

PROMĚNY DIVADELNOSTI V DOBĚ PŘEDBŘEZNOVÉ

Adolf Scherl

Divadelnost je pojem víceznačný.

Divadelnost znamená jednak přizpůsobení umělecké formy jevištního díla specifice divadla. Toto přizpůsobení má přirozeně své různé historické podoby, je však vždy atributem jevištního díla, a bývá proto také estetickým postulátem a jistým kritériem umělecké hodnoty divadelní inscenace.

Tento hodnotící aspekt pojmu divadelnost ponechám v dalších úvahách stranou. Půjde mi spíše o příznačnou podobu divadelnosti té které vývojové periody českého divadla 1. poloviny 19. století a zejména o to, jak divadelnost v té či oné epoše předbřeznového českého divadla souvisela se vztahem divadla a skutečného života.

Na shromáždění interdisciplinárního složení nemohu si však nepovšimnout také dalšího významu termínu divadelnost. Divadelnost může znamenat totiž zároveň „podobnost divadlu“ u jevů nedivadelní povahy, ať z oblasti životní praxe či kulturní tvorby jiných odvětví.

Na počátku 19. století, v období napoleonských válek, byl pojem divadelnosti vymezen zhruba jistým souborem klasicistických norem, požadujících jistý kompromis mezi výstižností a zušlechtěním, resp. zvýrazněním podstatných rysů. Takové požadavky kladl např. pražský kritik roku 1797 na divadelní masku: „Pouze krásné, úhledné, něžné rysy netvoří ještě divadelní tvář. K ní patří rysy silně výrazné, nad obvyklý průměr poněkud vynikající, zveličené.“^{1/}

Smysl tohoto zušlechtění a zvýraznění tkvěl v morálně výchovné funkci divadla. Divadlo, jak to formuloval například Prokop Šedivý, „krásné obrazy ukazuje nám . . . k následování“ a zároveň jako „opovrhlivé a hanebné . . . v zrcadle svém nepravosti představuje.“^{2/} Tak divadlo usiluje o přímý vliv na lidské chování. Základními uměleckými prostředky tohoto působení jsou jednak jistý závazný stupeň přesvědčivé výstižnosti zobrazení, jednak ušlechtilý patos, jímž se vyznačuje vystupování hrdinských postav, utkávajících se v zápletkách dramatu s představiteli zla. Patos, nesený jak deklamační tirádou, tak vznosnou pózou a rozmáchlým gestem.^{3/}

Tento druh divadla existuje počátkem 19. století ovšem v českých představeních jen v defektní podobě. Václav Thám, který byl asi jeho největším ztělesnitelem, mohl jej v této době realizovat už jen na mimopražských německých jevištích. Umělecké zvláštnosti tohoto divadelního systému jsou u nás málo prozkoumány.

O jaké možnosti průhledů do osobitostí vývoje české kultury 19. století nás to ochuzuje, uvědomil jsem si, když jsem se nedávno seznámil s několika statěmi Jurije Lotmana, které se zabývají typologií vztahů mezi divadlem a životem na materiálu ruské a francouzské divadelní kultury začátku 19. století.^{4/}

V této době, kdy u nás divadlo na značně nízké umělecké úrovni stěží přežívalo, prochází například ruské a francouzské, ale i německé a dokonce i pražské německé divadlo obdobím empiru, vyznačujícím se svéráznou obnovou klasicistické diva-

delnosti a zvlášt' intenzívní infiltrací divadelních forem do životní praxe i do druhých kulturních odvětví.

Dovolte, abych věc objasnil na příkladu, který Lotman uvádí. K oné události došlo shodou okolností dokonce na našem území. Za bitvy u Slavkova byl sedmnáctiletý ruský praporčík jezdeckva hrabě Pavel Suchtelen zraněn a upadl do francouzského zajetí. Když jej Napoleon spatřil mezi ostatními zajatými ruskými důstojníky, prohodil cosi podcenivého o jeho mládí. Suchtelen jej ohromil, když mu odpověděl verši z Corneillova Cida:

Je suis jeune, il est vrais, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend point le nombre des années.
/Mlád jsem, je pravda, však je čackých duší ctnost,
po plném počtu let se neptá udatnost./

Napoleon pak dal na toto téma namalovat obraz. Lotman k tomu poznamenává: „V této epizodě ozřejmuje se s klasickou jasností triáda 'jeviště — život — obraz': Mladý Suchtelen kóduje své chování podle norem divadla, a Napoleon v této životní situaci s jistotou vytuší námět pro obraz.“⁵ / Lotman přináší množství podobných případů a bylo by je možno snadno ještě rozmnožit /známa je např. úloha historického obrazu na téma Kleistova Prince Bedřicha Homburského při vzniku hry/.

Tento zajír avý vztah mezi divadlem, životem a malířstvím Lotman vysvětluje některými zvlášť ostmi sémantiky lidského chování této doby. Tyto zvláštnosti mohly být nejsnadněji reflektovány právě divadlem. Divadlo díky tomu nabylo některých pozoruhodných osobitostí.

Největší význam tu mělo závazné rozlišování aktu životně či dokonce historicky důsažného od bezvýznamného každodenního jednání. Jednání historicky významné bylo spjato s řadou pravidel o aranžmá a mělo v podstatě podobu sledu výrazných póz a gest, zatímco běžné jednání všedního života probíhalo s víceméně nenormovanou volností pohybu. Toto rozlišování akceptovalo i divadlo, které na tomto základě vytvářelo své stěžejní estetické normy. Jsou v tom smyslu kodifikovány např. v Goethových pravidlech pro herce z roku 1803.⁶ / Divadlo pak působilo zpětně na skutečný život i jako prvořadý kódující mechanismus kulturního chování.

Z této osobitosti divadla počátku 19. století vyplývá však osobitost další. Protože děj spojený s oním závažným, světodějným jednáním tvoří hlavní osnovu hry, musí být celé představení osnováno tak, že periodicky vyústuje v aranžované kompozice póz a gest, například — abychom použili dobové „české“ terminologie, v ony známé aktšlasy a skupení, které byly v každé tehdejší hře skutečně obligátní. Tímto zdůrazněním významové statiky v kontextu divadelní inscenace a výtvarné kompozice jevištního obrazu vzniká zcela přirozeně důležitý styčný bod mezi divadlem a malířstvím, který se stává základem pro jejich dalekosáhlé vzájemné ovlivňování.

V české kultuře samého počátku 19. století bychom asi stěžii našli doklad o podobné vazbě mezi divadlem, životem a malířstvím, jako byla citovaná historická anekdota od Slavkova. Na to byl český divadelní život příliš defektní a česká společnost příliš

málo konstituovaná. V české kultuře dojde však k obdobnému zjevu o něco později, přestože podmínky tohoto jevu se rodily již počátkem století.

Nestane se tak hned v období následujícím. Éra Štěpánkova ředitelství poznamenala české jeviště jiným druhem divadelnosti, spjatým hlavně s dobovou rytířskou hrou. Chmelenského epigram z roku 1835 charakterizuje tento styl takto:

Hřmotně vykroč, očima krut', svůj pancíř divoce tluč,
házej židlemi, ryč — pochvalu máš dobytou.^{7/}

Tuto divadelní konvenci vyznačuje dalekosáhlý rozestup mezi divadlem a skutečností. Zatímco společnost žije v policejně dobře střeženém klidu, je hrdinou jeviště hřmotný rytíř, zjednávající si právo silou svého meče, a nelítostný loupežník zhrdající zákonem.

Toto divadlo lidového preromantismu, jehož „vyšší“ protiváhu se svými literárními pokusy snažili vyvolat Turinský, Linda a koneckonců i Klicpera, fungovalo v tehdejší české společnosti jako zábava. Jeho šablonovité zápletky a hyperbolický styl se stýkaly se skutečným životem jen v milostných motivech a v nejzákladnějších vztazích osobního prospěchu k etickým představám o dobru a zlu.

To platí dokonce i o komickém divadle této doby, hojně čerpajícím z předklasických tradic komedie dell'arte a jejích různých barokních odnoží. Situační komika tehdejších veseloher byla z této věkovité tradice odvozena stejně zřetelně jako její tanečně poskočná herecká realizace a již tím zábavný svět divadla oddělovala od celkem neveselé reality.

Toto divadlo příliš neovlivňovalo ani způsob chování lidí, ani jejich smýšlení a příliš neinspirovalo ani okolní umění. Estetika tohoto divadla byla přímo vytvořena tak, aby hra nerušila ničím *biedermeierovský* klid. Čeští lidé této doby se chovali nikoli divadelně, ale zdůrazněně občansky spořádaně /k historicky závažnému jednání neměli také vůbec příležitost/. Výtvarná složka divadla fungovala tehdy spíše jako zdroj efektní podívané /hradní požáry, cesta Dona Juana do pekla apod./ než jako organizátor smyslu inscenace, a malířství se nemělo na jevišti čím inspirovat.

Zcela jinak je tomu však počínaje 30. lety 19. století. Pro tato leta platí Tylova programatická věta „Divadlo je život a jde zase do života“.^{8/} Tento Tylův výrok je ovšem třeba chápat v souvislosti s jinými jeho výroky o divadle v duchu romantismu, zejména nezapomínat na jeho druhou polovinu. Podle Tyla mělo divadlo vycházet z poznání skutečného života, ale mělo jeho obraz dotvářet ve smyslu toho, „co v nás býti má“.^{9/} Důraz tu byl položen ne na zrcadlení, ale na aktivně přetvářející funkci divadla.

Mnoho z toho, co Lotman dovozuje o francouzské a ruské kultuře počátku 19. století, lze říci o české předbřeznové kultuře po roce 1830. V tomto období se skutečně setkáváme se zarážejícím množstvím případů, kdy lidé stylizují své jednání v životě do zřetelně „divadelních“ forem. Přesněji řečeno: ona zásada odlišeného, patetizovaného chování lidí v životně důležitých okamžicích a při jednání zásadního společenského významu pronikla v této době už hluboko do zvyklostí lidí a umožnila intenzivní ovlivňování divadla a života v oblasti kódování kulturního chování.

Už někdy na počátku 20. let Josef Frič /otec Josefa Václava/ — když s Václavem Staňkem jako novopečení studenti poprvé vystoupili na Hradčany, „kdež byli uchvácení rozkošnou panorámou . . . poznovu hlavy obnažili a klesli si vzájemně v náruč“, slíbili si navzájem přátelskou podporu do smrti a přísahali vlasti věrnost svatou přísahou.¹⁰ / Známa Máchova scéna s Lori u rakve její zemřelé matky — „strašlivá přísaha se složila s půlnocí u rakve“¹¹ / — je příklad ještě výraznější. Ale všechny vlastnosti divadelní scény s případnou kulisou má i rozhodující milostná rozmluva mezi Karlem Slavojem Amerlingem a Bohuslavou Rajskou roku 1843 „na Štědrý večer, na hřbitově, u hrobu její matky“.¹² / Když Josef Václav Frič čte po útěku z domova dopisy od rodičů v daleké Paříži a sáhne pak k oněm dávným, dva a půl roku starým, plným výčitek, je mu jako pravému divadelnímu marnotratnému synovi: „Bylo mi,“ píše, „zase pyšnou svou hlavu pokorně schouliti a bítí se v ledva zotavená prsa, když každé slovo vnikalo mi ostrým nožem do slabin, takže svíjel a chvěl jsem se zahanbením i bolestí . . .“¹³ /

V téže době se setkáváme v Čechách i s rozsáhlou teatralizací výtvarné produkce. Nastává doba záplavy divadelní ikonografie. Divadelní náměty pronikají do malířství a dekoratérství. Divadelními postavami ze soudobého repertoáru jsou zaplňovány české maškarní merendy let čtyřicátých.¹⁴ / Ba i na vyšivané gobelínové výplni zástěny z této doby /dnes na známku Hrubý Rohozec/ odehrává se zřetelně divadelní výjev.¹⁵ /

Jak je možné, že v Čechách dochází za značně odlišné situace k jevu, který Lotman přesvědčivě dokumentuje pro ruskou a francouzskou kulturu empírovou?

Divadelnost tohoto období byla divadelností romantickou. Její smysl tkvěl především v jevištním uplatnění subjektivní emocionality lidského jedince. Tomuto cíli bylo podřízeno uspořádání celé divadelní struktury. Herec protagonista /Josef Jiří Kolář!/ ovládal jeviště svým zjevem a včleňoval se zároveň opticky do jeho celku výtvarně svou pózou a gestem. Asi tak, jak to zachytil známý kvaš Josefa Navrátila z roku 1847, zobrazující Henriettu Grosserovou v úloze Normy. Tato divadelnost měla jistou podobu s divadelností „empírovou“. Přejímala i její diferenciaci vznešeného a nízkého. Vedla i k obdobnému vyhrocování divadelního představení do efektních závěrů, k obdobnému preferování statiky při ariózních monolozích. Nejzřetelnější bylo to přirozeně v případě opery. Operní divadelnost nelze sice s Tylovou představou divadelnosti ztotožňovat — tylovské pojetí vázalo divadelní výraz alespoň zčásti těsněji k dobovým podobám skutečného života —, ale aktivní vliv divadla na postoje člověka a na jeho chování podporovala stejně mocně.

Zjištěnou příbuznost předrealistických divadelních stylů 19. století nelze vysvětlovat jen setrvačností vžitých tradic, k čemuž realistické období, nechápající již smysl těchto konvencí, mělo přirozeně sklon. Lotman dochází ve svých zmíněných studiích velmi podnětně k zobecnění známého Marxova¹⁶ / — Plechanovem rozvedeného¹⁷ / — postřehu o nutnosti antického /případně jiného historického/ divadelního převleku hrdiny nastupující buržoazie. Podle Lotmana byla empírová římská pompa jen „částí širšího proudu, v jehož centru stála literární romantika a který proměňoval umělecká díla v programy reálných způsobů chování.“¹⁸ / Bylo by zde možné —

a Lotmanova úvaha k tomu přímo vybízí — vyslovit hypotézu o nutnosti masek /ať historických či fantastických/ v celé epoše raného měšťanského umění. S největší pravděpodobností vyplývá tato nutnost přímo z povahy doby — skutečné její aktivní hrdiny nebylo možno umělecky zobrazovat zároveň v pozitivním světle i s analytickou realistickou výstižností.

Pochopitelně se značně změnila sféra činů zahrnovaných do oné oblasti akcí obsahově závažných, a proto patetizovaných. V preromantickém období posunula se /s výjimkou protinapoleonského loajálního vlastenectví/ v podstatě do oblasti osobního života. Nyní zahrnovala nejen oblast citových vztahů mezi lidmi, ale jindy i širší oblast činů motivovaných morálně, vlastenecky či svobodomyšlně.

Vlivem vnitřní kontinuity zmíněných divadelních stylů 19. století dochází však, jak se mi zdá, přesto zákonitě k tomu, že řada vztahů mezi divadlem a životem, jakož i mezi divadlem a okolními kulturními odvětvími, má téměř po celé 19. století dosti stabilní povahu. Patří mezi ně i ona zmíněná tendence k periodickému resumování divadelní akce v živý obraz, sblížující divadlo s malířstvím. Sama obliba živých obrazů, pěstovaných zvláště rozsáhlou měrou ve smetanovském období, je např. charakteristická pro celé 19. století až do nástupu realismu.

Centrální místo divadla v české kultuře 19. století bylo — jistě správně — odvozováno obvykle především z toho, že divadlo tu suplovalo neexistující politické instituce. Bylo vysvětlováno i rozsáhlým zakotvením v tradici barokní. Domnívám se však, že při posuzování této otázky budeme musit napříště mít na zřeteli i tyto strukturální zvláštnosti kultury raného měšťanského období, které podobné vysunování divadla do centrální pozice v kultuře umožňovaly.

Poznámky

- ^{1/} Etwas von den Masken der Schauspieler, čas. Der theatralische Eulenspiegel /Prag/ 1797, s. 128.
- ^{2/} F. Schiller — P. Šedivý, O mravním poslání divadla, Praha s. a., s. 32 a 33.
- ^{3/} Herectvím v pražském divadle první poloviny 19. století zabývali se podrobněji: V. Procházka /Od improvizace k Tylovi, in: Listy z dějin českého divadla II, Praha 1954, s. 9—51/ a F. Černý /Měnivá tvář divadla, Praha 1978, s. 7—54/.
- ^{4/} J. M. Lotman, Kunst als Sprache, Leipzig 1981. Zde zvláště stati Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts /269n./ a Bühne und Malerei als codierende Mechanismen des kulturellen Verhaltens zu Beginn des 19. Jahrhunderts /295n./.
- ^{5/} J. M. Lotman, Kunst als Sprache, Leipzig 1981, s. 295.
- ^{6/} Goethe/Schiller, Über das Theater, Berlin 1949, s. 289—302.
- ^{7/} J. K. Chmelenský, Vybrané spisy I, Praha 1870, s. 297.
- ^{8/} J. K. Tyl, Národní zábavník, Praha 1981, s. 301.
- ^{9/} J. K. Tyl, Divadelní referáty a stati, Praha 1960, s. 121.
- ^{10/} J. V. Frič, Paměti I, Praha 1957, s. 30.
- ^{11/} K. H. Mácha, Dílo III, Praha 1950, s. 387.
- ^{12/} E. Bass, Čtení o roce osmačtyřicátém, Praha 1948, s. 318.
- ^{13/} J. V. Frič, Paměti I, Praha 1957, s. 287.
- ^{14/} Seznam účastníků české maškarní merendy v letech čtyřicátých, rukopis v MA v Plzni, reprodukce: M. Kačer — M. Otruba, Josef Kajetán Tyl, Praha 1959, s. 82.
- ^{15/} J. Wagner — J. Brožová, Historický nábytek a móda, průvodce expozicí Uměleckoprůmyslového muzea v Praze ve státním zámku Hrubý Rohozec, Praha 1975, obr. 24.

- ^{16/} K. Marx, Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Marx — Engels: Ausgewählte Schriften I, Moskau 1950, s. 227.
- ^{17/} G. V. Plechanov, Umenie a spoločnosť, Bratislava 1952, s. 157n.
- ^{18/} J. M. Lotman, Kunst der Sprache, Leipzig 1981, s. 277.