

Dalibor Tureček

ERBENOVI SLÁDCI

Dvouaktová veselohra Sládcí, poprvé uvedena 27. března 1837 v Žebráce, je jediným uceleným dramatickým pokusem Karla Jaromíra Erbena. Literární historií bývá obvykle hodnocena spíše podcenivě jako „hříčka prázdninové pohody“,¹ vzniklá „na okraji Erbenovy tvorby třicátých let“,² jež „se neuchyluje nikterak od běžných tehdy frašek se zpěvy“.³ Někdy v ní bývá spatřována dokonce „přízemní kresbička, v níž si prostota podává ruku s prostoduchostí“, nebo – vůči klasikovi taktněji řečeno – „plod nesmělé musy“, „pokušení“ a „marná láska“ básníkova.⁴ Sládcí jistě nedosahují umělecké hodnoty a myšlenkové závažnosti pozvolna zrající Kytice a jsou do značné míry opravdu konvenční. Konstelace postav obměňuje jedno z nejběžnějších dobových jevištních kliše, známých mj. z Klicperovy veselohry Každý něco pro vlast: zdrojem konfliktu je milostný trojúhelník, jehož vrcholy tvoří mladí milenci a bohatý, dívčinou matkou protežovaný a náležitě komicky starší nápadník. Znamky klicperovské školy nesou i typizované postavy: na jevišti se objeví stárnoucí

¹ Antonín Grund, Karel Jaromír Erben, Melantrich, Praha 1935, s. 32.

² Dějiny české literatury II, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960, s. 549.

³ Jan V. Novák – Arne Novák, Přehledné dějiny literatury české, R. Promberger, Olomouc 1936–1939, s. 373.

⁴ Jan Kopecký, Pokušení Erbenovo. Bylo divadlo marnou láskou K. J. E?, Divadlo 27, 1940–1941, s. 14–18.

vdavekchtivá intrikánka, svou přízemností komický obroční nebo hloupá a nadutá sládková, hašteřící se malicherně se svým mužem. Dobový divák se tedy již od prvních výstupů bezpečně orientoval v rozvoji děje, bavil se slovní komikou klicperovského typu a bezpečně očekával nezbytnou závěrečnou svatbu.⁵

Jako konvenční se konečně muselo jevit i dějiště hry, tedy pivovar. České obrozenské divadlo se k pivovarským námětům soustřeďovalo hned od svého počátku s vytrvalostí, která jako by potvrzovala hořký povzdech Nerudův: „Český duch může sice na čas bloudit, rozmach mohutného jeho křídla může ho zanést někdy třeba až na kraj světa, ale k pivu vrátí on se najisto vždycky zase!“⁶ V polovině třicátých let se těšily na českém jevišti oblíbeně hned dvě hry z pivovarského prostředí, starší Pražští sládcí aneb Kubíček dostane za vyučenou Prokopa Šedivého a Pivovár v Sojkově J. N. Štěpánka.⁷ K nim Erbenova veselohra nepřímou odkazovala již titulem a slovo Sládcí na divadelní ceduli tak získalo hodnotu dobré reklamy. Pro literárního začátečníka, jakým byl Erben v roce 1836, kdy hru psal, to ovšem mohla být návaznost poněkud ošidná: detailní znalec prostředí Šedivý vytvořil ve své lokální frašce, vystavěné na půdorysu opery, velmi zevrubný a plastický obraz pivovarského života a zvyků,

⁵ Ačkoli za Erbenova života nevyšli tiskem a nebyl dochován ani kompletní rukopis, stali se Sládcí právě díky řadě konvenčních stavebních prvků jednou z poměrně populárních her mimopražského ochotnického jeviště třicátých a čtyřicátých let a na jeviště Stavovského divadla se jako hra s patrnými klicperovskými rysy nedostali snad pro nepřízeň Štěpánkovu (viz Josef Kubín, Erbenovi „Sládcí“, Česká Thalia 6, 1892, č. 13, s. 145–147).

⁶ Jan Neruda, Drobné klepy V, Spisy Jana Nerudy, sv. 34, Odeon, Praha 1969, s. 406.

⁷ Pražští sládcí Prokopa Šedivého vznikli patrně ještě koncem 18. nebo v prvních letech 19. století, tiskem vyšli u Kraméria roku 1819 a uvedeni byli i v českém ochotnickém divadle u Teissingrů v roce 1823, kdy vyšel tiskem i Štěpánkův Pivovár v Sojkově, uváděný dále na české jeviště poměrně pravidelně, mj. i roku 1835 v Kajetánském divadle a v roce 1837 na scéně Stavovského divadla. Obě hry tedy znali nejen doboví diváci, ale zřejmě i Erben. Viz J. Němeček, Zpěvohry a veselohry z pivovarského prostředí doby obrozenské, ČČN, oddíl věd společenských, 113, 1964, s. 208–217.

doplněný nadto řadou karnevalových prvků a divácky atraktivní i jazykově (pivovarská a karbanická kantýrka tu obohacuje jazyk s čerňými prvky hovorovosti); Štěpánkova hra, i když umělecky jistě zdaleka ne dokonalá, pak byla dobově velmi oblíbeným celovečerním kusem, založeným na řadě osvědčených a divákovi náležitě prezentovaných efektů ve vedení zápletky i v kresbě postav.

V Erbenově hře, podobně jako u Štěpánka, hraje prostředí pivovaru pouze druhotnou roli a jeho vylíčení není hlavním cílem. Potencionálního diváka Sládků mělo zato získat užití žánrových postupů dobově oblíbené hry se zpěvy. Již recenzent premiéry označil za „nejpěknější okrasu“ kusu „lehounké písně od našeho již vůbec známého Vorla překrásně v hudbu uvedené“.⁸ Už vstupní pijácký popěvek byl jakýmsi předznamenáním, orientujícím diváka co do typu nadcházející zábavy formujícím spolu s titulem divácká očekávání a poskytujícím žánrový klíč. Tak stručně a účinně, jak to provedli Erben s Vorlem, totiž na ploše pouhých 12 veršů, z toho 4 refrénové povahy, to bylo ovšem možno uskutečnit jen díky ustálené znakovosti motivu piva a jeho přípravy i konzumace, která se právě ve třicátých letech stávala součástí idylizující národní sebeprojekce.⁹ Do jaké míry Erben vskutku vyhověl vkusu dobového obecnstva, ukazuje okolnost, že takřka všechna písňová čísla Sládků – a z nich nejvýrazněji právě popěvky pijácké – překročila hranice svého původního fungování a byla velmi pravidelně přetiskována ve společenských zpěvnících.¹⁰

⁸ Květy 4, 1837, s. 32, cituji podle Jan Vondráček, Dějiny českého divadla II, 1824-1846, Orbis, Praha 1957, s. 251.

⁹ Srov. Vladimír Macura, Znamení zrodu (České obrození jako kulturní typ), Československý spisovatel, Praha 1983, s. 19.

¹⁰ Zejména úvodní kuplet (Hbitě bratří), spojovaný ve většině otisků s melodicky stejným popěvkem z posledního výstupu prvního jednání (Z výborné moučky sladové) byl mezi lety 1852–1919 přetištěn celkově osmáctkrát. Obliba dalších písní (Když přichází deset roků a První rozdíl v gramatice lásky) se omezila na léta 1857–1862 (viz údaje in Bedřich Václavek, Český národní zpěvník. Písně české společnosti 19. století, Melantrich, Praha 1940). V určitých vrstvách tedy byly kuplety ze Sládků, byť i anonymně, živější než celek Kytice.

Erben na druhé straně nechtěl úvodním zpěvním číslem a prostřednictvím konvenčních konotací motivu piva pouze vytvářet příjemnou atmosféru nenáročné zábavy, jak to učinil třeba Šedivý. Ten hlavního hrdinu nechal hned po rozhrnutí opony ve scéně všeobecného připíjení prozpěvovat verše typu „Ach můj zlatý korbeličku / dám ti sladoučkou hubičku / dokáži, jak rád tě mám / v oči se ti podívám“ a navázal ještě známou „Kde je sládek, tam je mládek“.¹¹ Ve Sládcích také nešlo o vytvoření realistické iluze pivovarského prostředí, jak ukazuje již poznámkami předepsaný inscenační způsob prvního výstupu: v uzavřeném prostoru dvora („vzadu vysoká zeď, v prostředku dvěře vlevo sládkův byt, vpravo pivovar“ přichází sladovnická chasa s písní „Hbitě, bratří, k práci hbitě, / pivo v kotli se vaří; hbitě avšak ostražitě, / ať se várka podaří.“¹² Místem, odkud se přichází, nemůže ovšem být sládkův byt (bylo by společensky nemožné) a ani pomyslná ulice mimo pivovar za zdí (pivo se přece již vaří). Sladovníci tedy nutně musí odběhnout z pivovaru od rozdělané práce, zazpívat o naléhavosti svého konání a zároveň o nutné obezřetnosti a zase se k „várci“ poklidně vrátit. Jednoduché výtvarné pojetí scény, působící zde komplikace, bylo limitováno jevištními možnostmi tehdejších, zejména ochotnických divadel. Proč tedy ale Erben hned v úvodu své hry tak lpěl na zařazení písně, rušící dojem pravděpodobnosti, když jinak byl na výběr písňových textů velmi dbalý?¹³

Vstupní pijácký popěvek především hierarchizuje hodnoty: jeho klíčovými slovy jsou „akce“ (hbitě, ostražitě) „zdar“ (ať se várka podaří, pivo zdařené), dále „píle“, „veselí“ a konečně „poctivost“ jako zdroj zdaru (málo přísad hojně chmele, slad z dobrého ječmene). Ve srovnání s jinými pijáckými písněmi své doby tedy nepřináší nic neobvyklého. Tím, že je rozdělen na dvě části, rámcující první jednání, se ale zřetelně váže k rozvoji děje. Jeho druhá část dokonce pomáhá v dějově vyostřeném momentu zvýraznit prožívání hlav-

¹¹ P. Šedivý, c. d., s. 6-7. Srov. Pozn. 7.

¹² Karel Jaromír Erben, *Próza a divadlo*, Melantrich, Praha 1939, s. 467. (Dále jen Sládcí.)

¹³ Viz Grundův komentář a poznámky ke kritickému vydání, uvedenému v předcházející poznámce, tamtéž s. 547–583.

ní hrdinky.¹⁴ „Zdar várky“ se tak stává metaforickým označením šťastně završeného příběhu a proponované sladovnické ctnosti cestou k happy endu. Jedno z klíčových slov „várka“ je konečně užito pro charakterizaci duševního rozpoložení hlavního hrdiny v okamžiku kolize.¹⁵ Tak je zdůrazněna vnitřní souvislost textu před souvislostmi mezitextovými (ke Štěpánkovi nebo Šedivému, či ke korpusu dobových pijáckých písní). Na tehdejší dobu technicky zdařile je tím pozornost diváka vedena od konvenční zápletky k psychologii postav. Erben proto také potlačil vlastenecky agresivní ráz pijáckých popěveků, patrný jinak jak u četných společenských písní, tak i u Šedivého, v jehož hře se mimo jiné na počátku druhého jednání ozývají verše „Pivo jest dar nebeský / co vaří sládcí český / ... Kdo nechce pivo píti / nemá na světě býti.“¹⁶

Ve Sládcích je zato ještě jinak posílen význam písní pro strukturu vlastního textu: populární popěvky jsou co do poetiky i způsobu užití konfrontovány s diletantsky poetizujícími, primitivními veršiky obstarožního obročního. Jimi se tento samozvaný básník a potenciální skladatel „Čechoviád a Židoviád“ marně snaží získat lásku mladé Vojtěšky. Spolu s letnými narážkami na spor „iotistů“ a „ypsilant“ a se zmínkami o českém „gramatickém národě“ se tak ve Sládcích vede byť i jen skrytá, náznaková polemika o povaze české literatury. Spor o povahu umění, známý ostatně dobovému divákovi třeba z Klicperova Rohovína Čtverrohého a později jinak přítomný v rámci prózy u Tyla i Němcové, je ve Sládcích, stejně jako třeba později v Babičce, rozhodnut ve prospěch nestrojené poezie, nebažící po vyumělkovaných efektech, zato blízké širší vnímatelské obci.

I samotný titul hry je více než pouhou dobře volenou reklamou, jak jistě díky své povaze mezitextového odkazu fungoval na divadelních cedulích. V rámci vlastního textu ale svádí pozornost k postavám dvou „sládků“, ke zkušenému, čestnému, rozváznému a vnitřně

¹⁴ „Vojtěška: ... (Mezi přestávkami refrénu): Jak si ta chasa tam zpívá – a mně, mně není přece od srdce do smíchu. Sládcí, s. 487.

¹⁵ „Zábranský: U všech všudy – co se ti stalo? Mluv! Vždyť máte várku, a chceš odejít? Jaroš: Tu (uhodí se v prsa) tu se to vaří, tu to soptí a kypí, že bych žlučí celý svět otrávit chtěl.“ Sládcí, s. 473.

¹⁶ P. Šedivý, c. d., s. 45–46.

vyrovnanému otci krásné Vojtěšky a k jejímu milému Jaroši, člověku mladému, citově založenému, ale také nerozvážnému a nevyrovnanému. Jaroš se rozhodne vypovědět službu u sládka, když se o sládkovu dceru, navzdory slibu zasnoubit ji právě s Jarošem uchází obroční; i když se vše vysvětlí, trvá dívčin otec na výpovědi, aby Jaroš za trest pocítil důsledky své nerozvážné volby – cesta k očekávanému šťastnému konci je tak zkomplikována, děj je obohacen o divácky přitažlivou peripetii, rozvětňuje se jinak příliš jednoduchá konstelace postav. Erbenovi však šlo ještě o víc, jak ostatně naznačil právě titulem: základní milostný trojúhelník se dokonce stává jen konvenčním zábavným prostředkem a vlastní téma hry, přesahující nutnou dávku divadelní zábavy, se utváří právě na poměru obou sládků.

Klíčovou postavou je v tomto ohledu mladý Jaroš, vykazující nejen rys romantického rozervance: podléhá nekorigovaným citům, které mu brání uvážlivě hodnotit skutečnost, soustředí se výhradně na své vnitřní utrpení, propadá drásavé sebelítosti i agresi, libuje si v ostentativních gestech, která nejen demonstrují jeho vnitřní napětí, ale také ubližují okolí a konečně se dobrovolně vyčleňuje z okruhu ostatních postav. Romanticky vypjatá, expresivní a patetická je i stylizace jeho replik.¹⁷ Podobné chování se ovšem ostatním postavám zpočátku jeví jako směšné, pak jako bláznovství, vrtoch a náruživost a nakonec i „trestu zasluhuje“.¹⁸ Rizika, skrytá – řečeno s Erbenem – v hlubinách „vnitřního člověka“¹⁹ takřka ničí harmonické vztahy a vedou k neštěstí. Náprava spočívá v prozření: Jaroš nahlédá svůj postoj jako iluzivní, jako „sen“, z něhož je nutno se probudit.

Takový model člověka a světa odpovídal morálce Grillparzerových či Raimundových her o polepšení, známých v Praze z německých

¹⁷ Již A. Grund (c. d., s. 33) podotkl, že „Jarošův vzrušený a lichý pathos, jeho lživá šlechetnost a domněle pronásledovaná nevina, ukazují k měšťanským dramatům ‚Sturm und Drangu‘.“ Podle K. Dvořáka pak „v tom, jak mu autor dává jednat, je jasný jeho odsudek ukvapenosti, by vůbec vášně, neboť ta způsobuje druhým žal a utrpení. Tento moment opět dokresluje Erbenův názorový rozchod s Máchou.“ (Dějiny české literatury II, Nakladatelství ČSAV, Praha 1960, s. 549).

¹⁸ Sládci, s. 492.

¹⁹ Tamtéž, s. 501.

představení. Jejich česká podoba si později především v kusech Tylových a od konce třicátých let alespoň v překladech získala nezanedbatelné místo i na českém jevišti.²⁰ Hlavní motivy hry o polepšení se sice ve Sládcích ještě křížily se stavebními prvky singspílu a někdy byly dokonce exponovány jen náznakem – tak sen jako prostředek „radikální léčby“, známý z Grillparzerova *Snu jako život* (1834) a klíčový v pozdějším Jiříkově vidění J. K. Tyla. Přesto však především ideál vyzrálého, vnitřně vyrovnaného muže, schopného přejímat zodpovědnost za svět a popírajícího mladickou, nerozvážnou citovost činí ze Sládků jeden z raných projevů českého jevištního *biedermeieru*. Stejně jako v prvních hrách Tylových a příznačně pro dobový odklon od máchovské romantiky se i u Erbena odsuzuje nekorigovaná vášeň.²¹ A také motiv závěrečného rodinného štěstí, dobově takřka povinný a významově zcela otřelý, dostává v tomto kontextu nový smysl hledání pro *biedermeier* charakteristických „jistot tichého domova“. Tak je již ve Sládcích napovězeno i mnohé z pozdější *Kytice*.

Oproti klasické hře o polepšení ve Sládcích ovšem leccos i chybí, tak kupř. jinak nezbytný ideál skromnosti, zdůrazňovaný obvykle především v závěru: Jaroš naproti tomu jako základ svého štěstí dostane desetitisícizlatkový pivovar. Na druhou stranu je ovšem zjevný Erbenův rozchod s dosavadním, nenáročně zábavným pojmáním pivovarského prostředí a docela i s dobovým kultem vlasteneckého pijáctví: zcela v duchu Hankovy představy idylického štěstí, spojeného se „soudkem pře pnutým“, z něhož, když k nám známý doskočí, džbánek čerstvého se natočí“²² sice vykresluje představu „nebeského

²⁰ K obecné charakteristice her o polepšení i k jejich tylovské modifikaci a zdomácnění na českém jevišti viz Dalibor Tureček, *Jistoty tichého domova. Tylův jevištní biedermeier*, Tvary 11, Tvar 5, 1994, 11. Tam i další literatura.

²¹ Viz Alexandr Stich, *Ještě k Máchovi: velký a silný protivník J. K. Tyla*, in František Černý (red.), *Monology o J. K. Tylovi*, Karolinum, Praha 1993, s. 65–73. K roli popírání subjektivity v *biedermeieru* obecně viz Herrmann Pongs. *Ein Beitrag zum Dämonischen im Biedermeier*, *Dichtung und Volkstum* 36, 1935, s. 241–261.

²² Václav Hanka, *Vystavím si skrovnou chaloupku; cituji podle Společenský zpěvník český*, Praha 1852, s. 19.

ideálu“ domácnosti, kde jsou ve sklepech „vždycky dva sudy pohotově pro svou potřebu“.²³ Charakterizuje tak ovšem komickou dvojici starších, bezděčně a proti své původní vůli se zasobujících postav a svůj odstup od ideálu pivní úrovně vyjadřuje zejména v ironickém pojetí komického obročního, obdařeného výmluvným jménem Zapito.

Lze tedy pozorovat, že takřka současně s vyhraňováním a postupnou konvencionalizací motivu piva se objevily i tendence opačné, modifikující, zlehčující a konečně i polemicky popíravé. Erbenova hra představuje v tomto ohledu právě jen první modifikační stadium: konvencionalizované motivy jsou tu převzaty v kanonické podobě, ale v rámci textu dostávají odlišnou funkci. Původní funkce společensky nostrifikační a sebemytizační je nahrazena snahou po komickém efektu a již tím je motiv piva vyvázan z tematické výstavby textu a stává se pouhým tvárným prostředkem, nadto sloužícím stupňování zábavy. Pro jistý typ dobového diváka to byl jistě posun nepatrný a nepodstatný, ba snad i přímo nepostřehnutelný. Přesto se však Sládcí stali prvním krokem na cestě k Havlíčkově písni *Tys bratr náš*, která znamenala ve čtyřicátých letech výraznější, zlehčující odmítnutí vlasteneckého pití. Ale teprve Neruda byl počátkem šedesátých let v tomto ohledu otevřeně a programově popíravý.

V jednom ze svých fejetonů vykreslil bezútěšnou, primitivní a bezduchou variantu „české hospody“ a svá pozorování příznačně uzavřel: „Co je mně nejdivnější zde? Inu, abych si to upřímně vyznal, – to věčné křičení ‚já jsem Čech!‘ ‚já sem vlastenec, my jsme Češi!‘ ‚my jsme Slované!‘. Probouzejí se ovšem teprve ze snů, myslím ale, že není zapotřebí, když někdo zdvihá džbánec, aby přitom ubezpečoval, že jest Čech.“²⁴

Vraťme se ale závěrem ještě k výchozímu bodu našich úvah, k Erbenovým Sládkům. Ti představovali kombinaci s tvárnými prostředky lokální frašky prvou fází modifikace hry o polepšení pro české jeviště. V následujících letech se Tyl nejprve pokusil skloubit tento tradiční žánr vídeňských předměstských scén s konverzační hrou

²³ Sládcí, s. 513.

²⁴ J. Neruda, *Drobné klepy I*, Spisy Jana Nerudy, sv. 26, SNKLHU, Praha 1958, s. 35.

s realistickými prvky – tu se ve hrách Pražský flamendr a Chudý kejklíř objevil jako dějiště také pivovar i s některými tradičními literárními charakteristikami (rozpor líné chasy a přísného sládka, známý na českém divadle již z konce 18. století²⁵).

Ještě důsledněji než u Erbena bylo však u Tyla jádro hry posunuto od líčení pivovarského prostředí k psychologii postav. A teprve koncem čtyřicátých let se původní česká hra o polepšení dostala na jeviště ve své žánrově čisté podobě dramatické báchorky. Na svou dobu náročné jevištní efekty i snaha po pestrém střídání pokud možno exotických dějišť ovšem vedly pohádkové drama k jiným látkovým zdrojům, než jaké poskytoval uzavřený a do značné míry trivializovanými konotacemi příliš zatížený mikrosvět pivovaru. Své místo na počátku této vývojové řady ovšem našel i Erbenův dramatický pokus z poloviny třicátých let, který snad není umělecky dokonalým dílem a živou hodnotou českého jeviště. Rozhodně však představuje text dobově úspěšný, zručně vystavěný a svou snahou náročněji a nově využít konvencionalizované tvárné postupy i pivní motivy vývojově zajímavé.²⁶

Dalibor Tureček
Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity
České Budějovice

²⁵ Viz Němečkovu práci citovanou v pozn. 7.

²⁶ Stejně jako v případě Tylově byl ovšem od padesátých let i v případě Sládků leckdy zkreslován smysl textu. Dokladem budiž tvrzení Dějin českého divadla II, Academia, Praha 1969, s. 299: „Erbenův sládek miluje rodnou řeč, je sečtělý, zajímá se o dění ve světě, např., oč se v anglickém parlamentě hádají, anebo jak se ve Španělsku perou, jen když v mém domě panuje pokoj.“ (Sládci, s. 477) Stejně tak je nutno odmítnout uměle vykonstruovanou souvislost Sládků s Prodanou nevěstou (viz Julius Dolanský, Veselohra Sládci, in: Karel Jaromír Erben, Melantrich, Praha 1970, s. 44–49).