ Ignác z Loyoly má mít ve hře také svou sochu na faře, má nahradit pro lid přijatelnější alternativu – sochu sv. Matěje, který je sice stále „figurkou“ církve, ale je patronem stavebních řemeslníků, řezníků, cukrářů, krejčích i kovářů.²¹⁰ Mezi níže postavenými čerty se nachází např. Trepifajksl, který přetrvává ve světě lidí, Plajznerce se později svěruje, že má ze svého vlastního druhu strach a že jej nutné trápení lidí nebaví. Postava Trepifajksla, později Matese, zosobňuje jedince, jenž si uvědomí faktickou nefunkčnost na pohled propracovaného pekelného systému – odlidštění a nelidskost (tyto vlastnosti jsou z podstaty s daným světem neslučitelné). Nefunkčnost panující byrokracie v pekle je již de facto naznačena na samotném začátku hry, kdy jsou zmíněny kartotéční lístky a kartotéky, které vzhledem ke své neuspořádanosti ztrácejí svou funkci a stávají se pouze objekty s vyprázdněným významem. Zatímco měl daný systém v *Hrátkách s čertem* údajně odkazovat na nacistickou instituci moci, v *Dalskabátech* je cílem kritiky obecně kapitalisticky nastavená společnost a zmiňovaná církev.

²⁰⁸ CHMEL DENČEVOVÁ, I. *Kdo byli jezuité? Byli mocným řádem, takže pro ostatní soli v očích, tvrdí historička*. In: plus.rozhlas.cz [online]. 28. 7. 2021 [cit. 24. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/kdo-byli-jezuite-byli-mocnym-radem-takze-pro-ostatni-soli-v-ocich-tvrdi-6529995>.

²⁰⁹ MAŠOVÁ, L. *Bělohorský mýtus v historické próze 19. století a stereotypy s ním spojené*. In: *Legends a mýty české a slovenské literatury. 6. ročník studentské literárněvědné konference. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 11. a 12. dubna 2007* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 86. Dostupné z: <https://service.ucl.cas.cz/slk/data//2007/sbornik/sbornik.pdf>.

²¹⁰ SCHAUBER, V., SCHINDLER, H. M. *Rok se svatými. Matěj*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997, s. 78.

„Boháči, panstvo a vůbec lepší lidi jsou proti člověčině takřka imunní!“²¹¹ – tak se v druhé části hry vyjadřuje k nemoci „člověčina“ dr. Solfernus. Do této skupiny spadá i jednoduše ovlivnitelná postava *bohaté mlynářky* metaforicky ztvárňující kapitalistickou hamižnost (na prvním místě jsou u ní peníze) a nesolidárnost (přestože má prostředky k pomoci štěstí druhých, odmítá je využít ku prospěchu někoho jiného). Farářovými úskoky jsou hříšným počínáním pokoušeni částečně i hlavní mužské postavy (kovář zaslepen žárlivostí, kovářský pomocník pak vidinou odchodu na vojnu – případné hříchy obou byly podmíněny jejich láskou k partnerce), díky zásahu ženských postav však situace nevyeskalovaly (což vzhledem k ženám přisuzované spřízněnosti s ďáblem vyznívá v rámci hry paradoxně). V případě postavy pomocníka Honzy je zde možné spatřovat také nutnost navádět mladou generaci na správnou cestou.

Kostelník, farářův přísluhovač, je, mimo dvě epizodní postavy opilých farářů, které se ve hře pouze mihnou, ale jejichž demoralizující vzhled říká o propagovaném obrazu církve mnohé, v ději jediným lidským představitelem církve. V jeho postavě se více než v jiných (vyjma démonických bytostí) potvrzuje Drdova tendence k černobílému vykreslení postav, Piškytle je zosobněním čistě negativních vlastností jako pomlouvačnost, prolhanost, úlisnost, nepoctivost a slaboduchost. I v *Hrátkách s čertem* je stoupenec víry, poustevník Školastykus, vykreslen jako záporná postava – přes vedený asketický život nemá zevnitřně náboženskou naukou deklarované ctnosti (které nemají být vlastní pouze církevníkům, ale také laikům). Jeho zasvěcení Bohu tak ve výsledku působí jako podvod, jelikož postrádá i vlastnosti obligátní pro běžného dobrého člověka.

Drda ve svých pohádkových hrách vykresluje peklo a nebe jako dvě koexistující sféry – zatímco v *Hrátkách s čertem* je ale jejich vztah konkurenční, v *Dalskabátech* by se hodilo hovořit spíše o symbióze. V první hře dopsané v roce 1943 představuje postava dobrého, ale naivního a senzitivního anděla Teofila jediného Kabátova pomocníka (zasahuje do situace v pekle, aby zachránil ústřední dvojici) a prostředníka mezi lidmi a Bohem. Až v *Dalskabátech* dokončených roku 1959 je patrný myšlenkový obrat ovlivněný dobovou ideologií. Tentokrát nenajdeme mezi vystupujícími postavami nebeského zástupce, prostředníkem mezi nebem a zemí je bytost pekelná – farář. Náboženství je tak vykresleno

²¹¹ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 77.

jako konstrukt parazitující na slabosti lidí, nikoli jako společenské ztělesnění mravního ideálu. Navazuje tak mj. na myšlenku nadnesenou už Karlem Marxem, teoretikem komunismu, ve 40. letech 19. století: „*Náboženská bída je jednak výrazem skutečné bídě, jednak protestem proti skutečné bídě. Náboženství je povzdech utlačeného tvora, cit bezcitného světa, duch bezduchých poměrů. Je to opium lidu.*“²¹² K propojenosti země, nebe a pekla se vyjadřuje právě dr. Ichthuriel, v jehož postavě dochází k setkání toho nejhoršího z těchto tří sfér:

ICHTHURIEL: [...] Víte, jako to dnes ve světě vypadá? Tajíte Veličenstvu pravý stav věci! Lidé jsou čím dál drzejší, ztrácejí respekt před duchovnem, idealismus upadá, materialismus se vzdmáhá! V úloze faráře jsem na to musel hledět s hořkým politováním!

SOLFERNUS: Poslyšte, za koho vlastně mluvíte? Za nás, anebo za faráře?

ICHTHURIEL: To spolu souvisí! Pronikl jsem k podstatě věci právě proto, že konám prakticky úřad duchovního. Nebe a peklo, to jsou dvě stránky jedné a téže věci! Existence pekla je podmíněna existencí nebe! Škrtnete nebe, a je také po pekle! Pomalu budeme k smíchu i dětem... tak jako hastrmani! [...] Lidem je třeba vrátit duchovno! Metafyziku! Mystiku! Trýzeň duše! Zázraky! Zbožnou bázeň! Hrůzu a strach z trestajícího nebe! Až pokvete zas metafyzika, pokvete taky peklo!²¹³

Drda pokašitelům a hříšníkům svých pohádkových her přisuzuje nejen typické vlastnosti a vzorce chování kritizovaných společenských skupin, on je také zesměšňuje skrze minimalizaci jejich vážnosti. U mlynářky je to posedlost penězi a touha po mladším muži, u kostelníka bojácnost a protichůdnost jeho slov a chování, u komedianta sebedůvěra a přizpůsobivost situaci, a u faráře jeho umělá učenost a faktická neznalost obyvatel Dalskabátů. Podobně Drda pracoval i s loupežníkem Sarkou-Farkou a venkovskými čerty v *Hrátkách s čertem*. Také Trepifajksl je do hry uveden jako směšný venkovský čert, avšak v průběhu hry dochází k jeho vnitřní i vnější přeměně v člověka Matese. Od této skutečnosti se odvíjí též jeho vnímání okolím, přestává být karikaturou a stává se plnohodnotným článkem dalskabátského společenství.

Mimo obecně platnou kritiku klasických nepřátel komunismu a ohlédnutí do starší minulosti se v *Dalskabátech* nachází také aluze na konkrétní událost od uvedení hry starou ani ne deset let, spjatou se zmiňovanou represí církve v 50. letech:

²¹² MARX, K. *O náboženství. Úvod ke kritice Hegelovy filosofie práva*. Praha: SNPL, 1957, s. 40.

²¹³ DRDA, J., *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, 1960, s. 74–75.

LUPINO: [...] Takový živý čert je pro faráře terno! Zkrotí ho, provede zázrak! Církev to uzná, papež posvěti, noviny rozmáznou, lidi to zbaští, a natošup je z Dalskabátů poutní místo!²¹⁴

V neděli 11. 12. 1949 došlo v číhošťském kostele za kázání faráře Josefa Toufara k pohybu křížku na oltáři. Zázrak spatřilo dvacet svědků (Toufarovi se přihlásilo jen devatenáct, dvacátý o zázraku vypovídal až v roce 1968).²¹⁵ Již za deset dní přijel místo činu vyšetřit velitel SNB, přesto se tzv. zázraku zpočátku nepřikládal větší význam.²¹⁶ Až velký zájem katolických laiků i tajemníka pražské nunciatury Ottavia de Livy vzbudil pozornost komunistů.²¹⁷ V noci z 28. na 29. 1. 1950 byl Toufar příslušníky StB unesen a převezen do trestního ústavu Valdice u Jičína.²¹⁸ Následující čtyři týdny zde byl týrán, mučen a nucen k doznání ohledně zkonstruování mechanismu. Toto vyšetřování bylo prováděno instruktážní skupinou StB vedenou Ladislavem Máchou, aniž by měla jakékoli materiály potvrzující Toufarovu trestnou činnost.²¹⁹ Toufar byl brzy zlomen, StB získalo „přiznání“ a v noci z 23. na 24. 2. byl zmlácený farář okamžitě převezen zpět do Číhoště k filmování rekonstrukce „zázraku“, Toufar však před dotočením zkolaboval a později na následky zranění zemřel. Krátký ideologický „dokumentární“ film *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* z počátku března roku 1950, jenž odstartoval hon na církev, a jenž svým agitačním obsahem odpovídá Lupinovým slovům, byl tak natočen bez něj. Některá divadla se rozhodla na tuto nepatrnou, ale přesto poměrně jednoznačnou narážku reagovat explicitním přiblížením dané události ve svých divadelních programech, učinilo tak např. Východočeské divadlo Pardubice ve svém programu k inscenaci z června 1961.²²⁰

²¹⁴ Tamtéž, s. 51.

²¹⁵ DOLEŽAL, M., *Jako bychom dnes zemřít měli*, 2012, s. 138.

²¹⁶ Tamtéž, s. 137.

²¹⁷ Tamtéž, s. 152.

²¹⁸ Tamtéž, s. 164–165.

²¹⁹ Tamtéž, s. 167.

²²⁰ Divadelní program *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 17. 6. 1961. Pardubice: Východočeské divadlo Pardubice, 1961.

4 Recepce Drdových pohádkových dramát aneb návaznost na tylovskou tradici

A. M. Píša v doslovu k novému vydání Drdových *Hrátek s čertem* v červnu 1964 píše: „Lidová látkou i slohem, duchem i účinkem, a to dřív než se lidovost posléze stala programovým heslem uměleckého tvoření u nás, Drdova komedie nově navázala svým rázem – adaptací folklórních motivů, účastí nadpřirozených bytostí ve svém příběhu a spolu časovým jeho popudem a smyslem – na tradici Tylových dramatických báchorek, která časem opětovně ožívala v naší dramatičce.“²²¹

J. Drda byl obeznámen s osobností a tvorbou J. K. Tyla již v době psaní své první pohádkové hry, ve vzpomínce však přiznal, že podnět k napsání pohádkové hry „v tylovském duchu“ vzešel od Jiřího Frejky, jenž byl tehdy údajně plný zaujetí pro Tyla.²²² K přisuzované návaznosti na Tyla se Drda více vyjadřuje až v souvislosti se svou druhou pohádkovou hrou *Dalskabáty*, která je také na rozdíl od *Hrátek s čertem* záměrně psána prizmatem komunistické ideologie: „Myslím, že forma dramatické báchorky, posvěcená u nás Tylem, mi právě umožnila rozvinout toto téma živěji, dnešněji a ostřeji, než jsem to dokázal v prvním, značně idylizujícím vyprávění. Vůbec bych chtěl v této souvislosti říci, že Tyla považuji za grunt i za dosud nepředstižený vrcholek české dramatiky. [...] Nechci v tom smyslu dělat nějaké vnější deklarace, chci se jen přiznat, že je mým životním přáním, abych dokázal jít tylovskou cestou, a při tom psát s ostrou chutí současnosti – to je konečně sama podstata Tyla.“²²³ Drda v tomto vyjádření dává najevo obdiv k Tylovi, ale sám se k pojmu „dramatická báchorka“ s ním spjatému nehlásí, obě své hry označuje jakožto *komedie*. V divadelních programech a recenzích jsou však od začátku 60. let, pravděpodobně i v souvislosti s nově vydanými *Dalskabáty* (*1959), obě Drdovy hry občas definovány jako báchorky. V případě *Hrátek s čertem* např. v těchto recenzích:

„Už v této **dramatické báchorce**, podobně jako v pozdějších Českých pohádkách a dalších dramtizacích vykouznil Jan Drda svérázný svět. [...]“²²⁴

²²¹ PÍŠA, A. M., *O dramatikovi Hrátek s čertem*. In: *Hrátky s čertem*, 1965, s. 150.

²²² DRDA, J., *Kdy, jak a proč jsem napsal Hrátky s čertem*. In: *Hrátky s čertem*, 1965, s. 139.

²²³ DRDA, J. Divadelní program *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert. Proč jsem vůbec napsal Dalskabáty?* Těšínské divadlo, premiéra 13. 12. 1986.

²²⁴ MRVKA, A. *Hra pro poučení i zábavu. Děti ji mají rády*. Jiskra, Jihlava. 19. 10. 1962.

„Drdova **báchorka** *Hrátky s čertem* [...] vydatně těží z naší pohádkové tradice [...], ale navazuje také na mistra této dramatické oblasti J. K. Tyla. [...]“²²⁵

„[...] Bude mít po létech co říci dnešku tato **kouzelná báchorka** [...]“²²⁶

O dané hře se současně však hovoří také jako o pohádkovém podobenství,²²⁷ realistické pohádce,²²⁸ kouzelné pohádkové hře,²²⁹ pohádkové komedii²³⁰ či básnické alegorii.²³¹ V případě *Dalskabátů* je označení „báchorka“ užito např. v tomto kontextu:

„Dalskabáty totiž nechtějí být a nejsou jen pohádkou, ani jen veselohra. Dalskabáty, to je **národní báchorka** jako Strakonický dudák nebo Lucerna. [...]“²³²

„[...] A jako **klasickou báchorku**‘ ji také režisér inscenuje. Jenže nikomu asi neujde, že ona báchorka je jenom technický ‚kabát‘ pro komedii strukturou a myšlením zcela soudobou, tak trochu i satirizující.“²³³

Zatímco nejsou Drdovy pohádkové hry od poloviny 20. století do 21. století konzistentně vymezovány jako „dramatické báchorky“, do počátku 90. let pravděpodobně neexistuje divadelní program či recenze, jež by v sobě nezahrnovaly zmínku Tyla, „klasika a realisty“ (v rámci propagovaného konceptu „lidovosti“ Zdeňkem Nejedlým mu byla přisouzena významná role). Do roku 1948 je ale ještě možné sledovat ideologii nezastřené komentáře k inscenacím *Hrátek s čertem*. I v nich se však již nachází zmínka návaznosti na Tyla či je minimálně naznačena podobnost s jeho pohádkovými hrami.

„Ba lze se dohadovat, že autorovi ‚*Hrátek s čertem*‘ tanul v tomto duchu a slohu na mysli přímo pokus o novodobou lidovou hru: básník vysloveně moderní osobitě jím navazuje na **tylovskou tradici českého dramatu**, na její zálibu v pohádkové symbolice, která se opětovně hlásí v naší dramatické poesii.“²³⁴

²²⁵ ZÁVODSKÝ, A. *Hrátky s čertem nejiskří*. Rovnost, Brno. 13. 12. 1963.

²²⁶ RAJMAN, O. *Ďábelská báchorka. O čertech a lidech*. Zář, Pardubice. 24. 1. 1969.

²²⁷ PÍŠA, A. M. Divadelní program *Hrátky s čertem. Nad hrátkami s čertem*. Národní divadlo, premiéra 30. 12. 1945. Praha: Národní divadlo, 1945.

²²⁸ Divadelní program *Hrátky s čertem*. Městské oblastní divadlo S. K. Neumanna, premiéra 9. 12. 1950. Praha: Městské oblastní divadlo S. K. Neumanna, 1950.

²²⁹ Divadelní program *Hrátky s čertem*. Krajské oblastní divadlo Brno, premiéra 15. 1. 1954. Brno: Krajské oblastní divadlo, 1954.

²³⁰ KACETLOVÁ, E. Rukopis k inscenaci *Hrátek s čertem* v Divadle J. Průchy Kladno – Mladá Boleslav. 24. 10. 1978. Z Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.

²³¹ SMETANA, M. *Hrátky s čertem*. Mladá fronta, Praha. 9. 11. 1968.

²³² FABIAN, F. *Národní báchorka o hříšné vsi na plzeňské scéně*. Pravda, Plzeň. 1960.

²³³ *Dalskabáty znovu na scéně*. Svobodné slovo, Praha. 14. 7. 1982.

²³⁴ PÍŠA, A. M. Divadelní program *Hrátky s čertem. Nad hrátkami s čertem*. Národní divadlo, premiéra 30. 12. 1945.

„Jako by se zde ozvala celá ta nádherná tradice starých lidových pohádek a vyprávění, zvyků a her, tradice Tylových pohádek, Alšových kreseb [...]“²³⁵

Formulace ohledně inspirace Tylem, neopomíjející zároveň upozornit na spjatost s již tolikrát zmiňovanou lidovostí, byly po dobu 50. a 60. let např. následující:

„Už dávno přiřadil si náš lid ‚Hrátky s čertem‘ k Tylovým báchorkám [...]“²³⁶

„Drdovy ‚Hrátky s čertem‘ se zrodily z tylovské inspirace, z českého lidového ducha, z dědictví národního bájesloví a mudrosloví. [...]“²³⁷

„Jan Drda, vycházející z tradice tylovské báchorky, dokázal víc, než dobově symbolizovat na boji vysloužilého vojáka Martina Kabáta s peklem lidové protinacistické hnutí.“²³⁸

„Už v ‚Hrátkách s čertem‘, jež se rozlétly do světa na desítkách divadelních scén, navázal Jan Drda šťastně na buditelskou lidovou tradici, na krásné a jadrné báchorky Tylovy, na líbezný svět pohádek.“²³⁹

Období 50. let se neslo v duchu prosazování ideologického dogmatismu a schematismu, v kontextu sledovaných her může být dokladem např. doprovodný agitační text Zdeňka Buchvaldka k uvedení *Hrátek s čertem* v Divadle pracujících v Mostě: „[...] *Psal-li Drda pekelné postavy pod dojmem německé okupace, zůstává i dnes, díky velikému mistrovství spisovatele, peklo obrazem současného imperialismu, uvnitř se zmitajícího v nesvárech, ale navenek jednotné v získávání co největšího počtu lidských duší pro své špinavé plány.*“²⁴⁰ Následná 60. léta poté představovala „boom“ Drdových pohádkových her – počet divadelních souborů, profesionálních i amatérských, jež se rozhodly zhostit jejich nastudování, překračoval u obou her dvacet.²⁴¹ V 70. a 80. letech se již někdy hovoří o „zkoušce časem“, na základě jejíhož zdolání lze již hru považovat za „klasickou“. Zároveň je však v daném časovém úseku nadnesena i otázka nových inscenačních uchopeních – střetává se zde snaha o modernizaci, přizpůsobení hry nové generaci (např. skrze úpravu

²³⁵ OPAVSKÝ, J. Divadelní program *Hrátky s čertem*. Několik poznámek o umění, okupaci, Janu Drdovi, lidové básnivosti a „Hrátkách s čertem“. Slovácké divadlo, premiéra 14. 1. 1947. Uherské Hradiště: Slovácké divadlo, 1947.

²³⁶ ČERNÝ, F. Divadelní program *Hrátky s čertem*. Převzatý text z Rudého práva z 29. 12. 1953. Krajské oblastní divadlo Brno, premiéra 15. 1. 1954. Brno: Krajské oblastní divadlo, 1954.

²³⁷ *Hrátky s čertem v novém provedení (Premiéra Drdovy lidové hry v Realistickém divadle)*. Svobodné slovo, Hradec Králové. 9. 9. 1958.

²³⁸ Rukopis k inscenaci *Hrátek s čertem*. Metodický list č. 3 (listopad 1961). Využití hry ve školní práci. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 7. 9. 1961. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 1961, s. 4. Z Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.

²³⁹ *Báchorka o zapomenutém čertovi*. Svobodné slovo, Praha. 20. 12. 1959.

²⁴⁰ BUCHVALDEK, Z. Divadelní program *Hrátky s čertem*. Krajské divadlo pracujících Most, premiéra 21. 12. 1952. Most: Krajské divadlo pracujících Most, 1952.

²⁴¹ Počet je vyvozený na základě údajů dostupných v databázi Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.

jazykových prostředků), a ztráta původní lidovosti. I z toho důvodu se pravděpodobně setkáváme s více rozlišnými typy recenzí, např. je zmíněna nevyužitá příležitost. Přestože to byly *Dalskabáty*, které byly napsány v duchu komunistického učení, větší úspěch si u publika údajně vysloužily *Hrátky s čertem*: „[...] *A zatímco ‚Hrátky s čertem‘ se od 80. let sem tam v Čechách a na Moravě objevily, pak ‚Dalskabáty‘ nikoliv. Je to pochopitelné, protože přece jenom jsou ‚Hrátky‘ lépe napsanou hrou s bohatším myšlenkovým záběrem.* [...]“²⁴²

Od 90. let, tedy po pádu komunistického režimu a znovuzavedení demokratických hodnot, se objevují snahy ponechat Drdovy pohádkové hry v repertoáru skrze potlačení jejich tendenčnosti projevující se třídním antagonismem či antiklerikálními postoji. Právě v případě *Dalskabátů* bylo ovšem absolutní odstranění ideologického puncu téměř nemožné: „*‚Lidskost‘ dílka občas svádí tvůrce k bodré podbízivosti, Töpfer proticírkevní ostří udržel v mezích vkusu, přesto agitační charakter textu nešlo eliminovat docela.*“²⁴³ K dané problémovosti inscenace pražského Divadla Na Fidlovačce se podobně vyjadřuje také další recenzent, ten ovšem vzápětí dodává: „[...] *Přesto je to hra, která na česká jeviště patří, a Fidlovačka znovu ukázala její přitažlivost pro dospělé i děti.*“²⁴⁴ Stejného názoru je téměř o pět let později i dramaturg Martin Dohnal z brněnského Mahenova divadla, který užívá k vypořádání se s textem výraznějších prostředků aktualizace (např. připisuje do hry nové písně – dává představení podobu hudební revue – a rozšiřuje příběh o sféru nebe).²⁴⁵ Novým výkladům a uvážlivým škrtkům podrobili hru i dramaturgové dalších let. Naposledy pak měla hra premiéru na jevišti Jihočeského divadla v Českých Budějovicích v listopadu 2014, a to v podobě inspirované poetikou italské komedie masek: „[...] *Drdův text je takto prezentován ve své nejpozitivnější rovině; funguje jako pohádka svou fantaskností, nereálností a tvoří současně přirozený přechod k fiktivnímu světu divadla. Osvobozuje imaginaci tvůrců inscenace, zbavuje ji rutiny a konvenčnosti a dovoluje otevřít cestu k dnešní pohádkové poutavosti a přitažlivosti – i Drdova textu.*“²⁴⁶ Obě Drdovy pohádkové hry byly sice primárně napsány pro dospělé, přesto se setkáme s úpravami, jež mají potěšit

²⁴² *Dalskabáty znovu na scéně.* Svobodné slovo, Praha. 14. 7. 1982.

²⁴³ KERBR, J. *Prostinké potěšení na Fidlovačce.* Lidové noviny. 26. 2. 2000.

²⁴⁴ JENÍKOVÁ, E. *Drdovy Dalskabáty jak z malovaného džbánu.* České slovo. 2. 3. 2000, s. 13.

²⁴⁵ *V hříšných Dalskabátech se zabydlí čerti i andělé.* Rovnost. 7. 12. 2004. r. 14, č. 284, s. 23.

²⁴⁶ CÍSAŘ, J. *Drdova pohádka jako komedie masek.* Lidové noviny. 24. 11. 2015.

jak dospělé, tak mladší osazenstvo. Jak bylo řečeno výše, *Hrátky s čertem* získaly u publika větší pozornost. S velkou pravděpodobností na to měla značný vliv úspěšná filmová adaptace režírovaná Josefem Machem a s kulisami Josefa Lady z roku 1956, kdy se „*osobité herectví* [Josefa Beka, Jaroslava Vojty, Františka Smolíka, Františka Filipovského, Stanislava Neumanna a dalších] *natolik vtisklo do paměti diváků, že s ním mnohé další inscenace musely svádět mnohdy nerovný boj.*“²⁴⁷ Zároveň je film z 50. let pro nové generace často i jediným známým nosičem daného příběhu. *Dalskabáty* se ovšem také dočkaly své filmové adaptace, a to rovnou dvou – jedné z roku 1964 režírované Ludvíkem Rážou a druhé, současnému divákovi spíše známé, z roku 1976 režírované Jaroslavem Novotným, kdy se rolí ústřední dvojice zhostili Jiřina Bohdalová a Jaroslav Moučka.²⁴⁸ Oblíbenost *Hrátek s čertem* se odráží i ve formách, jež byly napříč lety pro ztvárnění příběhu použity – oproti autorově druhé pohádkové hře tak bylo možné je vidět jako loutkové divadlo (naposledy hrané v ostravském Divadle loutek v roce 2006²⁴⁹), operu (naposledy hranou v brněnském Janáčkově divadle v roce 1996²⁵⁰) či muzikál (naposledy hraný v Těšínském divadle v roce 2020²⁵¹).

Konec komunistického režimu znamenal i odstoupení od sočrealismu, v rámci něhož byl po dobu desítek let šířen ideologicky pokřivený obraz J. K. Tyla. Po roce 1990 tak v některých divadelních programech zmínku *tylovské inspirace/tradice* nenajdeme.

²⁴⁷ Divadelní program *Hrátky s čertem*. Těšínské divadlo, premiéra 27. 10. 2006. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2006, s. 3.

²⁴⁸ Virtuální studovna. Databáze a online služby Divadelního ústavu. *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. In: vis.idu.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Videos.aspx>.

²⁴⁹ Virtuální studovna. Databáze a online služby Divadelního ústavu. *Hrátky s čertem*. In: vis.idu.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=8315&mode=0>.

²⁵⁰ Národní divadlo Brno. *Hrátky s čertem*. In: ndbrno-onlinearchiv.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://ndbrno-onlinearchiv.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=4032>.

²⁵¹ Těšínské divadlo. *Hrátky s čertem*. In: tdivadlo.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.tdivadlo.cz/hra/hratky-s-certem>.

Závěr

Josef Kajetán Tyl uvádí své pohádkové hry na českou scénu v období 1847–1850, Jan Drda poté téměř o sto let později v letech 1945 a 1959. U obou autorů reagují hry na aktuální potřeby národa, všechny hry v různé míře odrážejí útisk, bezpráví či nepohodlí v dané době prožívané. Tyl odkazuje na události související s revolucí roku 1848 a absolutismus, Drda na nacistickou represí a následně pod vlivem komunistické doktríny také třídní boj. Tyto aluze jsou u Tyla více přímé (skrže písně-kuplety a promluvy postav referujících k žité skutečnosti publika, nejvýrazněji je tak učiněno v *Tvrdohlavé ženě*), u Drdy naopak spíše skryté, napomáhá tomu i Drdou opakovaně preferovaná forma alegorie (v *Dalskabátech* napsaných již prizmatem komunistické ideologie lze však již rozeznat také narážku na konkrétní událost, a to číhošťský zázrak, který stál na začátku antiklerikální vlny 50. let). To, co činí dané hry pohádkovými, je zejména střet lidského světa s nadpřirozeným. Role nadpřirozených bytostí se v pojetí autorů liší – ty Tylovy vystupují převážně jako pomocníci, ze své podstaty lidi převyšují a jsou hodny respektu, Drdovy zastávají primárně pozici hlavních škůdců (vymyká se pouze postava anděla z *Hrátek s čertem*), kteří jsou skrže zesměšnění degradováni (vybočují opět *Hrátky s čertem*, a to závěrečnou scénou v pekle, kde je odkázáno na hrůzu nahánějící nacistické běsnění během heydrichiády). Zatímco Tyl využívá pestré škály postav známých z české národní mytologie (lesní panny, duchové, Zlatohlav, blanický rytíř), Drda si opakovaně vybírá čerty (a anděly), kteří lépe slouží jeho záměru o vykreslení černobílého světa.

U Drdy hlavní dramatický konflikt vyrůstá ze střetu lidských bytostí s těmi nadpřirozenými, u Tylových her (s výjimkou *Čerta na zemi*) tomu tak není. Drda se ve svých pohádkových hrách soustřeďuje na vnější konflikt, na vyobrazení boje dobra se zlem, Tyl naopak umisťuje konflikt do nitra svých postav. Po vzoru vídeňské hry o polepšení zde pracuje s typem nespokojence (Švanda, Jahelková, Jiřík, Isidor Slovíčko), který musí být konfrontován s realitou či vystaven ohrožení na životě, aby si uvědomil své pochybení. Postavy Švandy, Jiříka a Isidora absolvují *cestu* zaslepeny vidinou pohádkového blahobytu, štěstí však nakonec nachází v jistotách jako domov, práce a láska dívky. Přestože protagonisty čeká „happy-end“, jejich štěstí je spjato s jistou rezignací, právě ta spolu s vývojem postav může v divákovi navozovat dojem realističnosti a uvěřitelnosti.

V Drdových hrách je pracováno s ustálenými typy, jasným rozdělením na dobré a špatné – na jedné straně stojí prosté venkovské postavy smýšlející ku prospěchu celku či druhých, na straně druhé mravně pochybní individualisté zaslepení sobeckými tužbami. V *Hrátkách s čertem* sice loupežník s poustevníkem na konci hry svoje hříchy odpracovávají, je však otázkou, do jaké míry je to výsledek vnitřní změny, či strachu z pekla. V *Dalskabátech* pak lze postavu čerta Trepifajksla, která se postupně transformuje na člověka Matese, interpretovat jako jedince, který se stále neodevzdal ideálům komunistické strany, přitom *změna v člověka je změnou k lepšímu*. Zatímco se tak náprava typická pro výchovné směřování Tylových pohádkových her pojí s poučením, Drdovy hry staví primárně na konzistenci na začátku představovaného poskytují publiku formu neměnného poselství. S Drdovým vykreslením protipólnosti světa souvisí také představení zla – to je zde spjato jak s lidskými, tak s nadpřirozenými bytostmi, ale v interakci s druhou jmenovanou skupinou se jedná o zlo vyložené život ohrožující (čerti vždy usilují o získání lidských duší). U většiny Tylových her nenacházíme tento typ zla, pouze překážky, a to vnější i vnitřní. Případné ohrožení života zde není spjato s cílenou vypočítavostí, výjimkou je *Strakonický dudák*, u něhož může být navíc diskutabilní Vocilkův záměr při snaze přisvojit si kouzelné dudy (zda chtěl Švandu pouze omráčit, či přímo zabít), a *Čert na zemi*.

Právě *Čert na zemi*, který se zbylým Tylovým pohádkovým hrám (mimo ponechání výchovného aspektu) zcela vymyká, má k Drdově hře nejbližší, a to k *Hrátkám s čertem*. Jejich hlavním pojítkem je shodný folklorní zdroj, pohádka *Čert a Káča* od B. Němcové. Drda však přejímá pouze námět únosu tvrdohlavé Káči, která následně odmítá přijít o potenciálního partnera, i kdyby to měla být bytost z pekla, Tyl vytváří přímo adaptaci. I tak je zde ovšem možné sledovat další paralely, např. hrdinovu podobnost s postavou českého Honzy (prostý původ, nebojácnost), záchranu lidských duší před peklem a pomoc hříšníkům, a také pro Tyla jinak netypickou plošnost protagonisty a nesobecké počínání ve prospěch cizích osob, resp. lidu. Právě u těchto dvou her lze zaznamenat výraznější odkaz na folklorní zdroje (v případě Tyla je tomu tak ještě u *Strakonického dudáka*). Na tradici lidového vyprávění a pohádek pak sledování autoři do určité míry navazují i ve svých zbylých pohádkových hrách. Přiblížení k venkovu je zprostředkováno také přítomností lidových zvyklostí, u Tyla oproti Drdovi navíc přirozeně rozšířených o konkrétní projevy

zábavy, rituály mezních situací života a svátky. Stěžejním pojítkem analyzovaných her je prezentace obrazu vesnického člověka, i přestože se u autorů liší – Tylův vesnický člověk prostého původu není ve své dobrotě konzistentní (toto stanovisko se týká především mužských postav, nikoli ženských) a je uvěřitelný, Drdův je poté idylický a až uměle vzorový (zde nehledě na pohlaví postav). V rámci příklonu k venkovu se postavy v hrách navrací také k tradičním hodnotám, u Tyla pod vlivem *biedermeieru*, u Drdy pod vlivem levicové a později komunistické orientace, kdy byla tato tendence zahrnuta pod opěvovanou „lidovost“. Mezi dané tradiční hodnoty představující zdroj štěstí patří práce – poctivá a konaná pro lid. Právě toto myšlenkové nastavení bylo ve 2. polovině 20. století vděčně vyzdvihováno. Autoři se shodují nejen ve výkladu práce, ale také ohledně peněz jakožto negativního hybatele společnosti. Lidští škůdci bývají převážně motivováni právě touhou po majetku (více podobností lze nalézt mezi *Vocilkou ze Strakonického dudáka* a *Lupinem z Dalskabátů*).

Tylovy pohádkové hry vedle nápravy postavy cílí k lásce (na konci hry si hrdina vždy najde cestu ke své věrné a milující dívce). Tyl ovšem nepracuje pouze s láskou partnerskou, ale také s láskou k dítěti a vlasti. U Drdy je v porovnání s Tylem koncept partnerské lásky pragmatičtější, zároveň také není cílem her (tím je u Drdy primárně záchrana „dobrých“ lidí). V *Hrátkách s čertem* sice Kabát zachraňuje Káču z pekla, ale činí tak z lásky k člověku jako takovému, Káča by si pak vzala za muže téměř kohokoli, kdo by odpovídal jejím kritériím (potřeba mít manžela je vlastní také Kačeně z *Čerta na zemi*). Přehnaná touha Káči se vdávat, spontánnost a rychlost vedoucí k souhlasu se sňatkem a závěrečná rezignace Kabáta jsou prostředky nadsázky, která měla publikum pobavit. V *Dalskabátech* již tento cit není skrze hlavní postavy znehodnocován, projevuje se tu v různé míře celkem u tří párů, především je zde však stejně jako u Tyla zdůrazněna neochvějnost a síla ženské lásky. Obecně je u obou autorů role ženských postav posílena, z Tylových pohádkových her vyčnívá především Dorotka ze *Strakonického dudáka*, která stejně jako Drdovy ženy jedná a aktivně se zasazuje o vlastní štěstí. U J. Drdy navíc oproti Tylovi najdeme vložené erotické narážky (ty je převážně nutné vnímat v kontextu chování „nedobrých lidí“), které navazují na původní tradici pohádek určených pro dospělé.

Dramatická báchorka je pojem primárně spjatý s J. K. Tylem, který odkazuje na jeho inspirační zdroj – vídeňské kouzelné hry (často propojené s hrami o polepšení), jež se v českém prostředí označovaly také jako *jevištní báchorky*. Přestože bylo v době panujícího komunismu (a někdy i později) pod vlivem konceptu „tylovské tradice“ užíváno daného označení i pro hry J. Drdy, *dramatická báchorka* by měla zůstat spjatá s 19. stoletím. J. Drda sám svoje hry nazýval jednoduše *komedie*, přičemž označení „pohádková komedie“ je vzhledem k jejich charakteru vystihuje nejlépe. Navzdory tomu, že Drdovy hry nestaví na výchovné funkci, nevylučuje se tím jejich návaznost na Tyla. Oba autoři upravili své pohádkové hry pro národní účely – Tyl potřeboval lid vychovávat, Drda jej zase chtěl povzbudit (*Hrátky s čertem*) a získat pro určitou myšlenku (*Dalskabáty*). Právě sociální aspekt her, inspirace národní tradicí, určitá míra politizace a vyzdvižení prostého člověka jako hrdiny svého bytí jsou rysy, na které mohl Drda se svou levicovou profilací vděčně navázat. Rozdílné autorské přístupy při uchopení daného žánru jsou však patrné. Diametrálně odlišnou roli má hudba – u Tyla písně odkazují převážně k realitě, svým textem se obrací k divákovi, u Drdy se jedná o krátké popěvky pro vlastní potěchu postav a jejich náměty v sobě neskrývají hlubší myšlenku. Nakonec i práce s jazykem, v duchu pohádkovosti hravá, odráží odlišné styly – např. co se týče jmen, Tyl má propracovanější pojmenovávací schéma (převažují u něj tzv. jména mluvící), Drda pak užívá i nonsensové skladby hlásek (jak u některých jmen, tak u svého smyšleného čertovského jazyka).

Má diplomová práce poskytuje porovnání žánru pohádkové hry v tvorbě J. K. Tyla a J. Drdy. Vzhledem ke sledování návaznosti Drdy na Tyla v kontextu celkového kulturního obratu k vybraným „klasikům“ byla při analýze a komparaci textů her pozornost upřena také na dobovou recepci divadelních inscenací. Právě v pozorování proměny recepce Drdových her s přesahem do současnosti spatřuji další možnosti bádání. Bylo by podnětné dále sledovat, v jaké míře se budou inscenátoři k Drdovým hrám vracet, jakým způsobem se bude proměňovat jejich výklad, zda bude stejně jako dříve zdůrazňována tylovská tradice, či zda budou akcentovány jiné prvky, které promění dosud zažitou výkladovou perspektivu.

Seznam použitých informačních zdrojů

Primární zdroje

DRDA, Jan. *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Praha: Orbis, 1960.

DRDA, Jan. *Hrátky s čertem*. Praha: Orbis, 1960.

DRDA, Jan. *Kdy, jak a proč jsem napsal Hrátky s čertem*. In: DRDA, Jan. *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 139–145.

ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*. Praha: Vaněk a Votava, 1918. s. 69–86. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:a5864de0-2883-11e9-a347-005056825209>.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Nedělní epištoly, 2. díl. Rok 1947*. Praha: SNPL, 1954.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Nedělní epištoly, 3. díl. Rok 1948*. Praha: SNPL, 1954.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: SNPL, 1953.

NĚMCOVÁ, Božena. *Boženy Němcové Sebrané spisy. Národní báchorky a pověsti. Díl první. Čert a Káča*. Praha: kněhkupectví I. L. Kober, 1880, s. 294–300. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:f23d6b9f-e43b-49d7-9c96-59ed24192d47>.

TYL, Josef Kajetán. *Dramatické báchorky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

TYL, Josef Kajetán. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

TYL, Josef Kajetán. *Spisy drobné Josefa Kajetana Tyla. Díl XIV*. Praha: Alois Hynek, 1892.

Sekundární tištěné zdroje

ADAMOVIČ, Karolína a kol. *Politologický slovník*. Praha: C. H. Beck, 2001.

BAHENSKÝ, František a kol. *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada: Lidová kultura*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2014.

BARTOŠ, Jaroslav, ČERNÝ, František a kol. *Dějiny českého divadla. 2. díl. Národní obrození*. Praha: Academia, 1969.

Báchorka o zapomenutém čertovi. Svobodné slovo, Praha. 20. 12. 1959.

- CÍSAŘ, Jan. *Drdova pohádka jako komedie masek*. Lidové noviny. 24. 11. 2015.
- CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006.
- ČERNOUŠEK, Michal. *Děti a svět pohádek: kouzlo vyprávěného slova*. Praha: Portál, 2019.
- Dalskabáty znovu na scéně*. Svobodné slovo, Praha. 14. 7. 1982.
- Divadelní program *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Státní zájezdové divadlo, premiéra 26. 1. 1961. Státní zájezdové divadlo, 1961.
- Divadelní program *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Těšínské divadlo, premiéra 13. 12. 1986. Český Těšín: Těšínské divadlo, 1986.
- Divadelní program *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 17. 6. 1961. Pardubice: Východočeské divadlo Pardubice, 1961.
- Divadelní program *Hrátky s čertem*. Krajské divadlo pracujících Most, premiéra 21. 12. 1952. Most: Krajské divadlo pracujících Most, 1952.
- Divadelní program *Hrátky s čertem*. Krajské oblastní divadlo Brno, premiéra 15. 1. 1954. Brno: Krajské oblastní divadlo, 1954.
- Divadelní program *Hrátky s čertem*. Městské oblastní divadlo Hořovice, premiéra 1955. Hořovice: Městské oblastní divadlo Hořovice, 1955.
- Divadelní program *Hrátky s čertem*. Městské oblastní divadlo S. K. Neumanna, premiéra 9. 12. 1950. Praha: Městské oblastní divadlo S. K. Neumanna, 1950.
- Divadelní program *Hrátky s čertem*. Národní divadlo, premiéra 30. 12. 1945. Praha: Národní divadlo, 1945.
- Divadelní program *Hrátky s čertem*. Slovácké divadlo, premiéra 14. 1. 1947. Uherské Hradiště: Slovácké divadlo, 1947.
- Divadelní program *Hrátky s čertem*. Těšínské divadlo, premiéra 27. 10. 2006. Český Těšín: Těšínské divadlo, 2006.
- Divadelní program *Jiříkovo vidění*. Divadlo S. K. Neumanna, premiéra 13. 10. 1961. Praha: Divadlo S. K. Neumanna, 1961.

Divadelní program *Jiříkovo vidění*. Státní divadlo Brno, premiéra 23. 11. 1955. Brno: Státní divadlo Brno, 1955.

Divadelní program *Lesní panna*. Národní divadlo, premiéra 15. 5. 1947. Praha: Národní divadlo, 1947.

Divadelní program *Lesní panna*. Severočeské divadlo Liberec, premiéra 5. 10. 1951. Liberec: Severočeské divadlo Liberec, 1951.

Divadelní program *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*. Horácké divadlo Jihlava, premiéra 10. 9. 1960. Jihlava: Horácké divadlo Jihlava, 1960.

Divadelní program *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*. Horácké divadlo Jihlava, premiéra 2. 9. 2006. Jihlava: Horácké divadlo Jihlava, 2006.

Divadelní program *Strakonický dudák, hra se zpěvy a tanci*. Jihočeské divadlo České Budějovice, premiéra 19. 10. 2001. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2001.

Divadelní program *Tvrdohlavá žena*. Krajské oblastní divadlo Olomouc, premiéra 15. 9. 1949. Olomouc: Krajské oblastní divadlo, 1949.

Divadelní zápisník. *Připravujeme. Jan Drda: Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*. Jihočeské divadlo, premiéra 24. 2. 1995. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 1995.

DOLEŽAL, Miloš. *Jako bychom dnes zemřít měli*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, spol. s. r. o., 2012.

DVOŘÁKOVÁ, Žaneta. *Faktory ovlivňující výběr jmen v literatuře (na příkladech z Tylových dramát)* [online]. In: HLADKÝ, J., RENDÁR, Ľ. (ed.). *Varia XIX*. Trnava: Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave – Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV, 2009, s. 57–69. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/335826560_Faktory_ovlivnujici_vyber_jmen_v_literature_na_prikladech_z_Tylovych_dramat.

FABIAN, F. *Národní báchorka o hříšné vsi na plzeňské scéně*. Pravda, Plzeň. 1960.

GÖTZ, František. *Vzpomínka na vznikání Hrátek s čertem*. In: DRDA, Jan. *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 137–138.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012.

Hrátky s čertem v novém provedení (Premiéra Drdovy lidové hry v Realistickém divadle). Svobodné slovo, Hradec Králové. 9. 9. 1958.

JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989. 2. díl 1948–1958*. Praha: Academia, 2007.

JENÍKOVÁ, Eva. *Drdovy Dalskabáty jak z malovaného džbánu*. České slovo. 2. 3. 2000, s. 13.

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010.

KACETLOVÁ, Eva. Rukopis k inscenaci *Hrátek s čertem* v Divadle J. Průchy Kladno – Mladá Boleslav. 24. 10. 1978. Z Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.

KERBR, Jan. *Prostinké potěšení na Fidlovačce*. Lidové noviny. 26. 2. 2000.

KOLÁR, Jaroslav. *Sondy. Marginálie k historickému myšlení o české literatuře. K využití tradičních literárních prvků v Drdových Českých pohádkách*. Brno: Atlantis, 2007, s. 142–148.

Kolektiv autorů. *Josef Kajetán Tyl: 1808-1856-2006-2008*. Praha: KANT pro AMU, 2007.

Kolektiv autorů. *Státní hymna České republiky v proměnách doby*. Praha: Úřad vlády České republiky, 2008.

KUBÍN, Petr, ed. *Brány pekelné ji nepřemohou: kapitoly z pronásledování církvi v Československu kolem roku 1950*. Praha: Karolinum, 2013.

KUČERA, Karel. *Významná studie o vývoji oslovování v češtině* [online]. Listy Filologické / Folia Philologica. 2000, r. 123, č. 3/4, s. 371–374. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23467912>.

LANGHAMMEROVÁ, Jiřina. *Lidové zvyky: výroční obyčeje z Čech a Moravy*. Praha: NLN, 2004.

MACURA, Vladimír. *Paradox obrozenského divadla*. In: Kolektiv autorů. *Jak rozumět českému dramatu 19. století*. Praha: nakladatelství AMU, 2019, s. 5–13.

- MAREŠ, Petr. *Smyslené jazyky a literární text* [online]. Stylistyka. 2000, č. 9, s. 59–71. Dostupné z: <https://czasopisma.uni.opole.pl/index.php/s/article/view/3944>.
- MARX, Karl. *O náboženství*. Praha: SNPL, 1957.
- MAŠOVÁ, Lucie. *Bělohorský mýtus v historické próze 19. století a stereotypy s ním spojené*. In: *Legends and myths of Czech and Slovak literature. 6. ročník studentské literárněvědné konference. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 11. a 12. dubna 2007* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. s. 84–89. Dostupné z: <https://service.ucl.cas.cz/slk/data/2007/sbornik/sbornik.pdf>.
- MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.
- MRVKA, Antonín. *Hra pro poučení i zábavu. Děti ji mají rády*. Jiskra Jihlava. 19. 10. 1962.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Lidovost jako základní činitel literárního vývoje* [online]. Česká literatura. 1954, r. 2, č. 3, s. 193–219. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43320621>.
- OTRUBA, Mojmír, KAČER, Miroslav. *Tvůrčí cesta J. K. Tyla*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.
- PARKER, L. P. E. *Alcestis: Euripides to Ted Hughes* [online]. Greece & Rome. 2003, r. 50, č. 1, s. 1–30. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3567818>.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004.
- PESCHEL, Lisa. *Inscenace protifašistické Drdovy hry Hrátky s čertem a její protitotalitní provedení po invazi v roce 1968* [online]. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Moravica V. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007*, s. 105–110. Dostupné z: <https://service.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2007/SMVI/17.pdf>.
- PÍŠA, Antonín Matěj. *O dramatikovi Hrátek s čertem*. In: DRDA, Jan. *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 149–172.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 2008.
- RAJMAN, Oldřich. *Ďábelská báchorka. O čertech a lidech*. Zář, Pardubice. 24. 1. 1969.

Rukopis k inscenaci *Hrátek s čertem*. *Metodický list č. 3 (listopad 1961)*. *Využití hry ve školní práci*. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 7. 9. 1961. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 1961, s. 4. Z Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.

SCHAUBER, Vera, SCHINDLER, Hanns Michael. *Rok se svatými*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997.

SIROVÁTKA, Oldřich. *Rozšíření balad s tureckou tematikou v české a slovenské tradici* [online]. *Český lid*. 1968, r. 55, č. 2/3, s. 102–108. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42699378>.

SMETANA, Miloš. *Hrátky s čertem*. Mladá fronta, Praha. 9. 11. 1968.

TUREČEK, Dalibor. *Jistoty tichého domova (Tylův jevištní biedermeier)* [online]. Příloha obtydeníku TVAR – edice TVARy. 1994, r. 5, č. 11, s. 1–32. Dostupné z: <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/5.1994/11>.

TUREČEK, Dalibor. *J. K. Tyl a vídeňské lidové divadlo*. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch, Band 40. Wien: Verlag der Österreichischen akademie der Wissenschaften, 1994, s. 129–140.

TUREČEK, Dalibor. *Komentář. Strakonický dudák*. In: TYL, J. K. *Divadelní hry*. Praha – Brno: Host, 2022. Česká knižnice.

TUREČEK, Dalibor. *Rozporuplná sounáležitost. Německojazyčné kontexty obrozeného dramatu. Tylova modifikace hry o polepšení a kouzelné hry*. Praha: Divadelní ústav, 2001. s. 80–94.

TURNOVSKÝ, Josef Ladislav. *O životě a působení Josefa Kaj. Tyla*. Praha: I. L. Kober, 1881.

V hříšných Dalskabátech se zabydlí čerti i andělé. *Rovnost*. 7. 12. 2004. r. 14, č. 284, s. 23.

VONDRÁČEK, Vladimír, HOLUB, František. *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava: Columbus, 1993.

VORÁČEK, Jaroslav. „České pohádky“ *Jana Drdy a jejich vztah k lidové tradici*. In: Acta Universitatis Carolinae – Philologica 3. Slavica Pragensia III. Praha: Univerzita Karlova, 1961, s. 223–228.

VŠETIČKA, František. *Celistvost celku. O kompoziční poetice českého dramatu*. Olomouc: Fontána, 2012.

ZÁVODSKÝ, Artur. *Hrátky s čertem nejiskří*. Rovnost, Brno. 13. 12. 1963.

Sekundární elektronické zdroje

Česká divadelní encyklopedie. *Johann August Stöger*. In: encyklopedie.idu.cz [online]. 2015 [cit. 23. 6. 2023]. Dostupné z: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5739:st-ger-johann-august&Itemid=108&lang=cs.

ČT24. *Jan Drda svou první knihu vydal v 17 letech*. In: ct24.ceskatelevize.cz [online]. 28. 11. 2010 [cit. 6. 6. 2023]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1301461-jan-drda-svou-prvni-knihu-vydal-v-17-letech>.

FENCL, Ivo. *Literatura: Dábelský Marbulínek*. In: neviditelnypes.lidovky.cz [online]. 9. 3. 2009 [cit. 19. 5. 2023]. Dostupné z: https://neviditelnypes.lidovky.cz/kultura/literatura-dabelsky-marbulinek.A090308_184346_p_kultura_wag.

FIALOVÁ, Zuzana. *Krakonoš a jeho proměny*. In: plus.rozhlas.cz [online]. 24. 9. 2010 [cit. 12. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/krakonos-a-jeho-promeny-6646731>.

CHMEL DENČEVOVÁ, Ivana. *Kdo byli jezuité? Byli mocným řádem, takže pro ostatní soli v očích, tvrdí historička*. In: plus.rozhlas.cz [online]. 28. 7. 2021 [cit. 24. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/kdo-byli-jezuite-byli-mocnym-radem-takze-pro-ostatni-soli-v-ocich-tvrdi-6529995>.

Internetová jazyková příručka. *Definice SSJČ. Quodlibet*. In: prirucka.ujc.cas.cz [online]. [cit. 25. 5. 2023]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=quodlibet>.

Národní divadlo Brno. *Hrátky s čertem*. In: ndbrno-onlinearchiv.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://ndbrno-onlinearchiv.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=4032>.

Národní divadlo. *Matěj Kopecký*. In: archiv.narodni-divadlo.cz [online]. [cit. 19. 5. 2023]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2446>.

PAULUSOVÁ, Zuzana. *Historie. Vinohradské divadlo na začátku 60. let.* In: Divadelní měsíčník Divadla na Vinohradech [online]. Srpen 2014 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2014-08/historie.html>.

PYTLÍKOVÁ, M. *Poradna ASC: Kdy vlastně vzniklo v češtině vykání? A co říká vyučovací praxe?* In: ascestinaru.cz [online]. 2. 5. 2014 [cit. 18. 5. 2023]. Dostupné z: <http://www.ascestinaru.cz/poradna-asc-kdy-vlastne-vzniklo-v-cestine-vykani/>.

Slovník české literatury po roce 1945. *Antonín Matěj Píša.* In: slovníkceskeliteratury.cz [online]. Naposledy upraveno 23. 8. 2006 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=541>.

Slovník české literatury po roce 1945. *Jan Drda.* In: slovníkceskeliteratury.cz [online]. Naposledy upraveno 29. 2. 2020 [cit. 6. 6. 2023]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=937>.

Těšínské divadlo. *Hrátky s čertem.* In: tdivadlo.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.tdivadlo.cz/hra/hratky-s-certem>.

Virtuální studovna. Databáze a online služby Divadelního ústavu. *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert.* In: vis.idu.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Videos.aspx>.

Virtuální studovna. Databáze a online služby Divadelního ústavu. *Hrátky s čertem.* In: vis.idu.cz [online]. [cit. 15. 6. 2023]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=8315&mode=0>.

Vojenský historický ústav Praha. *Historie Operace Anthropoid.* In: vhu.cz [online]. 2017 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.vhu.cz/muzea/ostatni-expozice/krypta/historie-operace-anthropoid/>.

VONDRÁČKOVÁ, Michaela, BERNHARDT, Tomáš. *Do Ameriky nebo ještě dál – emigrace Čechů v 2. polovině 19. století.* In: plzen.rozhlas.cz [online]. 14. 2. 2022 [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plzen.rozhlas.cz/do-ameriky-nebo-jeste-dal-emigrace-cechu-v-2-polovine-19-stoleti-8680683>.

Audiovizuální zdroje

MANČAL, Petr. *Soudruh spisovatel Jan Drda. Projev Jana Drdy 21. 2. 1948* 2:39–2:55.

In: plus.rozhlas.cz [online]. 14. 3. 2014 [cit. 26. 6. 2023]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/soudruh-spisovatel-jan-drda-6636756>.

Znáte je dobře? Jan Drda [epizoda dokumentárního cyklu]. Česko, 2006. Česká televize, 4. 9. 2009 10:30–13:17.