

## KONVERZAČNÍ VESELOHRA VE VÝVOJI ČESKÉHO DRAMATU DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Viktor Viktora

Před rokem na tomto sympóziu Vladimír Štěpánek v úvaze o české tragédii první poloviny 19. století zdůraznil tři cíle, o něž tragédie usilovala: zachytit podstatné stránky života společnosti, historické skutečnosti a zkušenosti a současně stát se vzorovým dramatem jako specifickým žánrem. V polovině století dospěl patos tragédie k nevyřešenému rozporu mezi pasivitou hrdiny a jeho rozhodností, kdy autorskému a zřejmě i diváckému naturelu více vyhovovala bolestně prožívaná bezmoc proti násilí. Tragická odva- ha k deziluzi, tak závažný máchovský přínos, zůstával u Máchy v tragédii jen náznakem.

Závěr národního obrození vyhrotil v dramatu střet dvojí názo- rové oblasti - koncepci reprezentace národní společnosti a kon- cepci formování této společnosti.

Vedle této linie, s jejímž řešením si neporadila ani druhá po- lovina 19. století, se vyvíjela linie frašky a veselohry. Ta byla ovšem považována za něco podřadnějšího. Její zábavné zaměření neřešilo zásadní problémy, i když nejdříve ve zjednodušené podo- bě nadsázky a později ve snaze o typizující ironickou zkratku smě- řovala k individualizujícím prvkům. Jistým mezníkem tu byla Tylova Fidlovačka - s formou, které se využívalo k zobrazení lo- kálních poměrů, a se zábavným účelem spojila své pojetí národní a společenské skutečnosti. K tomu tragédie nedospívala - její zaměření na podstatnost, obecnost, patos musilo nutně detaily soudobosti opomíjet. Je ostatně charakteristické, že vývoj dra- matu udržoval v 19. století výrazné linie klasicistické. Tragédie je zachovávala zásadně a sentimentální prvky /znovu srovnajme termín bolestně prožívaná bezmoc/ vlastně interpretovala v tra- gické podobě.

Linie veselohry naproti tomu pozvolna přecházela ve velmi ži- vou podobu konverzační veselohry a ta odeznívala až do 20. let

20. století. Tento vývoj neprobíhal jen v okruhu divadelních žánrů, ale také v kontextu literárním, společenském a v kontextu evropské dramatiky.

Padesátá léta 19. století jsou předělem jak v českém kulturním vývoji, tak ve vývoji společenském. Obrozenecké prostředí vyžadovalo ovzduší harmonizující, syntetizující, vytvářelo představu jednolivé národní společnosti. Jeho vývoj byl ohraničován dvěma mezemi - hlubokým demokratismem a hlubokou nerevolučností. Tyto meze se nevyhrocovaly v protiklady. Vývojový proud národního obrození mezi nimi neoscilloval, nýbrž jen ve svém postupu je zcela vyplňoval.

Obrození nevyhrocovalo rozdíly ani mezi městem a venkovem. Pokud se objevily, měly u puchmajerovců zřejmou vergiliovskou a horatiovskou inspiraci. U typického antitetika Máchy například po nich není stopy. Biedermeier v těchto souvislostech znamenal jeden z prvních neurčitých kroků vydělovat a specifikovat městské prostředí a společnost. Nečinil tak však výlučně. Takže u F.J. Rubeše konfrontace venkovského a městského prostředí nesměřuje k vyhocení ani ke kritice, ale v podstatě opět syntetizuje. Tomuto ovzduší ještě byl únosný bolestný prožitek bezmoci charakteristický pro tragédii. Podobně na druhé straně mu vyhovoval jemně vyhocený tón Klicperových veseloher, při nichž bylo ještě možné přijmout i společensko-kritické tendence. To vše ovšem v 50. letech dožívalo. Padesátá léta totiž nebyla schopna zacelit trhliny po myšlení roku 1848.

Májovci v umělecké tvorbě objevili ideál nadřazenější národu - člověka, lidstvo. Idylu a harmonii překryli skepsí. Nikoliv nadarmo byly aktualizovány motivy hřbitova, hrobů /srovnejme název první Nerudovy sbírky Hřbitovní kvítí/. Tato skepse ovšem měla burcovat síly v protikladu k uklidňující nečinnosti konce obrození. Současně také skončila idyla soudržné národní společnosti a postupně začal působit diferenciační proces - nejdříve z hlediska politických koncepcí, později i z hlediska třídního.

Výraznější vydělení rozdílu mezi městskou a venkovskou společností už vycházelo z kořenů diferencovaného vývoje. Tradice idylly ustoupila do přírodní scenérie, která byla téměř výlučně

spojována s venkovskou tematikou. Městská společnost vyhledává interiér, byť je to i ohraničený prostor parku, a ten se stává hlavní půdou pro debaty, které hledají řešení dobových problémů, ale samy je neřeší. Próza usiluje o zvládnutí detailního popisu a dialogu. Ovzduší této doby už potřebovalo tragédii posílit o patos nebo o náznak psychologického ponoru. Veselohra pak musila získat nádech dobové společenské elegance a veškerou dynamiku stavět na konverzaci. A její satirické vyhocení? Je obecně přijímáno, protože neútočí na určité osoby ani skupiny. Nikdo se nemusil cítit uražen.

Reprezentace národní společnosti se výrazně přesunula do města. Silným zdrojem a oporou pro ni byl i historismus. Z tohoto hlediska získala naprosto výlučnou funkci Praha. Centralizovala veškerý kulturní a politický život. Centralizovala jej, zosobňovala, završovala, zobecňovala do smyslu národních snah, existence. Stávala se politikem i jakousi nejvyšší smysluplnou hodnotou. Stávala se tím se všemi pozitivními i negativními důsledky. Jestliže v obrození existovala rovnocenná centra, pak od 50. let se podobné oblasti stávají vysloveně regionálními, protože Praze přenechávají své nejlepší síly.

Jestliže tedy lze konstatovat posílení reprezentativní funkce městské společnosti, pak je vysvětlitelné, že kritické tendence nevznikaly v jejím nitru a že nástup kritického realismu je spojen s venkovem. Venkov ovšem měl také svůj "historismus", díky němuž měl konfrontační nástup kritického realismu vícevýznamový charakter - byla to patriarchální tradice.

Se zvýrazněním reprezantačních tendencí národní společnosti souvisí i její orientace zahraniční, která se neprodleně projevila i v kulturním vývoji. Ve druhé polovině 19. století přistoupila k prvotní orientaci na slovanskou vzájemnost a Rusko orientace francouzská. Náš realismus se formoval pod výrazným ruským vlivem, další vývoj - od naturalismu přes fin de siècle až po avantgardní postupy - nalézá inspiraci ve Francii.

Jen pro zajímavost si všimněme, že například anglický vliv v této oblasti nebyl tak výrazný. Shakespearovská tradice více

souvisí s tradicí touhy po velkém dramatu. Shakespearovy komedie s takovým zaujetím provozovány nebyly.

V dramatické oblasti u nás působila inspirativním vlivem francouzská konverzační veselohra. Tento žánr byl silně zastoupen v repertoáru cestujících divadelních společností i v repertoáru Prozatímního divadla. V českém prostředí ovšem měla připraveny podmínky nejen oblíbenou lokální vídeňskou fraškou, ale především Klicperovou tvorbou, která podnětně uzavírala předešlou epochu vývoje veselohry. Situační komika a smysl pro zjednodušení charakterů, děje i jeho logiky charakterizovaly vídeňskou frašku. Klicpera přišel s dialogem jako základem hry, charaktery ne-problematizoval. Zato více komplikoval dějovou výstavbu, ovšem více z hlediska logiky autorské než logiky věcné. Pak také upozornil na možnosti ztvárnění charakteru postav a jeho nenápadné kritiky.

Klicpera částí svého díla znamená přechodovou osobnost mezi fraškou a konverzační veselohrou. Konverzační veselohra dala v prostředí přednost interiéru, který už tu měl funkci charakterizační, ale současně získal i funkci reprezentační, případně jinak hodnotící. Rozvíjení děje vysloveně soustředil na akci postav, omezil působení náhody ve prospěch zápletky intrikového charakteru. Dával podnět pro soustředění více typů postav, a tedy také pro konfrontaci charakterů. Pro českou konverzační veselohru byl typičtější měšťanský salón než interiér aristokratického prostředí.

Konverzační veselohra nově řešila funkci a výběr postav. Záměna nahradila klicperovské kuklení, postavy se vsunovaly do konkrétního dobového určení, výrazně zcivilňovaly svůj původ i prostředí. Měšťanství většiny postav se stalo výsledkem kompromisu mezi vyslovenou lidovostí a vznešeností postav dřívějších veseloher, konflikty přecházely ze situačních a zábavných scén do ovzduší charakterového, případně přes clonu humoru nastolovaly problémy společenské. Vztahy postav nabývaly víceznačnosti, diváku nevysvětlovaly situaci řečením "stranou", ale celou dějovou a významovou linií, která měla jiný smysl pro hlediště a jiný pro jeviště. Konečně se více o slovo hlásily záležitosti občanské,

v nichž dosud existovaly pevné vazby - milenecký pár mohl být rozšířen alespoň náznakově na manželský trojúhelník, pouto citu dostávalo protihráče v majetkových vazbách, které nebyly překonávány jen vtipnými zásahy, a ustoupily dřívějším vazbám rodovým. Náznakově se do veselohry dostával i problém nevěry a dalších komplikací rodinných vztahů, které měly v dřívější dramatice svůj neměnný charakter.

Nově byl pojímán také charakter konfliktů. Ustoupila jejich nahodilost, účelová vázanost na rozvíjení děje. Přestávaly být ilustrací povahy postav, ztrácely konstruovanost. V konverzační veselohře byly vyvolávány povahou postav, případně ji odhalovaly. V rámci jisté konvence společenských styků nabývaly na zákonitosti. Objevovaly se v nich prvky vypovídající také o rysech společnosti a jejích problémech, nezůstávaly jen u výpovědi o charakteru postav.

Dalším závažným prvkem, který charakterizoval konverzační veselohru, byla změněná funkce dialogů. Především se blížily odposlouchaným dialogům ve všedním životě. Blížily se jim i dynamikou, intonací a hovorovou češtinou. Čerpaly z dobové slovní zásoby, opisné vyjadřování vycházelo z okruhů významově blízkých běžným představám. Pro dialog přestal být typický patos, estetická deformovanost, programová odlišnost od hovorového jazyka. Zvýraznila se funkce pointy a díky tomu se dialog stal složkou rovnocennou dějovosti.

Konverzační veselohra ve všech svých podstatných složkách projevovala životnost a pozvolna se stávala reprezentativním útvarem měšťanské společnosti. Proti tragédii byla totiž strážlivější, pružněji se přibližovala dobové problematice. Také celkovým laděním odpovídala přijatelné zásadě, že ve veselohře se dá zajít dále než v tragédii. Veselohra si může dovolit leccos označit přímo s větší nadějí, že bude vyslechnuta. Přitom vyvažuje kritický postřeh i jeho únosnost.

Tragédie ve druhé polovině 19. století přežívala. Nebyla schopna změnit svůj charakter ani plně nepochopila podstatu životnosti shakespearovských a schillerovských vzorů. Tematicky neabsorbovala současnost, zůstávala stále v minulosti a svou alegorií

hovořila stále abstraktněji. Etickou absolutností se nakonec stala přítěží třídě, která se od vlasteneckých a grüunderských počátků měšťanstva měnila v buržoazii s veškerou problematičností své existence. Tragédie ještě mohla reprezentovat národní ideje, nikoliv už sociálně dělenou společnost. Svědčí o tom i to, že řada autorů psala tragédie i veselohry. Tito autoři se stali životnějšími právě svými veselohrami.

Veselohra navíc mohla tematicky absorbovat i to, co patřilo tragédii, totiž historické náměty. I ony se díky ní dostaly do jistého zlidšťujícího osvětlení. Navíc však veselohra mohla obstarat a také obstarala další vývojový přechod: přechod k realistickému dramatu.

Historie se totiž v tragédii stala záležitostí alegorie, monumentalizace nebo aktualizace. Jen na tomto pozadí se mohly pohybovat charaktery fiktivní nebo skutečné, na něm prožívaly osudy formované obecnými, nadosobními principy. Pro druhou polovinu 19. století však byla také charakteristická tendence jistého zdůvěrnění, prolnutí lidského s vlastním prostředím /srovnejme Nerudovy Písně kosmické/. Tato tendence se projevila i ve vztahu k historii - pozornost se zaměřila na jednotlivé osobnosti /životopisy, v dramatu je zvláštním případem F.F. Šamberk se svými hrami o J.K. Tylovi nebo K. Havlíčkovi Borovském, které už nejsou tragédiemi, ale také ne veselohrami, i když podstatné rysy konverzační veselohry obsahují/. Dále se pozornost zaměřila na přiblížení fiktivního soukromí doby - a to bylo přirozené pro veseloherní žánr, i když se podstatněji nevytvořil /E. Bozděch, F.L. Stroupežnický/.

Pokud se týká souvislosti veselohry s dalším vývojem, je zřejmé, že veselohra jako žánr vycházející ze soudobosti, podávající o ní jistý soud, objevující typizaci, se stala inspirativním zdrojem, z něhož čerpalo realistické drama. Není tu nutné zdůrazňovat nejtypičtější případ Našich furiantů.

Je třeba mít pochopitelně stále na mysli, že veselohra si podržovala prvky, které z její přežívající existence do 20. století postupně vytvořily anachronismus. Mezi tyto prvky patřil i sklon k nadsázce, jež se vymykala věrojatnosti. Podnětnost konfliktů

byla omezena jejich jednoznačnou řešitelností. Konečně veselohra nebyla schopna tematicky obsáhnout celou skutečnost - už třeba tím, že do tradic jejího interiéru nebylo možno zařazovat ožehavou sociální problematiku. Konverzace postav nemohla řešit zásadní otázky další orientace národního a společenského vývoje.

Přesto se konverzační veselohra stala ve druhé polovině 19. století životným a inspirujícím útvarům a leccos ze života společnosti, jejich vývojových zkušeností i skutečností zachytila. A jako specifický žánr se také konstitovala.