

Dialog století

Veseloherní žánry na českém jevišti 19.–20. století

LUDMILA TITOVÁ

Dnes, na rozhraní století je zřejmá nutnost pochopit souvislost jednotlivých kulturních vrstev, žánrů a uměleckých směrů různých období.

Jedním z projevů této tendence je snaha porozumět vzájemným vztahům 19. a 20. století v kulturním prostoru jednotlivých národů a v měřítku evropském. Zdá se, že se nejvíce pozornosti věnuje konfliktům, střetávání obou epoch, jejich nepodobnosti, kontrastům, méně však už návratnosti pozoruhodných jevů, myšlenkovým paralelám těchto období.

Přelom epoch jako by vždy volal po shrnutí, zdá se, že právě tato doba skýtá možnost objektivněji a hlouběji zkoumat tyto složité souvislosti. To se vztahuje i na sféru české divadelní kultury. Výzkum jejích dějin a charakteru dovo-luje konstatovat, že dramatická tvorba zaujímá zvláštní místo v systému literárních žánrů. V jednotlivých etapách literárního vývoje vystupuje do popředí, přičemž poezie a próza jako by zůstávaly v pozadí.

Nejdůležitější příčinou této situace je aktivní úloha divadla v duchovním životě společnosti. Během svého vývoje plnilo divadlo nejen funkci estetickou, nýbrž i výchovnou, rozhodovalo nejen o úkolech uměleckých, nýbrž i o politických a kulturněhistorických. Jako prostředek osvícení národa, literárního, hudebního a jazykového vývoje vystupovalo divadlo na kulturním prosceniu často, obzvláště v obdobích důležitých společenských proměn.

Ještě ve stadiu formování české dramatické tvorby se vyčleňují některé její zákonitosti: slohový synkretismus, podmíněný intenzívním vývojem literatury a divadla; značné působení rakousko-německého jevištního umění, ovlivňujícího jak poměr překladů a českého repertoáru, tak i charakter původní tvorby; „zaujatost“ veseloherními žánry (kromě her s historickou tematikou), popularita divadelních představení spojujících dramatický děj, zpěv a tanec.

Podle našeho mínění hra definovaná jako fraška (lokální, pohádková, kouzelná), hra se zpěvy a tanci, melodram, veselohra atd., jejíž specifikou je ná-

klonnost k parodii a satíře, která jí dodává společenskou napjatost, publicističnost, tato hra založila v české kultuře (literatuře, divadle, hudebním a částečně i výtvarném umění) pevnou tradici, kterou lze sledovat od konce 18. století do současnosti.

Toto téma je z hlediska problémových okruhů tohoto kongresu zajímavé ve dvou aspektech:

1) Svědčí o nepřetržitosti kulturního vývoje, navracejícího se – přirozeně v různých modifikacích – se záviděníhodnou stálostí k téže žánrové oblasti, jež byla zformována na rozhraní 18. a 19. století, pokračovala a výrazně se vyvíjela ve třicátých a čtyřicátých letech a na konci 19. století. Ve 20. století táž tradice – už na novém stupni – rozkvetla v meziválečném období, především v tvorbě E. F. Buriana, J. Voskovce a J. Wericha. Určitý vliv veseloherních žánrů doby obrozené i pozdější – tvorby z konce 19. století a zejména divadelní avantgardy – je jasně vidět na repertoáru poválečných „malých divadel“.

2) „Syntetický“ charakter těchto populárních českých žánrů, jejichž znakem je bohaté využití hudby, tance, zpěvu i jiných druhů umění, poskytuje zajímavý materiál pro diskusi o teoretickém pojmu hranice mezi druhy umění a také mezi žánry.

Začátky původní tvorby v oblasti veselo hry můžeme sledovat u Prokopa Šedivého, autora dvou „her se zpěvy“ (*Masné krámy aneb Sázení do loterie*, 1796, a *Pražští sládcí anebo Kubíček dostane za vyučenou*, 1795). Tyto hry poprvé zobrazily život soudobého českého měšťanstva, zachytily některé životní jevy. Vtipný, leckdy ovšem burleskní dialog, hudba a zpěv, schopnost rychle navázat kontakt s obecností – to vše převzali populární dramatikové doby obrozené, především J. N. Štěpánek, V. K. Klicpera a J. K. Tyl. Jejich lokální frašky, veselo hry a dramatické báchorky, které částečně navázaly na tradici pobělohorského divadla 17.–18. století a zároveň těžily z vídeňské frašky, stojí u zrodu nového českého divadla.

Osud českých veseloherních žánrů v kulturním procesu posledních dvou století provází dvojaký ohlas jejich tvorby u obecnosti a kritiky: zmíněné populární autory jungmannovci nebrali vážně, nepokládali je za „velké“ národní dramatiky.

České divadlo dvacátých až čtyřicátých let dávalo přednost veseloherním žánrům. Kromě již zmiňovaných dramatických děl domácích autorů, především Klicperových a Tylových, a oblíbených přeložených her Raimundových a Nestroyových se na pražských scénách střídaly balety s pantomimou i melodramem, což svědčí o převládání hudebně-dramatických žánrů v české kultuře vrcholného národního obrození.

Mimochoodem, tvůrčí charakter vnímání českého divadla, jehož formování probíhalo v kontextu rakousko-německé literatury a scénického umění, se projevuje právě v oblasti hudebně-dramatických žánrů.

I když texty těchto her byly ještě nezřídka spojeny s cizojazyčnými „originály“, hudba už stavěla na národních melodiích, na českých písních. Řada „her se zpěvy a tanci“ tak získávala uměleckou původnost, která zastínila cizí literární díla.

O úloze hudby v emancipačním procesu české divadelní kultury svědčí těsné styky dramatického a zpěvoherního repertoáru pražského Stavovského divadla, zrození českého profesionálního operního souboru, úspěchy domácích skladatelů (premiéra první původní zpěvohry F. Škroupa *Dráteník*, 1826), světově známé pražské premiéry Mozartových oper (*Don Juan*, 1825) aj.

Období národního obrození dodalo veseloherním žánrům řadu cenných a výrazných rysů, které nejenže se v druhé polovině 19. a v průběhu 20. století neztratily, nýbrž se dále bohatě rozvíjely. Upozorním alespoň na některé, z našeho hlediska nejdůležitější: na zájem o současnou, aktuální problematiku a o národní typy; úspěšné použití hudby včetně společenského zpěvu (nejvíce v Tylových „obrazech ze života“ a dramatických báchorkách).

Také v nové etapě kulturního vývoje – v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století – hraje tradice veseloherních žánrů obrozenecké doby nemalou úlohu, nezávisle na tom, jak ji přijímají májovci a jejich následovníci.

Pro tuto dobu jsou příznačné pokusy posunout meze těchto žánrů, dát volný průchod fantazii, výmyslu, hledání nových forem, vyznačujících se zvláštní výrazností, expresivností. Nezřídka se tyto hry dostávají na repertoár prvních českých kabaretů.

Arénní repertoár z konce století byl většinou také veseloherní a značně čerpal z tvorby obrozeneckých autorů – z her V. K. Klicpery, z dramatických báchorek Tylových a ze starších frašek. Psaly se i nové výpravné frašky. Zde vynikl F. F. Šamberk, jehož nejlepší hry, plné vtipů, společenských narážek, humoru, živelné dravosti, písňových a kupletových vložek, připomínají báchorky a dramatické obrazy ze života třicátých a čtyřicátých let. Na Šamberkovu schopnost dotvářet text podle aktuální potřeby, umění improvizace a přímého kontaktu s obecností v plné míře navázali ve 20. století Jiří Voskovec a Jan Werich.

Tradice jarmarečních písní, obrozenecký společenský zpěv a umění arénních kupletistů, kteří spojovali dramatickou tvorbu první poloviny století s moderními žánry a novou jevištní technikou i režií, vyústily koncem 19. století v nový samostatný žánr hudebně-dramatického divadla – v šantán a kabaret. Jejich rozmach nastal v devadesátých letech (i když první kabarety vznikaly od šedesátých let) a znamenal další etapu ve vývoji veseloherních žánrů.

Pražským lidovým a moderním literárním kabaretům z přelomu století, jejichž repertoár obsahoval vedle zpěvných čísel (národních písní a operních árií) také komické scénky a později i aktovky s vlastní specifikou (senzačnost děje, ironická tendence, humorné vidění světa, drsný lidový vtip), se podařilo vystihnout osobitý kolorit Prahy (*Staropražské písničky* Karla Hašlera, 1906; hry Jiřího Červeného, Eduarda Basse aj.).

Nové tendence divadelního vývoje se zvláště zřetelně projeví u české avantgardy. Dvacátá a třicátá léta 20. století se vyznačují nebývalou tvůrčí aktivitou, způsobenou jak historickou a společenskou situací, tak i vůlí mladé generace básníků, divadelníků a skladatelů. Toto období otevřelo výraznou a významnou etapu dynamického vývoje divadelního umění, který by bylo třeba srovnat s vývojem národního obrození – divadlo se opět ocitlo v popředí českého kulturního dění. O oprávněnosti takového srovnání svědčí i poměrně značná pozornost upřená k tvůrčímu dědictví první poloviny 19. století, které ovšem divadelní avantgarda chápe po svém. Potvrzuje to umělecká praxe i rozsáhlý teoretický odkaz avantgardy.

„Trojice nejodvážnějších“ – J. Honzl, J. Frejka a E. F. Burian – projevila na první stálé avantgardní scéně, v Osvobozeném divadle, snahu o novou komedii typů, o bohatou fantazii. Mladí herci tohoto divadla, V + W, ve své první hře *Vest pocket revue* vyjádřili koncepci nového veseloherního žánru, jehož specifickými rysy se staly: dravý a hravý humor mladé generace, sklon ke komice němé filmové grotesky a cirkusových klauniád a také volné využití tradice s původem na rozhraní 19. a 20. století – tradice improvizace a čilé reakce na aktuální politické a společenské události, využití nejskromnějších jevištních prostředků aj. Mimoto řada her V + W byla adaptacemi známých frašek, např. Nestroyových.

Hudební a zpěvní vložky Frejkových revue-žurnálů, některých děl současných dramatiků („fantastická hra *Matěj Poctivý*“ A. Dvořáka a L. Klímy, 1922) na scéně Osvobozeného divadla zvýrazňovaly novodobé veselohry, které patřily k nejlepším inscenacím, zvláště když se na nich podílel J. Ježek, jehož hudba umocňovala parodický a groteskní ráz představení.

Vedle mnohostranné tvorby E. F. Buriana (adaptace klasických her, dramati-zace epiky, scénické montáže lyrické poezie) se ve třicátých letech veseloherní žánry staly největšími hodnotami v oblasti avantgardního divadla, včetně aktuální satiry V + W, v jejichž divadle se prosazovala jednota básnického výmyslu a realistické výstižnosti, příznačná pro celé soudobé divadelnictví.

Zároveň si meziválečná divadelní kultura, mimořádně bohatá, specificky česká, s nejširším diapasonem žánrů, stylů a uměleckých proudů, aktivně a po svém osvojovala dědictví svých předchůdců, dramatiků 19. století.

Tradičnímu sklonu českého obecnstva k veseloherním žánrům divadlo vyhovovalo i později za okupace. Tehdy cenzura znepřístupnila větší část světové dramatické tvorby. To, v neposlední řadě, pobízelo divadlo (včetně první české scény, jejíž repertoár se vyznačoval zjevným sklonem k zahraničním autorům) k obratu k původní tvorbě. Základ repertoáru F. Götze za okupace tvořily české klasické hry, jež spojovaly soudobou inscenační tvorbu činohry Národního divadla s domácí tradicí. Objevným činem bylo uvedení dvou Klicperových veseloher – *Lháře a jeho rodu* (1939) a *Zlého jelena* (1940).

Jiřímu Frejkovi, jednomu z režisérů činohry Národního divadla, se dařilo dostávat prostřednictvím postupů commedie dell'arte na jeviště satiru, grotesku a parodii, zkrátka vše, co tvořilo podstatu poetického stylu avantgardního divadla. Ale i on, přední divadelník – avantgardista, se vrátil k začátkům české veselo hry. Jeho inscenace Klicperova *Zlého jelena* (1942), podobně jako inscenace F. Götze (obojí na scéně Národního divadla), připomínala obecnstvu nově aktualizované hodnoty domova, vlasti a národa, někdy i pomocí symbolů (nejčastěji citáty národních písní).

Komediální divadlo parodie a satiry, spolu s inscenacemi básnických děl, bylo v letech 1941–1944 důležitou součástí tvorby Větrníku, významného podniku mladé generace.

Tvorba za druhé světové války se vyvíjela pod silným tlakem měnící se historické situace. Tato situace zřetelně ovlivnila i stav divadla v prvních poválečných letech.

Vývoj v české dramaturgii populárního žánru probíhá v několika směrech. Výraznou, avšak krátkou etapu, kdy dominoval domácí klasický repertoár (Tyl, Jirásek, Šamberk), eskortoval záměrně aktualizující výklad těchto děl.

S rostoucím žánrovým synkretismem – splýváním a křížením nejrůznějších divadelních žánrů (v těchto letech vznikají divadla hudby, text-appeal, Nedivadlo, divadlo „otevřené dramatické hry“, Laterna magika apod.) – bylo částečně spojeno i obnovení tradice jevištní satiry v divadlech kabaretního typu. Na scénu se vrátili klasikové českého kabaretu (F. Futurista, E. Fiala aj.). Divadlo V + W zahájilo provoz r. 1947 hrou *Pěst na oko* s hudbou J. Ježka. Hudebně-dramatické inscenace J. Honzla ve Studiu Národního divadla, J. Frejky ve Vinohradském divadle, E. F. Buriana v jeho „D“ svědčily nejen o pokračování tradice avantgardního divadla, nýbrž i o tom, že tendence veselo herních žánrů si uchovává svou dynamiku a zajímavý hledačský směr.

Dosvědčuje to také původní dramatická tvorba padesátých let – obnovení žánru báchor ky, rozvíjejícího tylovskou tradici posunem do současného života (O. Šafránek: *Pohádky z Kampy*, 1957; V. Blažek: *Třetí přání*, 1958), nová ve-

selohra (zvláštní oblibě se těšila hra J. Dietla *Nepokojné hody svaté Kateřiny*, 1958) i historizující komedie (V. Petrovičová: *Děravá škorňe*, 1954).

Koncem padesátých let začíná činnost tzv. malých divadel, i když nešlo v českém divadelnictví o nový jev (připomeňme jen Honzlovo Divadélko pro 99, ale také řadu profesionálních a poloprofesionálních scének v období 1941–1944, hlásících se k avantgardě). Prudké šíření a vitalita malých scén poloviny 20. století byly podmíněny zrozením autorských souborů, diferenciací divadel, zkušeností jiných zemí (především Polska) a rovněž navazováním na přerušenu tradici literárně-politického kabaretu, avantgardních revuí, hudebně-dramatických Modrých blůz a jiných souborů, jejichž vliv byl tak silně pocítován v rušivém ovzduší poválečné kultury (režisér Večerního Brna Evžen Sokolovský mluví o kabaretu jako o „azbuce“, hlavním prostředku uměleckého vyjádření v satirickém divadle). Podobné navázání na tradici *Vest pocket revue* V + W v poválečných malých divadlech, zejména v Semaforu, zdůrazňují jeho autoři a herci J. Suchý a J. Šlitr.

Každé z těchto malých divadel, jež vznikla na rozhraní padesátých a šedesátých let, mělo samozřejmě svůj profil, svůj repertoár, spojovala je však především žánrová specifická – syntéza dramatu, hudby, zpěvu, básnictví a výtvarného umění, dovolující maximální aktivizaci obecnstva. Výrazně k tomu přispíval humor, satira a groteska, komický živel, který je zde příznačný pro každou inscenaci, pro každý text, i když autoři těchto experimentálních scén záměrně mluví spíše o scénáři než o textu, aby podtrhli svůj sklon k improvizaci.

Veseloherní a satirický repertoár malých divadel v období jejich rozkvětu od šedesátých let vyjadřuje nejaktuálnější žhavé problémy, avšak nepřímou, zprostředkovanou. Humor autorů tvořících pro tyto scény využívá tradici dadaistických parodií, komediantství, situační a jazykové komiky, satirického výsměchu, břitkého intelektuálního humoru, především avantgardního, avšak i pozdějšího, např. Větrníku, kde v pojetí režiséra Josefa Šmídy získávaly komedie běžného typu podobu jinotajných grotesek.

Zdá se, že nyní, na přelomu 20. a 21. století, kdy se důležité divadelní události odehrávají na kamenných scénách stejně jako na alternativních, upírá se zájem obecnstva spíše k oněm alternativním. Právě na nich se odvíjí další akt více než dvousetletého osudu veseloherních žánrů na českých jevištích, další velice zajímavý tvůrčí vzlet této populární součásti české divadelní tvorby.

Několik slov závěrem. Mluvíme-li o českých veseloherních žánrech, bereme na vědomí, že jde o mnohotvárná a především slohově pestrá dramatická díla (fraška, veselohra, hra se zpěvy a tanci z doby národního obrození, hry z repertoáru českého kabaretu, avantgardních scén, poválečných malých divadel), že

jsou však spojena řadou společných rysů, které dovolují použít ve vztahu k těmto dramatickým útvarům dostatečně podmíněnou definici – máme na mysli množství různorodých tendencí a tvůrčích individualit.

Veseloherní žánry bezesporu nepatří k nejpodstatnějším kulturním objevům 19. a 20. století, jako je „velké“ národní drama, román-epopej v literatuře, opera v hudebním umění. Přesto i ony zaujímají určité místo v komplexu tvůrčího hledání minulého a nynějšího století. Dialog dvou století, plný vnitřního napětí, jakož i dojemného přejímání, je příkladem doposud ne zcela rozluštěné dynamiky uměleckého vývoje. Jedním z jeho aspektů je proměnlivost hranic mezi žánry a uměleckými oblastmi. Plynulá a historicky proměnlivá je hranice mezi literaturou a divadlem (knižní drama), mezi divadlem činoherním a hudebním: vždyť hudba se zde někdy stává stálou složkou hry a plní tytéž funkce jako text, někdy složkou variabilní a plní funkce nejrůznější – zdůrazňuje jednotlivé momenty hry, baví, připomíná určité tradice atd.

A nakonec. Krátce před sklonkem pocítilo 20. století náhle strach před stoletím přicházejícím, nemožnost s ním soutěžit. To ho vybízelo uslyšet, pochopit větší příbuznost, důvěrnou blízkost předchozího století, hledat u něj jakoby ochranu, připomínat a zdůrazňovat, jak mnoho bylo přejato. Řada prací z posledních let a zdá se, že i náš kongres, o tom svědčí.