

ČESKÝ JAZYK A DRAMATICKÝ TEXT V 19. STOLETÍ

Památce Vladimíra Barneta

Alexandr Stich

V umělecké publicistice a v pracích obdobného zaměření se lze nezdárcu setkat s myšlenkou o „jazyku, který sám básní“; myslí se tím takový stupeň rozvoje a stabilizace jazykově literární tradice, kdy nahromaděné množství jazykově uměleckých prostředků a postupů umožňuje produkovat nové umělecky orientované texty slušné úrovně každému, kdo zvládl jazykovou a uměleckou „technologii“ tvorby. Mnohem méně často se uvažuje o opačném případě, totiž o možnosti, že stav jazyka a obecněji celková jazyková situace může slovesnou uměleckou produkci omezovat, limitovat, popřípadě že může vývoj literární produkce orientovat jistým směrem a jiné vývojové možnosti redukuje, nebo zcela vylučuje. Přitom tato druhá možnost interakce mezi literární tvorbou na jedné straně a jazykem a jeho sociálním pozadím na straně druhé je neméně podstatná a její sledování a analyzování je z mnoha důvodů a v mnoha ohledech závažnější a i zajímavější než ona možnost první, kdy „jazyk sám básní“. Vývoj české dramatické literatury 19. století k takovému studiu poskytuje materiál bohatý a pozoruhodný a přímo k položení otázky o limitujících vlivech jazykové situace na vývoj slovesné produkce vybízí. Pokusíme se proto zde alespoň o předběžné a obrysové poznámky k tomuto tématu.

Formující se novodobé jazykově kulturní české společenství mělo jazykovou situaci¹/ značně komplikovanou, ba možno říct v rámci evropského kulturního okruhu přímo anomální.

V tisících určených lidovým vrstvám se užívalo jazykového útvaru, který se vyvinul v literatuře 2. poloviny 17. století a 1. poloviny 18. století; tento útvar byl poměrně velice blízký českým nářečím v užším smyslu slova, zvláště vznikající obecné češtině. Přes jistou rozkolísanost a variantnost byl poměrně stabilizovaný a měl svou jazykovou normu.²/ Tento útvar byl však pro formující se novodobou českou národní společnost pro celospolečenské jazykově kulturní potřeby nepřijatelný, a to primárně z důvodů nejazykových, popř. externě jazykových /ideologických, axiologických/. Vedle toho se začala záměrně vytvářet nová spisovná norma, a to jako útvar umělý, reprodukuující v základních rysech stav o 200 let starší, tehdy už zaniklý, neopírající se o nic v soudobé jazykové realitě.³/

Tato „staronová“ obrozenská jazyková norma nutně na sobě nesla příznak jisté exkluzivnosti. Charakteristickým projevem toho je známý jungmannovský paradox, který spočíval v tom, že s o c i á l n ě se Jungmannův jazykově kulturní projekt opíral o vrstvy l i d o v é⁴/, ale j a z y k o v ě byl orientován na vytvoření literatury vyššího stylu, tedy určené /dosud vlastně neexistujícím/ sociálně středním a vyšším vrstvám národního společenství. Konkrétním projevem této situace byl stav, jemuž česká lingvistika a historická lingvostylistika dosud nevěnovala soustavnější pozornost, že se totiž obrozenská jazykově literární komunikace do jisté míry musela odehrávat přes jazyk prostředkující a že tímto prostředníkem byla z největší části němčina — to muselo obrozenské společnosti působit značné komplikace hodnotové

a prestižní /máme na mysli nejen známé vysvětlující slovníčky, připojované k obrozenským textům uměleckým, odborným i popularizačním, ale především to, že přímo v textech samých se dlouho do poloviny 19. století objevují cizí výrazy jakožto lexikální explikační pomůcka, že tedy v takových případech jde o texty bilingvní; tímto způsobem šlo ovšem zajišťovat proces dorozumívání v spisovné češtině především s vrstvami vzdělanými, znalými cizího jazyka, nikoli se základní lidovou masou českého obyvatelstva/.^{5/}

České jazykové úsilí v 1. polovině 19. století směřovalo do značné míry k získání a zajištění *prestiže* národního jazyka. Tomuto úsilí stály však v cestě mocné překážky. Především to bylo funkční omezení spisovné češtiny. Byla vyloučena ze všech oblastí, které podléhaly ingerenci státu /vnitřní jazyk státní správy a většinou i patrimoniální správy, armáda, vyšší školství atd./. Co bylo však z hlediska bezprostředních úkolů a cílů obrozenské společnosti naléhavější a tíživější, byl stav jazykové komunikace přímo uvnitř stabilizujícího se národního společenství. Česká obrozenská společnost byla následkem historických sociálních proměn v Čechách a na Moravě v 17.—18. století společensky nekompletní. To se promítalo i do situace jazykové. Čeština byla základním, popřípadě jediným prostředkem jazykové komunikace pro obyvatelstvo venkovské, pro městské vrstvy lidové, pro vrstvy maloměst'anské a pro tu část inteligence, která byla spjata svým životem a povoláním s těmito lidovými a maloměst'anskými vrstvami.^{6/} Jazykový proces národní stabilizace byl při tom neustále ohrožován, narušován a retardován tím, že proces sociálního vzestupu byl v mnoha případech doprovázen přechodem k jazyku, který měl stále v očích většiny současníků prestižnější hodnotu, a dále tím, že neustálý jazykový kontakt zvláště v prostředí větších měst vedl k interferencím, které ukazovaly také na vyšší prestižní hodnotu druhého zemského jazyka /srov. např. známou „pražskou češtinu“, prosycenou lexikálními germanismy v míře někdy ohrožující integritu češtiny jakožto národního jazyka; tato prastará čeština přežívala až do první světové války a její reflexy jsou v české komunikaci zřetelné dodnes, avšak v stylově přehodnocených funkcích/.

Je nyní na místě otázka, jakou *konkrétní* podobu měla česká mluvená jazyková komunikace v této značně složité jazykové situaci v době obrození a i později v 2. polovině minulého století. Přímých zpráv o tom máme žalostně málo, ale přesto z nich a dále z nepřímých zpráv a signálů si o tom můžeme udělat obrázek alespoň globální.

Vesnické obyvatelstvo a lidové vrstvy malých měst používaly v každodenní jazykové komunikaci tradičních lidových nářečí /v Čechách, zvláště středních, formující se obecné češtiny/; v rámci těchto jazykových útvarů se pohybovala jazyková i umělecká tvorba folklórní. K těmto útvarům měla blízko i starší, dosud živá a čtená literatura přecházející z období barokního. Těmito útvary se patrně většinou dorozumívala i vesnická inteligence /a to nejen ve styku soukromém, ale i veřejném — nevíme zcela přesně, jakou jazykovou podobu měla v době obrození kostelní kázání, ale z některých náznaků lze soudit, že i ona byla jazykově často situována do poloh útvarů nespisovných, popř. byla z hlediska nové obrozenské jazykové normy polospisovná/. V městech, zvláště větších a hlavně v samé Praze, byly

něspisovné útvary velice silně infiltrovány po stránce lexikální a frazeologické prvky přejatými z němčiny, většinou značně někdy až do deformace adaptovanými po stránce zvukové a slovotvorné. Výjimkou nebyly jazykové projevy, které měly povahu přímo bilingvního makaronismu /tento typ komunikace se stal v době vrcholného obrození předmětem uměleckého zobrazení, např. v Tylových dramatických obrazech ze života, a později i objektem publicistické kritiky/.⁷/ Nejzajímavější, zároveň však nejnesnadněji postihnutelná je otázka, v rámci jakého jazykového útvaru se pohyboval jazykový styk uvnitř oné skupiny obrozenské inteligence a měšťanstva, kterou tvořili lidé, jež je možno /termínem M. Hrocha/ nazývat aktivními nositeli obrozenského procesu. Nedostatek přímých a bezpečných zpráv v tomto ohledu je pro nás zvláště tísnivý. Můžeme však s jistou mírou pravděpodobnosti předpokládat, že alespoň v nejužším okruhu vlastních iniciátorů jazykově kulturního obrozenského dění se projevovala aspirace uplatnit i v denním jazykovém styku postulovanou obrozenskou jazykovou normu, tj. uvést do života kompletní jazykový model, v němž by symetricky koexistovaly psaná i mluvená podoba spisovného jazyka jako rovnoprávné stabilizované jazykové reality. Zdá se však, že se tento záměr ani v době jungmannovské plně nepodařilo uskutečnit, alespoň pozdější vývoj o tom svědčí. Hlavní příčiny toho lze hledat jednak v skutečnosti jazykové, tj. v tom, že nová obrozenská norma byla značně vzdálena, zvláště v rovině zvukové a tvarové stavby jazyka, od ostatních útvarů národního jazyka, jednak v skutečnosti mimojazykové, tj. v tom, že tyto snahy zůstaly omezeny na úzké kroužky inteligence, že zde nebyly širší vrstvy inteligence a měšťanstva /o šlechtě ani nemluvě/, které by se se spisovným jazykem v jeho mluvené podobě ztotožnily. Následkem toho bylo, že se v průběhu obrození u nás nevytvořila stabilizovaná konverzační čeština na bázi spisovné normy.

Tento stav pocítovali už současníci jako tíživý a nenormální. Z těchto pocitů vyplývaly pak mj. některé impulsy pro vývoj spisovné češtiny samé. To vedlo k snahám o demokratizaci spisovné normy v 40. a 50. letech, tak jak je odráží na jedné straně dílo K. Havlíčka, na druhé straně dílo B. Němcové a hlavně J. K. Tyla /ten šel v tomto ohledu nejdále, vytvořil dokonce jakousi polospisovnou normu určenou pro jazykové vrstvy lidové a uplatňovanou v psaných textech, které měly vzbuzovat atmosféru bezprostředního mluveného kontaktu mezi autorem a adresátem; doménou této polospisovné normy, která se mohla stát základem konverzační češtiny, byla Tylova publicistika hlavně z let 1848—49/. Projev jistého směřování k uvolnění, mluvné a přitom v podstatě nejspisovné konverzační češtině lze spatřovat i v soukromé korespondenci B. Němcové. Ale tyto pokusy a snahy opět zůstaly omezeny na úzký kruh tvůrčí a vůdčí obrozenské inteligence.

Máme po ruce cenné svědectví o tom, jaké jazykové poměry vládly v konverzaci v kruzích pražské vedoucí vlastenecké inteligence ještě v 60. letech 19. století. Renáta Tyršová uveřejnila v Osvětě roku 1907 vzpomínku na vstup své matky do této společnosti v roce 1861; její matka, žena zakladatele Sokola J. Fügnera, mluvila česky prý poměrně správně a plynně, to lze přičíst tomu, že pocházela z českého selského rodu a vyrostla na venkově, z dětství si však neodnesla žádnou zkušenost

z české četby ani znalost spisovného jazyka. Hlava kroužku, do něhož se dostala, paní Braunerová, byla rodilá Pražanka a exponovaná vlastenka, s českou konverzací však měla potíže větší než paní Fügnerová. Stejně na tom byly i ostatní příslušnice této dámské společnosti. Hlavní překážkou byl nedostatek slovní zásoby a frazeologie; z hlediska zvukové, morfologické a i lexikální stavby jazyka konverzace zřejmě probíhala na bázi nespisovné; to ukazuje fakt, že jakmile se ke konverujícími paním připojil např. Palacký nebo Purkyně, „bylo třeba se sebrat a dávat pozor na volbu slov a užívání pádů“, a nakonec, když úsilí spisovně konverzovat selhalo, sahalo se k jazyku, které uživatelky netraumatizoval, totiž — k němčině. Ženy, pro něž byla spisovná česká konverzace samozřejmostí, byly výjimkou a budily pozornost i obdiv /byla to hraběnka Kounicová a mladá K. Světlá/. Ostatní paní mírnily svůj konverzační handicap tím, že braly hodiny češtiny /např. u autora tehdy známé a autoritativní mluvnice J. S. Tomíčka/ a na své schůzky se j a z y k o v ě předem připravovaly.^{8/}

Že za takových podmínek nemůže vzniknout stabilizovaná konverzační čeština jakožto podajný a samozřejmý nástroj společenského styku, si uvědomoval nejtíživěji J. Neruda, tento největší stratég české jazykové kultury v 2. polovině 19. století. Odtud neustálé, opakované Nerudovo volání po vytvoření a rozvíjení českého „salónu“. V Národních listech otiskl 19. 12. 1869 významný fejeton pod názvem Společenský náš život, který není, a české salóny, které také nejsou. Prohlásil tam, že všechny existující a vznikající české spolky nenahradí jednu „společnost“, tj. salón, a za vzor dal poměry francouzské: „V salónu je především potřeba hovoru. Hovorem staly se jisté salóny francouzské až v historii znamenitými, mnohé duchaplné memoáry francouzských spisovatelů skládají se skorem jen z konverzací salónních.“ Příčinu neblahého stavu viděl Neruda na jedné straně v přepolitování českého života, na druhé straně v pomalém rozvoji české kultury, a uzavřel: „Čas to změní . . . Vyčkejme času a prozatím — nud' me se pro vlast!“ — Jenže zde se i Neruda přepočítal, čas nepůsobil. O 15 let později se k tématu proto vrátil /NL 5. 10. 1884/, a analyzoval situaci i širě, i hlouběji. Vzorem mu už není jen salón francouzský, který „pro národ svůj ve směru literárním i uměleckém, sociálním i politickém vykonal divy“, ale i salón vídeňský a poměry v Polsku, kde „domácí salón . . . vychovává národ“. Konstatoval, že pokusů o český salón bylo od roku 1860 více, že však všechny „skonaly záhy, hned u dětském věku svém, na oubytí“. Příčiny viděl dvě: první byla sociální — česká společnost se tvořila „přirozeně zdola, jako strom“, z nižších stavů selského a maloměšťanského, a tak u nás dosud pro salón „nebylo . . . místa naprosto“; druhá Nerudova příčina je pro nás ještě zajímavější a podstatnější: „Neřekli jsme /tj. dosud jsme si nepřipustili, AS/ . . ., že neumíme ani řádně ve společnosti mluvit, nám že 'řeč se netáhne', jak Čech tak trefně o p ř i m ě ř e n ě v ž d y m l u v ě praví, nýbrž každé slovo, k a ž d ý v ý r a z že nám činí p o t í ž e“ /prolož. zde/; proto prý účastníci oněch pokusů o český salón toužili vždy spíše po své hospodě jako „po rekreaci po veliké nudě“, v hostinci totiž prý netřeba mít žádné ohledy, tam je člověk „pánem nejvolnějším“. Že jazyková bariéra a jazykové trauma mělo na rozvoj českého společenského života a konverzace

brzdící účinek prvořadý, je zřejmé. Neruda se ani tehdy nevzdával, připomínal velké rozšíření sociální báze české společnosti o skupiny zámožné inteligence, obchodníků, průmyslníků, neodnárodnělého úřednictva, vzdělaných žen, a zvláště těmto posledním uložil péči o vytvoření českého „salónu“ přímo jako úkol, o jehož zdolání je nutno se snažit znovu a znovu, „až se nám konečně věc zdaří zúplna“ — je známo, že ani tento druhý Nerudův optimistický výhled se neměl v budoucnosti naplnit a hlavně že nevznikla konverzační čeština, která by se „přirozeně táhla“, aniž by byla výrazně nespisovná. Neruda, stejně jako už dříve Havlíček, zdůrazňoval ještě jednu funkci českého salónu — měl být prostředkem pro včlenění mládeže, zvláště studentstva, do společenského života a jeho výchovy myšlenkové i jazykové. / Přitom je zcela mimo pochybnost, že Neruda měl na mysli, když volal po „přirozeně se táhnoucím“ konverzačním salónním hovoru, hovorovou podobu spisovné češtiny; Neruda měl k nespisovným útvarům národního jazyka, pokud se uplatňovaly v umělecké literatuře, ve veřejném životě nebo jako zástupný prostředek za spisovný jazyk v společenské konverzaci, vztah vyhraněně odmítavý /kolísal přitom mezi iluzorními tvrzeními, že „lajntuchová a hantuchová“ čeština již z Prahy vymizela, a mezi apely k inteligenci, aby se vzdala jazykového „hansjörglovství“ ztělesněného pro něho tzv. „jazykem jo“ jakožto protikladem „jazyka ano“.^{9/}

Nerudovými fejetony o „salónní“ češtině a konverzaci jsme se dostali do období otevření Národního divadla. Můžeme se tedy vrátit zpět na počátek 19. století a v náznaku se pokusit vysledovat, do jaké míry a jak se právě popsaná jazyková situace odrazila v jazykově slohové a žánrové podobě českého dramatického písemnictví.

Silnou a závažnou složku obrozenské dramatické literatury představovaly hry /frašky, veselohry, obrazy ze života, později i vážná dramata/ z lidového prostředí.^{10/} Je pozoruhodné, že náměty těchto her směřovaly výrazněji do prostředí *městského*, počínaje Masnými krámy a Pražskými sládky P. Šedivého přes Štěpánkovu frašku Čech a Němec, Klicperův Divotvorný klobouk a Rohovína Čtverrohého až k Tylově Fidlovačce, Bankrotáři, Pražskému flamendru atd. Některá povolání, stavy, řemeslnické obory tematicky obrozenskou dramatickou literaturu přitom přímo přitahovaly /bylo to například pivovarnictví a sládkové, vedle Pražských sládků P. Šedivého tu bude účelné připomenout libreto „lyricko-naivní“ Opery o sládcích od Václava Klose, z rozhraní 18. a 19. století, objevené uvedeným pražským divadlem Disk v březnu 1983/. Tyto dramatické texty stylizovaly ve větší nebo menší míře jazykovou realitu, tj. skutečnou komunikaci maloměstských nebo městských lidových vrstev. Vyvrcholením tohoto literárního proudu jsou dramatické obrazy Tylovy; v nich je využito nejen lidového lexika, frazeologie a jazykové obraznosti, ale i modelů a postupů přirozeného, mluveného dialogu běžně mluvené nespisovné češtiny 1. poloviny 19. století po stránce syntaktické, vytváření nadvětných celků, formování replik atd. I po stránce hláskové a tvarové stavby přibližoval Tyl text her tohoto typu jazykové realitě; obdobně jako v publicistické próze vytvářel stylizovaný jazykový konstrukt, který přesahoval hranice obrozenské spisovné normy, avšak nestával se kopií jazykové reality a hlavně nebyl místně omezen, výrazně lokalizován.

Vyvrcholením tohoto vývojového proudu z hlediska jazykově slohového /a patrně nejen z hlediska tohoto/ je drama, už tragické ve své zápletce, totiž Paličova dcera.

Na druhé straně se obrozenská dramatická literatura nijak výrazně nevázala na prostředí *venkovské*, přímo *selské*. /Snad to lze vztáhnout k zjištěním M. Hrocha, korigujícím některé ustálené a vžitě představy, a dokazujícím tezi, že sociálním zdrojem aktivních složek obrozenského hnutí byly především vrstvy městské, ne venkovské, tj. především rolnictvo./ Raně obrozenský náběh M. Rajmanna, jednoaktovka *Selské námluvy*, v níž bylo využito konkrétního lidového dialektu, zůstal osamocen — snad proto, že po stránce jazykově slohové ukazoval do jisté míry zpět k poetice a jazykové normě barokní. Na to, že jazyková realita konkrétních nářečních projevů zůstávala pro obrozenské divadelní texty stranou, působila zřejmě i obrozenská jazykově kulturní teorie, zosobněná především autoritami J. Jungmanna a Fr. Palackého, kteří tvrdě a úspěšně prosazovali tezi, že spisovný jazyk /a tedy podle dobových představ i jazyk umělecký, včetně jazyka dramatické literatury/ se může měnit, pokud jde o „materii“, avšak „co do forem gramatických uložena jest proměnám jeho na konci 16. století meze, kteréž od té doby překročiti neměl a nemá“¹¹/; každý pokus o literární stylizaci nářečí /včetně obecné češtiny/, zvláště pokud by zahrnoval nějak i rovinu hláskovou a tvarovou, byl vyloučen. Zde můžeme upozornit, jak i v Tylových báchorkách, čerpajících tematicky z venkovského života, téměř chybějí zástupci rolnického, selského stavu jakožto vlastního sociálního reprezentanta dialektu — hemží se to tam potulnými muzikanty, tedy sociálním živlem značně pohyblivým a i jazykově mobilním a přizpůsobivým, vojáky, hajnými, mlynáři, venkovskými učiteli, toulavými deklasovanými inteligenty, obchodníčky, komedianty, hostinskými, kováři atd.; sedláci a chalupníci bývají jen osoby epizodické — kromě zámožného sedláka Václava Říhy z Jiříkova vidění, ale ten ve hře projde metamorfózami ve velkokupce, komedianta a nakonec fabrikanta. V rovině tématu, postav a děje nebyly ani v Tylových dramatických báchorkách, zdánlivě tak výrazně „vesnických“, předpoklady pro kontakt se skutečnou, výraznou *jazykovou* realitou vesnickou. Východiskem literárně jazykové stylizace tu byl běžně mluvený jazyk lidových a maloměšťanských vrstev městských.

Vědomá a záměrně vytvářená bariéra vůči jazykové realitě nespisovných a polospisovných jazykových útvarů trvala i po přelomu století; jejím předním budovatelem nebyl nikdo jiný než Jan Neruda /představa o Nerudovi jako v první řadě o autorovi slov „nečesaných a nemytých“, z ulice vzatých, do omrzení omílaná, je jedním z největších omylů v našem chápání vývoje češtiny jako literárního jazyka v 2. polovině 19. století; slova Šaldova, který je nechtěným původcem této koncepce, mají platnost velmi omezenou, nepostihují podstatu Nerudova jazykového slohu jako celku, a kromě toho bývají reprodukována a interpretována zkresleně a posunutě vůči smyslu, která mají v Šaldově nerudovské studii/. Neruda trval na tom, že dialekt na divadle „protiví se vší ideálnosti“, že je „naprosto vyloučen z pravého umění“, že jakékoli „prostonárodní“ jazykové prostředky jako nástroj jazykového realismu jsou scestné; jeho ideálem byla „ušlechtěná“ mluva, vybraná a uhlazená, a to bez ohledu na téma, sociální a místní zařazení postav.¹²/

Vedle této větve dramatické literatury se v obrození bouřlivě rozvíjela ještě stylově „vysoká“ tragédie; ta byla od soudobé životní neumělecké reality, včetně reality jazykové situace, ohrazena distancí místní a časovou: buď šlo o příběhy situované do prostředí a času určeného poměrně vágně /tak tomu bylo v Angelíně Turinského/, nebo se pěstovala tragédie historická. Je to řada jdoucích od zmíněné Angelíny přes Klicperova Soběslava, historické tragédie Tylovy, díla J. J. Kolára, J. B. Mikovce, V. Hálka, V. Vlčka, A. Šubrta až k dramátům Vrchlického a Zeyerovým; vyvrcholením této řady /aspoň z hlediska současníků/ byla Adámkova Salomena, již bylo roku 1883 otevřeno Národní divadlo. Přes obrovské rozdíly mezi dramaty této řady, plynoucími z časové rozlohy více než půlstoletí, kdy vznikala, z proměn poetiky, stylistiky i jazykové situace samé, z diferencí v individuálním stylu autorů i v míře a orientaci jejich talentu atd., je tu přece něco z hlediska jazykového stylu invariantního — totiž to, že se tyto dramatické texty mohly od reálné jazykové situace běžné, neformální komunikace odpoutávat a že to také záměrně dělaly. Jazyk těchto dramát byl vědomou uměleckou stylizací postulované a postupně se upevňující jazykové normy spisovné, tedy normy v našich poměrech velice umělé a realizující se v jazykové komunikaci psané. Česká dramatická literatura dosáhla přitom i výkonů po stránce jazykově slohové vynikajících — upozorněme alespoň na opomíjeného Tylova Čestmíra, který je podle našeho mínění dramatickým pendantem Máchova Máje, — nebo na už zmíněnou — a ještě trestuhodněji opomíjenou, jak se zdá i v roce oslav Národního divadla — Adámkovu Salomenu. Tato linie výsostné stylizace spisovného jazykového materiálu pro umělecké potřeby měla však svá omezení tematická — nebyla použitelná pro zobrazení soudobého života, čerpající postavy děje, zápletky a konflikty z prostředí městského. Na této jazykově slohové bázi nemohlo dobře vzniknout účinné měšťanské drama a tragédie, konverzační drama, konverzační veselohra apod.

Nástrojem umělecké stylizace konverzační češtiny nemohly být ani veselohry a obrazy z života lidových a maloměšťanských vrstev. Nejdále, kam se dalo dospět, došel zřejmě Tyl Paličovou dcerou. Dramatická konverzace sociálně „vyššího“, salónního typu nebyla možná ve stylu plátenice Šestákové.

Tato jazykově slohová bariéra se začala pocitovat v polovině století, kdy se zároveň začalo uvažovat reálně o projektu „národního divadla“, mimořádně naléhavě a tíživě; „národní divadlo“ potřebovalo přece i kompletní „národní“, domácí repertoár. Východisko se hledalo v překladu. Co chybělo zatím v sociální realitě i v jazykové situaci češtiny, mělo být nejdříve doplněno ze zdrojů literatur jinonárodních, a odtud se čekal impuls pro další vývoj produkce domácí. Tyto snahy se u nás v posledních desetiletích někdy odsuzovaly, neprávem. Vidělo se v nich jen jakési buržoazní zkosmopolitictění repertoáru a jeho ideové zplanění; přehlíželo se, že kořeny byly ve vlastních domácích, a v tom i jazykových poměrech. Jen tak pochopíme Havlíčkovo nadšené uvítání české verze Rosierovy konverzačky Brutuse, puš' Caesara roku 1849, kterou postavil do protikladu ke „sprostnosti a předpotopnosti“ části domácí starší dramatické literatury.^{13/}

Zdrojem nebyla jen divadelní literatura francouzská; pěkně nám to demonstruje

3. svazek Pospíšilovy Divadelní bibliotéky, kde se sešel překlad Scribova „obrazu komického se zpěvy“ Ďáblův podíl od J. J. Litněnského a Riegrova adaptace Fredrovy veselohry Pan Čapek /v orig. Nikt mnie nie zna/. Právě Riegrův překlad, jazykově neobyčejně svěží, přirozený, mluvný ukazuje, že tato cesta skutečně vnášela do jazykově slohové stylizace českého divadla nové aspekty a možnosti. Na tomto jazykovém zživotnění českého divadla se podílela v 50. letech předklady i B. Němcová, a to nejenom v žánru konverzačního dramatu, jako byl Pravzor Tartuffa od K. F. Gutzkova, ale i v žánru historického dramatu, jako byla La Florentine francouzsky písíčího Poláka E. Chojeckého.^{14/}

Jakkoli byl tento impuls tedy z hlediska jazykově slohového pozitivní a nadějný, přece jen se očekávaný úspěch nedostavil v plné míře. Ukazuje to původní dramatická produkce z konce 50. let, jak ji reprezentují Nerudovy veselohry Ženich z hladu a Prodaná láska. Byly sice přijaty s pochopením, staly se oblíbenou součástí ochotnického repertoáru, ale trvale se na českém divadle neudržely; bylo konstatováno, že neměly novátorské rysy a že pokračovaly plynule ve starší tradici veseloher Klicperových,^{15/} ale něco v domácí produkci zcela nového v nich přece bylo. Jsou sice situovány do maloměstského prostředí, popř. dokonce na venkov „za časů patrimoniálních“, ale sociální určení postav je nové — jde o střední vrstvy, především o inteligenci správní, lékařskou, a těžiště textu se přesunuje ne na dialog posouvající děj, ale na rozvinuté konverzování. I zběžné nahlédnutí do textu her přesvědčí každého, že stylizace této konverzace je značně umělá, nepřirozená, knižní — příčinou bylo to, že se sice chtěla stylizovat jazyková realita, ale tato realita přitom neexistovala. Před stejným problémem stál zanedlouho i E. Bozděch, když v 60. a 70. letech psal své komedie. Prozřetelně je situoval do minulosti a do cizonárodního prostředí — tím zrušil možnost, aby jazykově slohová stylizace jeho konverzačních dialogů byla b e z p r o s t ř e d n ě konfrontována s realitou české jazykové situace. Těžiště Bozděchova textu z hlediska jazykově textové výstavby je opět v rozvinuté dialogické konverzaci, přitom to měla být už přímo konverzace salónní, se všemi požadavky, které jsou na ni v evropské kultuře kladeny jako na záměrně vytvořený a kultivovaný typ lidské interakce^{16/} včetně základních postulátů, které ji charakterizují /když se u Bozděcha o účastníku rozhovoru konstatuje, že „má ducha“, je tím přímo v textu hry explicitně vysloveno, že dialog splňuje požadované vzorové vlastnosti konverzace, viz Z doby kotilionů I, 9/. Bozděchovým veselohrám se také dostalo dobového ocenění vysokého právě z tohoto hlediska a držely se na repertoáru dlouho. A přece analýza ukazuje, že Bozděchovy dialogy jsou o b s a h o v ě svižné, vtipné, kultivované, ale j a z y k o v ě za nimi žádná realita nestojí, třebaže o to usilovaly. Už zformování textu v rovině hláskoslovné a tvaroslovné ukazuje na knižní normu psanou; týž příznak proniká i rovinu lexikální, a co je nejpodstatnější, i rovinu syntaktickou a rovinu výstavby promluvy. Dokumentovat to zde dostatečným množstvím materiálu nemůžeme, tedy aspoň jednu drobnou ilustrační ukázkou z počátku připomenuté komedie: „A komu mám za vše co děkovati? Vám, pane hrabě, jenž jste se bratrsky ujal chudého poručíka, přišedšího do Paříže, by zde pohledával svého štěstí.“ To byla jazykově literární stylizace, která se vyvinula jako konstrukt

na bázi obrozené psané spisovné normy a která byla přijatelná např. v beletrii — čtené —,^{17/} ale na scéně, kde se *psaná* stylizace mluveného jazyka znovu transformuje do podoby *mluvené*, předpokládala diváctvo, které bylo ochotno přijímat jevištní jazykový projev ve stylizaci vypjatě autonomní i tam, kde ostatní složky struktury předváděného dramatu poukazovaly k realitě zcela zřetelně. Upevňující se normy literárního a dramatického realismu v 2. polovině 19. století ovšem činily tento předpoklad stále problematičtější a problematičtější. Obdobný zápas s jazykovou stylizací dialogu, zvláště v jeho konverzační podobě, lze sledovat i u jiných autorů — např. u F. V. Jeřábka v *Cestách veřejného mínění* /1866/ nebo v *Služebníku svého pána* /1870/, stejně jako u J. Štolby od přelomu 60. a 70. let, u F. F. Šamberka v jeho komediích z první poloviny 80. let, v hrách V. Štecha od konce 80. let, u A. Šubrta atd., dokonce až např. k tvorbě J. Hilberta z 90. let.

Existence a umělecký provoz Národního divadla dal zřejmě další výrazný popud pro řešení tohoto jazykově slohového patu, který byl odrazem jazykové situace češtiny. V druhé polovině 80. let byl konečně likvidován onen principiální postoj, který uzavíral českou scénu před uměleckou stylizací dialektu /nedálo se to ovšem naráz a snadno/; to umožnilo postupně a v rychlém sledu vznik nové řady dramatické tvorby, reprezentované *Našimi furianty* /1887/^{18/}, *Její pastorkyní* /1890/, *Vojnar-kou* /1891/, *Maryšou* /1895/; české divadelní literatuře se dostalo textů trvalé hodnoty, jsoucích zároveň v kontaktu s reálnou jazykovou situací /na uměleckou stylizaci velkoměstského nespisovného útvaru si české divadlo počkalo ještě dlouho, až do doby po první světové válce/. „Měšťanské“ drama, konverzační drama a veselohra apod. však vlastně nevznikly /až K. Čapek se úspěšně pokoušel o divadelní stylizaci hovorové spisovné češtiny v rozvinutou divadelní konverzační podobu — ale poněvadž konverzační, hovorová podoba spisovné češtiny se nekonstitovala u nás stabilně dodnes, je vcelku pochopitelné, že příslušníci mladé a nejmladší generace začínají občas projevovat vůči jazyku Čapkových dramát jistou rezervu, pocítující jej jako málo „přirozený“/. Je ostatně příznačné, že správa Národního divadla postavila roku 1983 vedle *Libuše Jiráskovu Lucernu* /pominuvši ke škodě vlastní i ke škodě současné české kultury *Adámkovu Salomenu* a tragédii 19. století vůbec/ — je to dílo, které navazuje na onu linii, jež se opírala jazykově právě o maloměstskou, popř. místně nespecifikovanou venkovskou podobu mluveného nespisovného jazykového dorozumívání.

Složitost vývoje české jazykové situace v 19. století a její reflex ve vývoji stylizované umělecké divadelní mluvy má bezprostřední a zcela aktuální silný dosah i pro naši současnost. V. Mathesius výstražně konstatoval, že vlivem unikátní komplikovanosti této situace „česká slovesná díla stará sto let jsou dnešním čtenářům zpravidla ve své jazykové formě mnohem vzdálenější nežli v zemích s nerušenou tradicí spisovného jazyka slovesná díla, přes která už přešlo dvě stě let, dvě stě padesát i tři sta let“, a nabádavě z toho vyvodil instrukci pro literární kritiku: „musí se . . . stále vracet do minulosti a odkrývat v ní svým objevitelským pohledem všecko, co by se dalo přivtělit k naší živé tradici literární. K zařazení literárního díla do tradice nestačí často jeho kvality samy o sobě, nýbrž bývá k tomu ještě jedině zapotřebí, aby

kritická interpretace udělala z nich hodnoty opravdu živé a živné, a v té věci nevykonala naše literární kritika pro písemnictví minulých období zdaleka všechno, co by vykonat mohla a v zájmu literární kultury vykonat měla.“^{19/}

Tento jasnozřivý pokyn přesahuje zřejmě oblast jen literární kritiky, apeluje dodnes implicitně i na dnešní činnost dramaturgickou, pedagogickou, exegetickou atd. České drama 19. století je nutno pro soudobou divadelně realizační praxi lingvostylicky adaptovat; děje se to, pokud jde o tragédie vysokého stylu, ale málo a nesoustavně,^{20/} upravují se i obrozenské veselohry — klasickým počinem je uvedení Klicperovy komedie Každý něco pro vlast v úpravě E. F. Buriana už v 30. letech. V obrozenské produkci dramatické literatury a hlavně v produkci 2. poloviny 19. století, zvl. té větve, která tak těžce a obtížně hledala typ české kultivované divadelní konverzace, je však práce stále ještě před námi. Nejde jen o to, že máme k této dramatické literatuře literárně historické a mravní závazky /třebaže bychom si měli i uvědomit, že hodnota výsledku je spoluurčována velikostí překážek, jež bylo nutno překonávat/, spíše jde o to, že jazykově slohová omezení, která kladla písemnictví 19. století jazyková situace, a zvětšená distance, kterou tento stav vyvolal a vyvolává mezi touto produkcí a námi, naším jazykovým citem, našimi jazykově a slohově estetickými normami, je leckdy záležitost jen povrchová a že nám tento jazykový handicap může ukrývat hodnoty stále živé a působivé.

Poznámky

- ^{1/} Viz A. Jedlička, Spisovný jazyk v současné komunikaci, Praha 1974, s. 35n.; též, K problematice jazykové situace, Slovo a slovesnost, 39, 1978, s. 300n.; V. Barnet, Diferenciace národního jazyka a sociální komunikace, ve sb. *Govornite formi i slovenskite literaturni jazici*, Skopje 1973, s. 21n.
- ^{2/} Stále se ještě objevuje tu a tam teze o absolutním rozkladu spisovné podoby českého jazyka v 18. stol. — srov. např. v poslední době *Přehled čs. dějin*, I, 2, Praha 1982, s. 263, 366. Čím více však poznáváme jazyk tohoto období, tím více se ukazuje naléhavá potřeba tuto tezi revidovat.
- ^{3/} Toto tvrzení je nutno brát s jistými omezeními; už to, že v době obrozenské vycházely reedice literatury humanistické, čímž se starší jazykový stav stával součástí živé /i když pouze pasivní/ jazykové komunikace, naznačuje, že tu nelze vystačit s tezemi přímočarými a jednoduchými. Také jazyková analýza takových památek, jako jsou Vavákovy Paměti, ukazuje, že situace byla v detailech daleko složitější a mnohotvárnější; ale v p o d s t a t ě naše tvrzení uvedené nahoře platí.
- ^{4/} Srov. J. Jungmann v Prvním rozmlouvání o jazyku českém /*Spisy drobné*, sv. 1, Praha 1869, s. 23/.
- ^{5/} Viz i P. Trost, Střídání kódů, *Slovo a slovesnost* 37, 1976, s. 1n.
- ^{6/} Byli to kněží, učitelé, lékaři, vrchnostenská úředníci, zvláště nižší, atd., ale byli to například i důstojníci — zapomíná se, že jeden z prvních impulsů institucionálního pěstění češtiny byl v době tereziánské zaměřen právě tímto směrem a že v tomto prostředí vyrostly tak významné osobnosti českého jazykového obrození, jako byli M. Z. Polák, T. Burian, později M. Fialka, F. Čenský, E. S. Friedberg-Mírohořský atd. K sociální určenosti Jungmannova Slovníku srov. V. Červená a kol., *K dějinám vzniku a vydávání Jungmannova Slovníku*, *Naše řeč* 65, 1982, s. 233n., zvl. 237—240.
- ^{7/} Neobyčejně cenným materiálem pro zkoumání vývoje češtiny v 19. století z tohoto hlediska jsou např. některé dialogy z Tylova Pražského posla 1848, zvl. dialog Jednou zas něco /viz J. K. Tyl, *Pražský posel 1848*, Praha 1966, s. 346n/.
- ^{8/} Viz sb. *Národ o Havlíčkovi*, red. A. Hajn, Praha 1936, s. 154—6.
- ^{9/} Srov. k tomu A. Stich, Jan Neruda jako teoretik a praktik jazykové kultury, *Naše řeč* 57, 1974, s. 225n., zvl. 233—4.

- ^{10/} Srov. k tomu studii J. Hanzala K pojetí lidu v obrozenské literatuře, Česká literatura, 1977, č. 3, s. 225n.
- ^{11/} Fr. Palacký, Radhost, díl 1, Praha 1971, s. 49; jde o názor z r. 1837.
- ^{12/} Srov. článek cit. v pozn. 9., s. 234.
- ^{13/} K. Havlíček, Politické spisy II, 2, Praha 1902, s. 817—818.
- ^{14/} Lze předpokládat, že na překladu se opravdu podílel Rieger, který jej také r. 1863 pod svým jménem vydal — srov. B. Němcová, Básně a jiné práce, Praha 1957, s. 543; srovnání stupně a směru jazykově slohové, stylizace tohoto textu a Riegrova nesporného překladu dává k takové hypotéze reálné indicie.
- ^{15/} M. Pohorský v doslovu k edici J. Neruda, Divadelní hry, Praha 1961, s. 254—5.
- ^{16/} Srov. k tomu nedávno znovu publikovanou stat' V. Mathesia Společenské základy krásného hovoru v souboru autorových prací Jazyk, kultura a slovesnost, Praha 1982, s. 393n.
- ^{17/} Komplikovanost a neúplnost české jazykové situace se podle našeho soudu spoluuplatnila, alespoň jako činitel doplňkový, i v anomálním způsobu recepce zahraniční kritickorealisticke beletrie. Do Čech pronikal už ve 40. letech prostřednictvím překladů majora Mořice Fialky Dickens; jeho díla byla zde přijatelná nejen svou ideologií, svým citovým pozadím atd., ale i z hlediska jazykové stylizace originálu, pro něž se, jak Fialkovy překlady ukazují, vcelku snadno nacházel český ekvivalent. Proti tomu Balzac měl přístup do českého literárního prostředí velice ztížený — především jistě zase pro zábrany povahy ideové a axiologické, pro „hnusnou frivolnost“ svých románů, které se ještě r. 1860 jevíly autorům Riegrova Slovníku naučného jako „pravé nestvůry divoké, nijakým mravným citem nevedené obrazotvornosti“; je však příznačné, že svůj odsudek autor hesla Balzac podepřel i argumentem slohovým /Balzac prý „hřeší nuceností neobyčejných výrazů a obrátů“/ a že jako nejlepší romány Balzakovy označil Vesnického faráře a Evženie Grandetovou, zatímco např. Ztracené iluze nebo Lesk a bídu kurtizán, tedy romány, v nichž má velkoměstská konverzace, jako jev jazykový, sociální i kulturní, funkci prvořadou, jmenovitě neuvedl /má pouze souhrnné označení Scény z pařížského života/.
- ^{18/} Viz S. Utěšený, Lidový jazyk v Stroupežnického Našich furiantech, Naše řeč, 37, 1954, s. 115n.
- ^{19/} V. Mathesius, dílo cit. v pozn. 16, s. 214.
- ^{20/} Proslulá je adaptace Tylovy Drahomíry, uvedená v Národním divadle koncem 50. let, srov. A. Stich, Text Tylovy Drahomíry jako problém dramaturgický, Divadlo, 1960, s. 410n.; v r. 1983 bude prý uvedena ve Vinohradském divadle vynikající adaptace Hálkova Závěše z Falkenštejna od J. Vostrého, zatímco adaptace Adámkovy Salomeny od téhož upravovatele zatím mnoho naděje na jevištní uvedení, jak se zdá, nemá.