

Dalibor Tureček

VÍDEŇSKÁ EROTIKA A PRAŽSKÁ PRUDERIE

K obrozenským adaptacím rakouského Volksstücku

Dne 19. listopadu 1843 byla na odpoledním programu divadla v Růžové ulici kouzelná fraška se zpěvy Orel, ryba a medvěd, aneb zakletí princové. Hra byla přeložena pro benefici Anny Kolárové z rakouského originálu, jehož autorem byl ve Vídni poměrně oblíbený komediograf J. A. Gleich, a nijak zvlášť se nelišila od jiných nenáročně komerčních kusů vídeňského střihu. Průběh představení, jak nám jej vylíčil J. V. Frič, byl zato mimořádný: „Různé paničky a tety upozorňovaly, chodíce po domech, již celý týden před provozováním dotyčné hry vlastenecké rodiny, že jedná se o hrozný atentát na stud i mravy útlocitných panen a dám vůbec. I sešel se jich v osudný pro Kolárovou den hezký počet napřed zpracovaných a do té duše rozhorlených. Sotvaže vystoupil Grabinger, představující otce tří vdavekchtivých dcer, a odbyl naléhavé jejich prosby o ženichy výčitkou, že jsou „hloupé husy“, nastala mela. Paničky studem zakrývaly si líce – některé vstávaly a opouštěly ostentativně divadlo, a umluvení páni počali hvízdát, bouchat a ztropili vůbec takový rámus, že se dohrát nemohlo – ano že omdlelou Annu Kolárovou odvezli do bytu, kterýž nebezpečně ochuravělá neopustila až po mnohých týdnech“.¹ Veřejné pohoršení bylo tak intenzivní a ulpívavé, že navzdory dobové praxi omezeného repertoáru a častých repríz zcela uzavřelo Gleichově hře další cestu na české jeviště.²

Podle Fričova svědectví bylo sice i v tomto případě mravní rozhořčení pouhou záminkou k vyřizování účtů jiného druhu a samotná replika, která uvedla mechanismus do chodu, také rozhodně nebyla erotickou, natož sexuální narážkou a nepatřila jistě v dobovém českém repertoáru k nejchoulostivějším. Jisté je však jedno: jeviště představovalo kulturní prostor, v němž se ve srovnání s prózou či poezií a snad i v porovnání s jinými druhy umění dobové představy přípustného či naopak tabuizovaného mohly manifestovat obzvlášť účinně a porušení norem tu také – jak jsme viděli – snadno nabývalo dráždivou příchuť pikantního společenského skandálu.

¹ Josef Václav Frič, *Paměti I*, Praha 1957, s. 144.

² Viz Miloslav Laiske, *Pražská dramaturgie 1–2*, Praha 1974.

Veřejné pohoršení je přitom jistě víceúčelovou společenskou institucí: napomáhá upevňovat a především umožňuje manifestovat vnitřní strukturalizaci jisté společenské skupiny a má tedy funkci sociálně nostrifikační; v základu skandálu dále spočívá nekompromisní apel na respektování stávajících norem; konečně nemůžeme pominout ani řadu jeho funkcí zaměřených primárně na jednotlivce, tak funkci psychohygienickou či sebezprosazující – funkční dominantou skandálu však bezesporu jsou jeho funkce společenské. Není tedy divu, že takřka ideální líhni veřejného pohoršení se stalo právě české obrozenské divadlo, představující nadlouho takřka jedinou moderní institucionální formu společenského života své doby.

Mechanismus a dynamika divadelního skandálu – a míníme tu skandál probíhající přímo při představení a nikoli jen volně s divadlem spojený – jsou přitom obzvláště vyostřeny. Příčina tu spočívá ve způsobu realizace a vnímání jevištního tvaru. Jako jednající postavy vystupují na jevišti reálné psychofyzické bytosti, jejichž kontakt s divákem je osobní a spontánní. Herec navzdory veškeré složité sémiotice divadla i jevištní stylizaci nutně oslovuje publikum svým tělem a jeho kontakt přitom není zprostředkován technickým médiem (jak je tomu dnes v případě filmu – v této poslední okolnosti je mimochodem možno spatřovat důvod tak nápadného a zásadního rozdílu v hranicích tabu filmového a divadelního). Divák pak prožívá hru s ostatními vnímатели, a to souběžně ve stejném prostoru a čase, a jeho individuální vjem tak snadněji podléhá nákaze davové psychózy. Reakce na podnět přicházející z jeviště je nadto zcela bezprostřední, s vlastním podnětem takřka souběžná. Člověk sedící v hledišti je konečně ve svých spontánních reakcích ostatními okamžitě kontrolován a třeba i bezděky sám činí totéž. Jakákoli jeho činnost, od chladného přihlížení až k bouřlivé skandalizaci, je ostatně pro druhé vždy zaujetím postoje či tak alespoň může být okamžitě interpretována. Za těchto okolností jsou právě na divadle všechna dobová společenská tabu pociťována zvláště naléhavě.

Nelze se tedy divit, že české obrozenské divadlo bylo divadlem přísně prudérním. Erotika tu nabývala jen velmi umírněných forem a o sexu již nemohlo být takřka ani řeči. Mimo jeviště zůstávaly celé tematické okruhy, tak příznačné třeba pro pozdější umění zlomu století (tak puberta, těhotenství a koneckonců projevy sexuality vůbec, o deviacích a homosexualitě již vůbec nemluvě). Nejodvážnější erotickou divadelní scénou českého obrození byl tak patrně příslušný výstup Klicperovy České meluzíny, v němž se herečka představující vílu objevila v průhledu zadního prospektu oděná pouze trikotem tělové barvy, takže u pozorných diváků bystrého pohledu mohla vzbuzovat vzdálené zdání nahoty.

Zdrženlivost vůči erotice a sexualitě na jevišti je jistě možno považovat za obecný rys doby: výtky nemravnosti byla na sklonku 18. a počátkem

19. století patrně nejčastější výčitkou, vrhanou divadelní kritikou zejména do tváře populárního repertoáru nejen u nás, ale takřka po celé Evropě.³ Zdá se však, že právě české divadlo bylo alespoň v rámci středoevropského kulturního areálu v tomto ohledu obzvlášť umírněné. Vyplývá to alespoň z porovnání obrozenské dramatické produkce a inscenačních zvyklostí s praxí vídeňských předměstských scén. Předcházející tvrzení by ovšem mohlo vzbuzovat podezření z metodologické nekorektnosti: neporovnávají se tu dvě zcela odlišné varianty divadelní kultury, a tedy dva jevy vlastně neporovnatelné? Uklidňující odpověď přináší pohled do dobových repertoárních soupisů: kusy po předměstském vídeňském vzoru tvořily z kvantitativního hlediska jeden ze základů českého obrozenského repertoáru, pro který bylo právě míšení vlivů různých divadelních tradic nad jiné příznačné.

České překlady a adaptace vídeňských kusů se na první pohled od originálů lišily – mimo jiné – právě pravidelným vymycováním erotických narážek. Šlo tu patrně o obecnější rys obrozenského divadelního překladatelství: jistou „plachostí in eroticis“ se podle Jirátových zjištění vyznačoval i Macháčekův obrozenský překlad Dona Juana.⁴ V případě předměstského divadelního repertoáru láska tvořila pravidelně páteř děje a milostné komplikace bývaly jedním z hlavních zdrojů konfliktu. Tento rys zůstal zachován i v českých adaptacích, podstatně se ovšem při převodu do češtiny proměnila povaha zobrazovaných vztahů mezi mužem a ženou. Vídeňské předlohy v tomto ohledu vytvářely zdání „elegantně rozmařilého světa velkoměstské společnosti“. Jeho charakteristickými rysy byly koketérie či manželská nevěra. Nezanedbatelnou roli sehrávaly i narážky na tělesnou stránku milostného vztahu, z dnešního hlediska ovšem velmi cudné a uměřené.

Láska tedy byla na předměstském jevišti Vídně především radostnou hrou, jedním ze zdrojů smyslového požitku, radícím se po bok dobrého jídla či pití a zpříjemňujícím všednodenní rozměr lidské existence. Takový obraz vztahu mezi mužem a ženou také nalezneme ve vídeňských kusech bez rozdílu žánru i bez ohledu na dobu a sociální prostředí, v němž se odehrává děj. V případě Vídně se tedy erotické motivy spojovaly s dalšími motivy všednodenního života do obrazu města „wo sich auch der kleine Mann alle Freude leisten kann“ – „kde si člověk může dopřát všechny radosti“: s touto sebestylizací se pak identifikoval dobový Vídeňan jako s obrazem svého charakteru. Nad jiné výmluvný je v tomto ohledu 17. vý-

³ Na příkladu recepce her Augusta v. Kotzebue to nad jiné názorně osvětlila Frithjof Stock v práci *Kotzebue im literarischem Leben der Goethezeit*, Düsseldorf 1971.

⁴ Vojtěch Jirát, *Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana*, in: *Portréty a studie*, Praha 1978, s. 520–543, tam s. 533.

stup I. jednání Bäuerlovy Aliny. V rámci velkého písňového „potpouri“, jak zněla dobová terminologie, se orientálnímu dvoru představují putující Vídeňané: nejprve každý podle svého řemesla, a poté společně, následující veršovanou sebecharakteristikou, zdůrazňující zejména právě galantnost a šarm: „Lauter galante/ herrlich scharamante/ grundg'scheite Leut“ – „Samí galantní, roztomile šaramantní, zgruntu chytří lidé“ (Alina 100).⁵ Ve Štěpánkově adaptaci, kde se místo původních Vídeňanů objevují Češi, nalezneme na odpovídajícím místě zcela jinak hodnotově orientovanou charakteristiku: „Všechn poctivý / a spravedlivý / o vše pečlivý / jsme český lid“ (Alina 18).

Odlišnost české sebestylizace nezůstala bez vlivu na způsob představování erotiky na jevišti. Pro české překladatele byla láska především mravní kategorií, začleňující postavu do systému obecně uznávaných, nadosobních hodnot. Na české jeviště se tudíž pravidelně nedostávali podvádění manželé, chyběly i služby spící s pány nebo koketní scény žárlivosti a narážky na dopadení „in flagranti“. Co nejpřísněji byly vypouštěny nejen rozsáhlejší pasáže, ale i nejdrobnější narážky na erotiku. Tak stranou Štěpánkova překladu Dáblova mlýna zůstala hned v prvním výstupu prvního jednání následující vcelku nevinná replika: „Du reitest nach Wien, Ritter Kleeberg, hast gewiß dort einem schönem Minermädchen zu viel in die Augen geschaut – Wetter! Es gab ja derer bei dem letztem Turnier so viele, da einem die Wahl schwer wurde ... Wem ein schönes Mädchen in den Weg kommt, und er auf die Seite schaut, der muß ein ledernes Herz im Leibe haben“ – „Jedeš do Vídně, rytíři Kleebergu, určitě ses tam zakoukal do krásné dívky – hrome! Při posledním turnaji jich bylo tolik, že bylo pro jednoho těžké vybírat... Když někomu přijde do cesty hezké děvče a on se podívá stranou, musí mít srdce z kamene“ (s. 5–6). A ve stejném duchu pozměnil Štěpánek i další repliku hned o něco dále: namísto původního „weil ich allenthalben auf eueren verliebten Abenteuern mitziehe“ – „že jsem se zúčastnil vašich milostných dobrodružství“ (s. 13) stojí v překladu pouhé eroticky neutrální a mravně bezpříznakové „že jsem s vámi po všech koutech běhal“ (s. 11).

⁵ V následujícím výkladu vycházím z uvedených textů, přičemž v závorce po citátu zpravidla uvádím jen klíčové slovo odkazující k titulu a stranu:

Leopold Huber, *Die Teufelsmühle am Wienerberg*, Wien 1801; česky Jan Nepomuk Štěpánek, *Dáblův mlejn na vídeňské hoře*, Praha 1830.

Adolf Bäuerle, *Aline, oder Wien in anderem Weltteile*, in: *Ausgewählte Werke I*, Wien–Leipzig s. a.; J. N. Štěpánek, *Alina, aneb Praha v jiném dílu světa*, Praha 1825.

A. Bäuerle, *Der Freund in Noth*, Pesth 1820; J. N. Štěpánek, *Přítel v nouzi*, Praha 1824.

C. Lebrünn, *Nummer 777*, *Almanach dramatischer Spiele zur Geselligen Unterhaltung auf dem Lande*, Leipzig 1822; J. N. Štěpánek 777, Praha 1824.

Zejména byly ovšem vymycovány často i sebedrobnější narážky na tělesný kontakt mezi mužem a ženou. Někdy takové výpustky mohly i komplikovat hereckou akci: tak ve Štěpánkově překladu Přítele v nouzi čteme místo původního a pro herečku instruktivního „Erquick ihn mit einem Kusse“ – „Občerstvi ho polibkem“ (16) pouhé „Občerstvi ho“ (136) – instrukce k herecké akci, která má z podobné repliky na scéně vyplývat, tak byla podstatně zatemněna a akce sama znesnadněna. Jindy na místě původní otázky „Ob Ihr mich für würdig haltet, Mathilden als Gattin zu umarmen“ – „Zdali budu hoden obejmout Matyldu jako svou manželku“ (Teufelsmühle, s. 18) čteme české „Za hodného-li mne uznáváte ruky sličné dcery vaší Matyldy“ (Dáblův mlýn, s. 14): na úkor erotiky tu opět byla zdůrazněna mravnost. Jako nevhodná bývala konečně z české strany poctívána dokonce i galantní rétorika. Mimo překlad se tak kupříkladu ocitla jinak zcela nevinná replika „Mein Zorn erstirbt in dem Karbunkel ihres Augenpaares“ – „Má zlost odumřela v drahokamu jejích očí“ (Nummer 777, s. 19), která by později jistě patřila do zlatého frazeologického fondu románu pro služky.

Rozdílná hranice společenského tabu, pro kterou bychom ostatně mohli z našeho materiálu snést nepřebornou řadu dalších dokladů, je tu více než zřejmá. Tento posun mezi Vídní a Prahou byl dosavadním bádáním nejen zaregistrován, ale také hodnocen jako přímý doklad mravní převahy české společnosti, odmítající vídeňskou nestoudnost a frivolitu. „Mravopověstnost českého divadelního obecnstva, dosud nenasáklého lechtivou kulturou velkoměsta, by toho prostě nesnesla,“ usoudil Grund.⁶ Takové tvrzení má ovšem spíše povahu národně sebestvrzující deklamace než objektivního vědeckého zjištění. Zjednodušená představa, jako by umění bylo mechanickým a automatickým „odrazem“ životní reality příjemců, zde totiž zdaleka neplatí: z absence určitého typu postavy či jednání na jevišti ještě nelze mechanicky vyvodit absenci podobného lidského typu v dobovém společenském životě.

V dobových cestopisných zprávách o Čechách ostatně nechybějí ani zmínky, které docela jasně vykreslují onen na jevišti potlačovaný „obraz koketní erotiky“⁷. A nikoli nezajímavá je pro nás v této souvislosti i replika připsaná Štěpánkem navíc oproti originálu do textu Aliny: „Nezdvořáctví k ženským u nás, toté jako slušná věc. Kdo hned na každou i neznámou holku nemluví jako pacholek, nebo ji hned nelapá jako pytel mouky (sic!), ten neumí se ve světě slušně chovat; a kdo hned zdráhavě

⁶ A. Grund, c. d., s. 249.

⁷ Justus W. Fischer, *Reisen durch Oesterreich, Ungarn, Steyermark, Wenedig, Böhmen und Mähren*, Wien 1803; anonym, *Prag und die Prager*. Aus den Papieren eines Lebendig-Todten, Leipzig 1845.

holce nevynadá pometel nebo děvek a starým paním bab, ten vyhlíží sám jako baba“ (s. 21). Máme zato, že zde byl Štěpánek realitě své doby blíže než výše citovaná Grundova představa o „české mravopověstnosti“. Přít se o míře či projevech dobového českého erotického života ve srovnání s poměry v hlavním městě monarchie však leží zcela za obzorem našeho zájmu.

Proti mechanickému vyvozování rozdílu ve scénickém zobrazování erotiky z „národního a společenského charakteru“ ovšem hovoří i další okolnost. Nemůžeme totiž přehlédnout, že „vídeňská erotika“ nebyla v Praze zároveň zcela nepřijatelná: hry rakouských autorů byly pravidelně a s velkým úspěchem uváděny v originálním znění v rámci pražských německých představení, často dokonce za spoluúčasti vídeňských herců, kteří ani „in eroticis“ zřejmě nepotlačovali původní charakter originálu. Zároveň je nesporná účast části etnický českého „mravopověstného“ publika na těchto představeních. Do značné míry problematické je i další z možných zdůvodnění sledovaného rozdílu, totiž částečný posun ve funkcích obou divadelních kultur: je sice mnohostranně prokázáno, že vídeňská předměstská divadla se na rozdíl od pražských scén stala zejména v době vídeňského kongresu předními centry prostituce,⁸ jsme ovšem vzdáleni pokusu vyložit tímto zjištěním podobu českých adaptací příčinně a bezesbytku. Nejde totiž o to, jaký byl mezi Prahou a Vídní rozdíl životního stylu. Podstatné je, jak se divadlo v obou případech potlačení či zdůraznění erotiky (stejně jako i dalších motivů všednodenního života) snažilo tohoto reálného životního stylu využít při vytváření, upevňování a šíření ideálních hodnotových matric, sloužících k národní a společenské sebestylizaci.

Podoba a míra „přípustného“ a „nevhodného“ na jevišti mohla být dále podstatně spoluurčována ryze imanentními příčinami. Ty mohou být obzvláště patrné, posoudíme-li důsledky „české obrozenské jevištní mravnosti“ pro tvar a téma jednotlivých kusů. Radikálními výpustkami erotických motivů se změnil charakter jednajících postav. Vzdálily se skutečnému světu diváka a více se přiblížily ideálnímu, byť i schematickému pojetí dokonalého protagonisty, obdařeného všemi myslitelnými mravními ctnostmi, včetně ryze ideální a nadosobní – a tedy neerotické – motivace konání. Tak česká varianta hlavní postavy ze hry *Đáblův mlýn* na vídeňské hoře se více blížila schematicky ideálnímu kladnému hrdinovi

⁸ Viz zejména R. Lepeschka, *Das Leopoldstädter Theater und sein Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters*, Phil. Diss., Wien 1953, strojopis. Předměstské divadlo Vídně je v souvislosti s prostitucí podstatně zmiňováno i v dalších pracích: H. Montane, *Prostitution in Wien*, Wien 1925; Leo Schidrowitz, *Sittengeschichte des Theaters*, Wien, s. a.; Ferdinand Ritter von Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten 50 Jahren*, Wien 1864.

dobových knížek lidového čtení a ztrácela původní lehký nátěr bonvivána, který měla v rakouském originále. Zábavná funkce, která představovala estetickou dominantu předloh, zároveň ustoupila v českých adaptacích do pozadí ve prospěch funkce výchovné.

Potlačení erotických motivů dále nutně pozměnilo charakter herecké akce a souhry v příslušných výstupech. Jejich cílem byla na vídeňských scénách „dráždivost“ (Reizen), kdežto na českém jevišti dojetí (Rühren). Vypuštění erotických narážek tedy spíše než o charakteru českého diváka svědčí o žánrovém posunu, který při převodu do češtiny nastal. Vídeňské scény právě zdůrazněním osobitého životního stylu, vykreslením určitého místního koloritu, včetně osobitého zdůraznění erotických motivů, přibližovaly všechny dobově frekventované dramatické žánry lokální frašce. České adaptace naproti tomu tento lokální nátěr pokud možno potlačovaly a sblížovaly zato přejímané kusy – a to i pojetím lásky – s normami a žánrovým povědomím severoněmeckého sentimentálního dramatu, „Rührstücku“. Z tohoto úhlu pohledu je více než výmluvné, že na českém obrozenském jevišti se také Volksstück na rozdíl od Vídně dostával do těsného a bezprostředního sousedství právě s měšťanským sentimentálním dramatem. Pohled na repertoár ukazuje, jak podstatný podíl na pražském dobovém divadelním životě tvořily jenom hry předního představitele severoněmeckého Rührstücku, Augusta von Kotzebueho. Jungmann registruje jen pro prvou polovinu století na čtyřicet překladů a Laiske více než sto provedení.⁹ Na vídeňských předměstských scénách zato byla ve srovnání s pražskými poměry pozice severoněmeckého Rührstücku nejen nesrovnatelně slabší,¹⁰ ale právě hry Kotzebueovy tu byly s oblibou i travestovány.¹¹ Zde je také možno hledat jednu z příčin zřetelného tlaku norem severoněmeckého měšťanského dramatu na pražské adaptace vídeňských her.¹² Dodejme ještě pro úplnost, že Praha ani v tomto ohledu nebyla výjimkou: podobné napětí mezi jednotlivými vrst-

⁹ M. Laiske, c. d.; Josef Jungmann, *Historie literatury české*, Praha 1849, s. 665.

¹⁰ Viz H. Hurich, *Der Spielplan der Wiener Volksbühnen von Hafner bis Raimund*, Phil. Diss., Wien 1939, strojopis.

¹¹ I v rámci velmi stručného a zdaleka nikoli úplného soupisu vídeňských travestií a parodií, které obsahuje publikace Jürgena Heina *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart 1986, tam s. 377–378, jsou pouze pro období 1801–1815 registrovány čtyři travestie tří Kotzebueových kusů. Pro ilustraci jenom připomeňme, že Kotzebue sám na samém sklonku 18. století stejně krátce jako neúspěšně působil ve Vídni coby „c. k. divadelní básník“ a konečně byl nucen sám se této prebendy vzdát. Dvakrát, v letech 1801 a 1813, byla ve Vídni travestována *Die Sonnenjungfrau*; původní Kotzebueovu verzi této hry zato v Čechách ještě po dalších 16 letech, tedy roku 1839, přeložil a na jeviště uvedl Josef K. Tyl (viz M. Laiske, *Josef Kajetán Tyl. Soupis literárního díla*, Praha 1957, s. 127).

¹² Na doposud nedostatečné rozlišování mezi rakouskými a německými vlivy na české obrozenské divadlo také upozornila Lucy Topolská ve článku *Ke vztahu mezi českým, rakous-*

vami repertoáru bylo příznačným rysem divadelního života většiny německých měst té doby (snad s výjimkou Vídně a Berlína) a zaznamenat je lze i v prostředí slovanském (jmenovitě na scénách ruských a později na divadle chorvatském, srbském a slovinském).¹³ A ve stejném tlaku dvojí estetické i mravní normy se konečně populární repertoár ocital i tehdy, když měl být uveden na prknech vídeňského dvorského divadla.¹⁴

Zbývá jen dodat, že pruderní obrozený přístup k erotice a sexualitě na jevišti nepominul s koncem obrození. Velmi výmluvný je pohled na drama generace májovců: zatímco v próze (zejména Nerudovy *Arabesky*) a poezii (Nerudovo *Hřbitovní kvítí* či sbírka *Z mladých ňáder* V. K. Šembery) příslušníci májové generace nejednou prolamovali obrozená tabu, na divadle jejich jinak až ostentativní provokativnosti ubývalo na dechu. Zejména v Nerudových veselohrách byl sice základní obrozený model lásky coby mravní kategorie a odměny ctnosti umírněně parodován a další vývoj obrozeného dramatu znamenal stále příkřejší odklon od dosavadních zvyklostí – vrcholným bodem a zároveň výmluvným dokladem je tu bezpochyby *Maryša*. Samotná erotická a sexuální tabu ovšem u Nerudy, stejně jako u Hálek či Bozděcha, zůstala v podstatě nedotčena – a v dramaturgii Prozatímního či později Národního divadla tomu ostatně bylo nejinak ještě po velmi dlouhou dobu.

Limitujícím faktorem tu bezpochyby byl konzervativní vkus českého publika. Příznačná je v tomto ohledu Nerudova divadelní travestie *Panopanna*, v níž ještě roku 1871 zesměšnil obrozenou pruderní dramaturgii. Podnětem tu mimochodem byl skandál podníčený Bozděchovým překladem Sardouovy hry *Fernanda*, který „urazil... stydlivost Pražanů a dal příčinu k veřejnému pohoršení“.¹⁵ Vlastní Nerudův dramatický úryvek je uvozen ironizující proklamací, v níž parodoval argumentaci tradiční české divadelní kritiky: „...obecenstvo naše nemá smyslu pro bábelské zjevy francouzské zkaženosti, nemá oči pro ten tenký flór, jímž si tam nectnost kyprá ňadra kryje, nemá nosu pro ty miasmy míšené z pačuli a kanálu! ... Nenahlížím, proč divadelní ředitelstvo ještě váhá s odstraněním

kým a německým dramatem v době obrození (*Česká literatura* 24, 1976, s. 445–449). V bádání o českém divadle však bohužel doposud chybí práce, která by vytvořila východisko pro další zkoumání soustavnějším výkladem obrozené recepce Kotzebueových her, jak to pro jihoslovanské poměry učinil Gerhard Giesemann ve stati *Entwicklungstendenzen und ihre typologische Beschreibung im Südslavischen (slovenischen, serbischen, kroatischen) Theaterbereich im 19. Jahrhundert* (In: Herbert Zeman (ed.), *Die österreichische Literatur, ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Graz 1979, s. 505–531).

¹³ Viz G. Giesemann, *Zur Entwicklung des slowenischen Nationaltheaters*, München 1975, a též, *Kotzebue und Russland*, Frankfurt am Main 1971.

¹⁴ B. Rasser, *Kotzebue am Burgtheater*, Phil. Diss., Wien 1968, rukopis uložený v divadelním oddělení Nationalbibliothek Wien pod signaturou 1,042.627-C.

¹⁵ Jan Neruda, *Žerty hravé i dravé*, Praha 1954, s. 149.

všech, ale všech těch cizoložných kusů, když u nás nikdy žádné cizoložství jakživo nebylo a jakživo nebude!"¹⁶ Pohled do Nerudových divadelních kritik ovšem současně ukazuje, že rozchod s obrozenskými normami nebyl ani v jeho případě příkrý: v recenzi jedné z vídeňských kouzelných her zcela vážně požadoval, aby překladatel „obešel některé přílišné necudnosti, vídeňskému obecenstvu třeba milé, pro naše se však naprosto nehodící."¹⁷

Tento vývojový rozdíl mezi dramatem na jedné a poezií s prózou na druhé straně nám jen potvrzuje tezi o zvláštní, z hlediska morálních a mravních norem nad jiné konzervativní pozici divadla v kontextu jiných druhů umění. Zároveň ovšem poukazuje k setrvačnosti, kterou v sobě nese každá jednotlivá struktura jako „dynamická jednota totožnosti a rozpornosti, identity a změny"¹⁸; řečeno jinak: překročit vžitě normy a obecně přijaté tradice, změnit obecné povědomí o hranicích přípustného a vkusného bylo právě na jevišti nad jiné obtížné. Jistý posun je ovšem přece jen možno spatřovat právě v šedesátých letech minulého století: s postupným rozvojem samostatných arénních divadel,¹⁹ který konečně přinesl institucionální i funkční diferenciaci českého divadelního života, se proud lidového zábavného divadla definitivně osamostatnil a vydal se nerušenou cestou komerčního úspěchu bez nevlídného dohledu a moralistního kaceřování oficiální divadelní kritiky. Zejména vlna operet, která terénní divadla zaplavila, přinášela pozvolna i jiný způsob jevištního ztvárnění vztahu muže a ženy.

(This work was supported by the Research Support Scheme of the Higher Education Support Programme, grant No.: 199/1995).

Dalibor Tureček
Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity
České Budějovice

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ J. Neruda, *Divadlo I*, Praha 1959, s. 109.

¹⁸ Květoslav Chvatík, *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*, Praha 1996, s. 26.

¹⁹ André Javorin, *Pražské arény*, Praha 1958.