

Povahokresba maloměsta v české veselohře

2. poloviny 19. století

Jiří Smrčka

Formování českého měšťanského divadla na půdorysu původních domácích textů je záležitostí prakticky celé 2. poloviny 19. století. Dramatická tvorba se vyrovnává s estetickými a didaktickými postuláty, řeší otázky funkce divadelního textu, hledá možnosti výrazových prostředků, užití jazyka jako jevištní mluvy a současně reaguje na podněty soudobého evropského divadla. Drama více než ostatní literární druhy je spojeno s aktuálním společenským děním a jeho dopad (včetně reflexe) má v daném kulturním prostoru bezprostřednější charakter. Na proměnách tvorby a recepce dramatických textů lze proto velmi dobře sledovat pohyb, v němž působení literárního díla (které je přirozenou součástí kulturní komunikace) se neodehrává jednosměrně, ale obousměrně: dramatický text (později jevištní dílo) je vnějšími souvislostmi utvářen a zároveň je sám utváří.

Zajímavým materiálem pro zkoumání těchto literárně kulturních aspektů je žánrová varianta veselohry ze současnosti, která se v českém divadle naplno prosadila ve 2. polovině 80. let 19. století a kterou lze zpětně označit pojmem „maloměstská veselohra“. Ve své nejryzejší podobě je spojena se jmény dramatiků Josefa Štolby (1846–1930), Karla Pippicha (1849–1921) a Václava Štecha (1859–1947), přestože zájem o „povahokresbu českého maloměsta“ se v české dramatické literatuře objevuje dříve. Ponecháme-li stranou starší Klicperovu veselohru *Každý něco pro vlast!*, lze za první vážný pokus o ztvárnění omezenosti světa maloměstské komunální politiky považovat komedii F. V. Jeřábka *Cesty veřejného mínění* (1866). Na půdorysu pěti jednání v ní autor rozehrál spor radnice s opozicí o prodej městských lesů železnici. Přestože mnohé tematické a kompoziční prvky Jeřábkovy veselohry odkazují ještě na dramatickou techniku 1. poloviny 19. století, jazyk dialogů je nepřirozený až těžkopádný a výstavba zápletky poněkud zmatečná, zdá se být nejjasnějším předznamenáním nastupujícího žánru. Jeřábkova práce nepostrádá kompozici dvou paralelních dějových linií (vzájemně podmíněné politické a milostné vztahy), motivy novinářské etiky, korupce, manipulace a zneužívání pojmů jako „veřejný zájem“ a „obecné blaho“. *Cesty veřejného mínění* nám ovšem také odhalují limity české dramatické literatury 60. let 19. století. Viditelně se potýkají s nedostatečně konstituovanou domácí střední třídou, což se mimo jiné

projevuje v nejistém a nepřesvědčivém způsobu, s jakým je ztvárněna: postava neteře váženého rytíře či úředníka s titulem baron mohou být jen stěží typickými reprezentanty života na malém městě. Jeřábek pro povahokresbu raději volí ustálené veseloherní figury, které po mnoho let přecházely pod různými jmény z jedné hry do druhé. V tom lze spatřovat jednu z příčin, proč ke konstituování maloměstské veselohry došlo teprve až dvacet let po uvedení Jeřábkovy hry.

Druhou linii, na níž maloměstská veselohra navázala, představovala v domácí tradici pevněji zakotvená situační komedie. Překlady a adaptace vídeňských a francouzských frašek tvořily dlouhodobě jádro diváckého divadelního repertoáru a na ně v 60. letech navazovaly některé zdařilé původní práce, např. K. Sabiny (*Inzerát* 1866), G. Pfliegera-Moravského (*Telegram* 1866, *Kapitola I., II., III.* 1867) a především F. F. Šamberka (*Jen žádný sněm!* 1866, *Blázinec v prvním poschodí* 1867, *Svatojánská pouť* 1868) a J. Štolby (*Krejčí a švec* 1869, *Zapovězené ovoce* 1871).

Když ale chrudimský rodák K. Pippich psal na konci 70. let svou první aktovku *Z české domácnosti* (1879), usiloval o pojetí, které by se blížilo více chytré konverzaci, než těmto publikem vděčně přijímaným kusům. Záměrný distanc od situační komedie a tematická vyhraněnost zacílená na konfrontaci středostavovské rodiny s veřejným životem maloměsta ho dovedly k napsání dvou textů, které ideově přímo navazovaly na linii odstartovanou Jeřábkovými *Cestami veřejného mínění*, zároveň ale představovaly její modernější reprezentaci. Aktové veselohry *Z české domácnosti* a *Ve veřejném životě* (1884) nabídly pohled na ustavenou, sebevědomou střední třídu českých venkovských měst. Ve veselohře z *České domácnosti* je konfrontován mnohonásobný maloměstský funkcionář se svými reálnými schopnostmi a faktickou nemožností naplnit některé veřejné funkce jejich obsahem. Sváteční idylická atmosféra v rodině váženého městského rady a současně velitele hasičského sboru je rozvrácena požárem na předměstí, k němuž se hlavní postava nedokáže vlastní neschopností včas vypravit. V aktovce *Ve veřejném životě* se rozehrávají peripetie v domácnosti mladého advokáta, do které vstoupí maloměstská politika nečekanou nabídkou, aby jeho žena zaštitila sbírku na stavbu pomníku jakémusi pofidernímu místnímu rodákovi. Přestože druhá aktovka jeví znaky vyzrálejšího, motivicky a konverzačně bohatšího textu,¹ lze obě Pippichovy práce vnímat jako vzájemně se doplňující dialogii, jejíž dvě části představují rozdílné póly téhož pohledu na svět – život na malém městě pozorovaný perspektivou uzavřené domácnosti, která se na jednu stranu otevírá veřejnému životu, aby jím byla zpětně ovlivňována. Pozitivní přijetí publikem (obě hry byly po prvním chrudimském ochotnickém uvedení inscenovány na jevišti Prozatímního divadla,

¹ Kritik F. Zákrejs uvažoval v časopise *Osvěta* o tom, že Pippichova aktovka obsahuje tolik inspirativních podnětů, že „v celovečerní hru rozvedena býti mohla“. (Zákrejs 1885, s. 362–364).

resp. Národního divadla) a referáty v předních periodikách přisoudily autorovi pověst nadějného dramatika a pozorovatele české společnosti.²

Perspektivu maloměstského života Pippich použil i v následující veselohře *Svět zásad* (1888). Ve třech poměrně dějově složitých jednáních ztvárnil konflikt mezi vzrůstající střední třídou a upadající šlechtou. Premiéra se setkala spíše s rozpakami. Na jednu stranu svět dobře známých figurek rodinného a veřejného života, na druhou stranu svět tradiční aristokracie, která se jen pozvolna vyrovnává s procesem modernizace společnosti, na nějž reaguje uzavíráním se do umělého světa rodových tradic a negativismem ke středním vrstvám. Takto pojatým dualismem šlechtické a občanské společnosti Pippich odkazoval k veselohře francouzských dramatiků E. Augiera a J. Sandeaua *Le gendre de Monsieur Poirier* (1854), která byla pod tituly *Tchán a zeť* či *Zeť páně Poirierův* oblíbená i v českém prostředí. Zatímco Augier a Sandeau postupně demaskovali převrácený hodnotový systém obou stavů a možnost šťastného konce odmítli ve prospěch zasažení zničujícího úderu aristokracii (znamenajícím ovšem zrušné vítězství kupecké spekulace), Pippich se pokusil nalézt rovnováhu mezi oběma světy a dospět ke smírnému řešení. Nevyhnul se však zjevnému didaktizování, romantickému patosu (zejména v dialozích šlechty) a stylistické a kompoziční nevyváženosti. Přes všechny tyto výhrady uvažoval v Květech kritik J. Kuffner v souvislosti se *Světem zásad* o novém typu veseloherního dramatu, v němž autor přestává být tradičním nezaujatým a neviditelným pozorovatelem a stává se 1) sám členem společnosti a z této pozice promlouvá k ostatním, 2) hrou demonstruje určité tvrzení, pro které se snaží publikum získat. Taková pozice autora však skrývá nebezpečí, že dramatik přestane být „básníkem“ a poklesne na pouhého mentora, filozofa či deklamátora myšlenek. Kuffner naznačuje, že se těchto negativ Pippich nevyvaroval, když tiché pozorovatelství viditelně utopil v tezovitém didaktismu (Kuffner 1888, s. 350–351). Se zřetelem k ostatní tvorbě autora lze mít však za to, že Pippichovi nezáleželo ani tak na důsledném použití realistické metody, jako na explicitním vyslovení některých myšlenek a mravních postojů. To si z recenzentů uvědomoval jedině J. Vrchlický, který označil *Svět zásad* za velké dílo, protože se podle jeho názoru pokusilo vnést do české literatury nové téma, k jehož adekvátnímu ztvárnění ještě doposud nikdo nenalezl klíč. Pippichova veselohra se proto podle Vrchlického stala jakýmsi „balonem na zkoušku“, stejným balonem, jakým bylo o dva roky dříve *Vodní družstvo* J. Štolby, které se ovšem na rozdíl od Pippichova *Světa zásad* stalo skutečným přelomovým textem (Vrchlický 1888a).

Ve *Vodním družstvu* (1886), klíčovém díle z hlediska žánru „maloměstské veselohry“, navázal dramatik J. Štolba na cestu otevřenou K. Pippichem a rozvinul ji ještě ve dvou následujících tříaktových veselohrách *Maloměstští diplomati* (1888)

² Podle recenzujícího B. Fridy je Pippichou velkou předností schopnost pozorovat: „Z jeho okolí neujde mu ani hnutí, takže při každé scéně jeho pomyslí si obecnost: „Ano, taková jest naše společnost.“ (Frida 1884, s. 170).

a *Křivé cesty* (1891). Velmi příznivý ohlas *Vodního družstva*, který již před prvním uvedením předpověděl L. Stroupežický,³ bylo možné zaznamenat jak u divadelního publika, tak i u kritiky. Pro běžného diváka hra představovala výjimečně zdařilou podívanou, pro recenzenty promyšlenou a metodicky zvládnutou práci, která příkladným způsobem uchopuje soudobé reálie a poskytuje klíč k podobě moderní české veselohry.⁴

Základem úspěchu *Vodního družstva* je kompaktní kompozice s přesně řazenými epizodami, které jsou vzájemně propojeny dvěma dějovými liniemi. První linie zachycuje veřejné události kolem plánu na odvodnění místních luk, druhá milostné peripetie odehrávající se na pozadí veřejných událostí; vše je přitom nahlíženo (ve shodě s modelem použitým Pippichem) z perspektivy maloměstské domácnosti.

Vodní družstvo lze chápat jako předvedení lidské malosti a omezenosti v různých jejích podobách. V kaleidoskopickém ztvárnění reality českého maloměsta je na scénu přivedeno spektrum postav, jejichž individuální rozhled nepřesahuje provinční poměry. Postavy k sobě chovají despekt, živelně se pachtí za drobnými pragmatickými cíli, přesvědčují se o jejich výhodnosti a prosazují se na úkor ostatních. Přitom se nejedná o postavy ve smyslu psychologicky propracovaných jedinců, ale ve smyslu případových studií lidských typů, kdy u každé je vybrán a s detailní přesností rozvinut určitý rys lidské povahy. Tento způsob tvorby by sám o sobě nebyl samozřejmě ničím novým, protože postava jako figura (tj. povahový rys) byla svým způsobem charakteristická pro každou veseloherní produkci, Štolba však ve shodě s realistickou metodou dokázal modelovat figury na principu odpozorovaného chování z reálného života na malém městě. Je však třeba mít na zřeteli, že realistický princip u Štolby není důsledný a že vedle odpozorovaných typů ve hře vystupují i typy z tradičních frašek (naivka, stará panna, neduchaplný šafář apod.). I přes tuto skutečnost, kdy stylová čistota realismu je na různých textových úrovních (nejde jen o rovinu postav) rozrušována konvencionalitou,

³ Štolbova ve svých pamětech cituje z dopisu L. Stroupežnického: „Nový kus Váš jest pln života, figury jsou s neobyčejným štěstím skutečnosti odpozorovány a celek provanut jest tak zdravým humorem, že Vám mohu k návratu Vašemu do divadelního světa jen gratulovat.“ (Štolba 1906, s. 228).

⁴ Recenzenti si na hře cenili zejména pojetí postav a také osobité techniky ve výstavbě dramatu, která podle nich ukazuje na autorovu tvůrčí vyzrálost. J. Kuffner v Národních listech zdůraznil, že Štolbův veliký talent byl čitelný už na přelomu 60. a 70. let, ale teprve nyní k němu přibyla potřebná vynalézavost a životní zkušenost. (Kuffner 1886) Podle J. Ladeckého z České Thalie se známý novelista Štolba *Vodním družstvem* definitivně etabloval jako dramatik, před kterým je třeba mít úctu. (Ladecký 1887, s. 9) Pozitivně se k dramatickým schopnostem Štolby vyjadřovali ostatní kritici hlavních periodik, mj. J. Vrchlický, B. Frida, M. A. Šimáček nebo F. Zákrejs.

představuje *Vodní družstvo* obraz v české dramatické literatuře doposud nevídané každodenní malosti (až trapnosti), transformované do jevištní podoby.

Rovněž i zakončení veselohry se v jedné z obou dějových linií vymyká tradičním veseloherním postupům a zůstává bez sebemenší naděje na mravní obrodu (ukáže se, že idea odvodnění luk je uskutečnitelná pouze za předpokladu, že z ní budou mít soukromý prospěch ty nejvlivnější postavy, které se na ní z různých příčin rozhodly přiživit), zatímco druhá dějová linie končí konvenčně (zasnoubením kladných postav a potrestáním záporných). Linie budování vodního družstva a linie milostných vztahů tak stojí ve vzájemném protikladu: konvenční až banální zakončení v opozici k paradoxnímu (a zároveň i otevřenému) konci. Rozpor mezi oběma liniemi lze nalézt i v dalších prvcích výstavby textu, například ve způsobu práce s intrikou: zatímco pro linii milostných vztahů je intrika, ve stylu tradičních zápletkových komedií, vymyšlena a realizována v rámci textu (tj. na jevišti), v linii vodního družstva se odehrává vně textu (tj. mimo jeviště) a samotný text (tj. dění na jevišti) zaznamenává pouze její předpoklady a následky. Nesoulad mezi dvěma dějovými liniemi považujeme za funkční (na rozdíl od nesouladu v Pippichově *Světě zásad*), protože sjednocením konvenčních a realistických postupů se Štolbovi podařilo vytvořit svěbytnou dramatickou jednotu, která je stylovým překonáním dosavadní (nejen) veseloherní domácí tvorby. Tato skutečnost ale zůstala částečně nepochopena. Například F. Zákřejs v *Osvětě* odmítl nehappyendový konec, když zmar vodního družstva považoval „za značnou újmu hry“. Podle něj měly následovat ještě další dvě jednání, kde by záměr na odvodnění luk „ve skutečnosti prorazil“ (Zákřejs 1887, s. 258). V opozici k Zákřejsovu stanovisku, které vychází z prizmatu tradice konvenčních veseloher, v němž se nevítezný, nebo dokonce mravně nejednoznačný konec jevil jako nevhodný či autorem nezvládnutý, stojí ve 20. století především marxistickou kritikou zdůrazňované stanovisko o Štolbově nedostatečně kritickém pohledu na středostavovskou společnost, například v „akademických“ *Dějínách české literatury* (*Dějiny* 1961, s. 429) nebo též ve stati K. Rektorisové z roku 1955 ke knižnímu vydání Štolbovy veselohry *Na letním bytě* (Rektorisová 1955, s. 117). V postulátech kladených marxistickou kritikou nenacházíme vlastně ale nic jiného než opak Zákřejsova uvažování, neboť Štolbova veselohra je zde poměřována prizmatem stylově čistého realismu, v němž příslušná dějová linie milostných vztahů nemůže obstát. Nesoulad mezi oběma dějovými liniemi (stylová nejednotnost) je o to zajímavější, že obě jsou spojeny do kompaktního celku, jehož funkčnost je spíše argumentem pro Štolbou zvolenou metodu akcentující princip divadelnosti, než pro obě kritická stanoviska požadující stylovou čistotu.

Obdobným způsobem Štolba postupoval v *Maloměstských diplomatech*, v nichž vystavěl zápletku na sporu o ulici, kterou povede příjezdová cesta k budoucímu železničnímu nádraží, zatímco v *Křivých cestách* přesunul zápletku do prostředí panského statku a do popředí postavil intriky mezi jeho zaměstnanci. Podobné

postupy zvolil také dramatik V. Štech ve svém veseloherním aktovém debutu *Maloměstské tradice* (1887), v nichž zobrazil spor dvou mladých jednatelů obecních spolků o obsazení místa ředitele městských úřadů. Osvědčená schémata se stávala inspirací i pro další autory, včetně generačně staršího F. F. Šamberka, který rozehrál v *Ěře Kubánkově* (1886) předvolební kolotoč veřejných slibů a rodinných trampot, nebo pro brněnského dramatika J. Vávru, který vystavěl v *Konkursech pana notáře* (1889) zápletku na sporu o městský rozpočet, přičemž předvedl plejádu osvědčených motivů z komedií svých předchůdců.

Avšak již u *Maloměstských diplomatů* bylo patrné jisté uzavírání se do žánrového schématu. Soudobí recenzenti na tuto skutečnost reagovali dvojím způsobem: z jedné strany vítali, že došlo ke konstituování specifického literárního žánru maloměstské veselohry, z druhé strany vyjadřovali obavy, aby maloměstská veselohra neustrnula v jedné šabloně, ale aby se jako svébytný žánr dále rozvíjela. Když J. Vrchlický a B. Frida ve svých recenzích shodně konstatovali, že tematicky a kompozičně vykazují maloměstské veselohry už jistou opotřebovanost, nečinili tím výtku vůči Štolbovi, neboť uvedený způsob tvorby považovali za Štolbovův osobitý autorský styl, měli spíše na mysli obecné varování před nebezpečím eklekticismu a jednoduché nápodoby osvědčeného schématu, které mohou vést k triviálnosti a destrukci žánru.⁵ Podle úvah B. Fridy ve *Zlaté Praze* jsou sice poměry na českých maloměstech v 80. letech 19. století velmi podobné a dramatici v jejich zobrazování musejí vycházet z osobních zkušeností, ale způsob ztvárnění nesmí ustrnout. První fázi vývoje maloměstské veselohry měla, podle jeho soudu, česká literatura v roce 1888 již za sebou, nyní měla nastoupit fáze druhá, která veselohru promění jak po stránce tematické (od veřejného života k rodinnému), tak i po stránce výrazové (od fraškovitých figur ve stylu francouzského dramatika E. Labiche k psychologicky propracovaným charakterům). *Maloměstští diplomati* se tak dostali do nešťastného světla, neboť je zasáhla vlna jisté unavenosti z rychlého nástupu maloměstské veselohry. Paradoxně přitom právě *Maloměstští diplomati* mohou zpětně sloužit jako nejryzejší příklad svého žánru, jako divadelně dobře udělaná hra („pièce bien faite“) se všemi atributy, pomocí kterých maloměstskou veselohru 2. poloviny 80. let 19. století lze popisovat (ponecháme-li ovšem stranou jazykovou stránku dialogů, neboť Štolba, podobně jako jeho další vrstevníci, se s přirozenou jevištní mluvou v podstatě vyrovnat nedokázal).⁶

⁵ J. Vrchlický v *Hlase národa* konstatoval: „Vzpomínejte laskavě: Krátce před tím *Vodní družstvo*, pak *All right*, brzy Pippichův *Svět zásad*, na to Štechovy *Maloměstské tradice* – a dnes Štolbovi *Maloměstští diplomati*. To začíná být trochu jednotvárné. Nezdá se vám?“ (Vrchlický 1888b). Rovněž tak i B. Frida ve *Zlaté Praze* uvažoval o tom, že nová Štolbova hra je jen „jakoby nové vydání *Vodního družstva* – fabule ovšem poněkud jiná, ale totéž ovzduší, podobné figury, podobné interesity, podobné poměry.“ (Frida 1888, s. 334).

⁶ Jazykovou stránkou dramatických textů se zabýval A. Stich (Stich 1985).

Maloměstskou veselohru tak, jak se konstituovala ve zmiňovaných Pippichových, Štolbových a Štechových textech, charakterizují následující znaky:

Děj veselohry je zasazen do prostředí menšího (v textu nespecifikovaného) venkovského města v Čechách, modifikací může být uzavřené prostředí určité lokální komunity. Stranou zájmu zůstává prostředí selské nebo jinak etnograficky zabarvené.

Charakteristickými postavami jsou představitelé středních vrstev (v přehledu postav obvykle určeny svým stavovským zakotvením): obchodníci, lépe situovaní řemeslníci, advokáti, notáři, majitelé nemovitostí, jejich ženy a dcery; příznačné jsou postavy mladých redaktorů regionálních periodik (zkrachovalých idealistů či licoměrných pragmatiků), upovídaných dobrodruhů a příživníků. Veselohra se často odehrává z perspektivy rodiny váženého občana s dospívající dcerou (obvyklé místo děje je obývací pokoj v jeho domě), který se účastní místního veřejného života (starosta, radní, představitel spolků, opoziční předák, aktivní účastník volebního klání), zatímco dcera se stává předmětem zájmu dvou soků (kladného idealisty a záporného pragmatika). Postavy více než k individuální charakteristice tíhnou k ustáleným lidským typům s jednoznačně profilovaným způsobem myšlení a jednání.

Zápletka bývá rozehrávána ve dvou liniích: v linii mocenského soupeření a v linii milostných vztahů. Milostné vztahy mají podobu pozitivní a negativní. Pozitivními vztahy se rozumí takové, které nejsou založeny na zištných úmyslech, avšak trpí příměsí romantické nevěrohodnosti. Negativní milostné vztahy jsou motivovány osobním prospěchem jednajících postav: vedou k majetkovým ziskům, zajištění společenského postavení nebo pouze k ukájení vášni. Mocenské soupeření je obvykle vystavěno na půdorysu předvolebního klání nebo na střetu zájmů dvou protichůdných stran při realizaci projektu, který má přispět k rozvoji města. Obě dějové roviny se prolínají a podmiňují, přičemž výsledek politického zápasu je odvislý od způsobu řešení milostných zápletek. Šťastný konec je vztažen pouze na milostné vztahy. Mocenské soupeření končí obvykle nezdarem, vítězství je přípustné jen za cenu vážných osobních obětí (např. ztráty svobody v podobě nechtěného sňatku); ústřední postava obvykle od sebe odvrátí společenský pád, avšak dojde k demaskování jejích slabostí nebo mravní nedostatečnosti.

Veselohry nenabízejí velké dramatické konflikty s tezovitými návody na vyporádání se s maloměstským šosáctvím, ale jsou jen jakýmsi dílčími sondami do středostavovských poměrů. Mají snahu postihnout obecně platné projevy lidského jednání příznačné pro malé město v 80. letech 19. století. Podstatným jevem, s nímž se ve veselohrách pracuje, je manipulace. Myšlenkově hry těží z rozporu mezi nezištným zájmem o veřejné blaho na straně jedné a osobním prospěchářstvím na straně druhé. Za péčí o obec a její náležitě spravování se skrývá nepokrytá touha po majetku a kumulaci veřejných funkcí. Sentimentální prvky

se omezují zpravidla jen na rovinu pozitivních milostných vztahů, u negativních je latentně přítomný jejich spekulativní charakter.

Kompozice veseloher využívá metody kruhu, kdy se v závěru hry po nezdařeném intrice vrací (v dějové linii mocenského soupeření) stav zpět na počátek. Mravně narušený hrdina postavení či majetek ani nezíská ani neztratí, ale vývoj událostí dospěje k satirickému odhalení jeho utilitárně pragmatického chování.

Vedle zábavné roviny a roviny sociálně kritického pojmenování negativních společenských jevů, se v maloměstské veselohře projevují i didaktické tendence: výchova k vlastenectví (v opozici k vlastenčení), ke čtenářství, životní uměřenosti, zdravému úsudku a také pokusy o estetickou kultivaci adresátů (zvláště u Pippicha). Z hlediska typu veselohry převládají postupy situační komedie a komedie mravů.⁷

Maloměstské veselohry jsou spojené s reálným životem nejen textově, ale také svými mimotextovými aspekty. Postavy představují typy charakteristické pro své prostředí, které autoři odpozorovali ze života na malém městě a zachytili se smyslem pro detail. V určitých případech se předlohou staly nejen postavy, ale i reálné události.⁸ Pippich, Štolba a Štech sami žili ve středostavovských maloměstských poměrech (Pippich advokát v Chrudimi, Štolba notář v Nechanicích a Štech učitel ve Slaném) a při psaní her měli na zřeteli měšťanského diváka. Výsledek jejich práce lze proto také vnímat jako pohled na vlastní slabiny, jako obraz maloměsta v mírně pokřiveném zrcadle.

Při psaní veseloher jejich autoři vycházeli nejen z detailní znalosti prostředí, ale i běžného divadelního provozu. Svě práce koncipovali jako dramata určená velkým jevištím a zároveň vstřícná vůči publiku. Po premiérových uvedeních na předních scénách (zejména v pražském Národním divadle) veselohry nacházely příznivou odezvu u venkovských divadelníků a stávaly se oblíbenou součástí ochotnického repertoáru.

Štolba, Pippich a Štech nevyhrocovali mravní rozpory do kritických důsledků, neřešili velké dějinné a sociální konflikty, amorální jednání spíše jen odkrývali, než aby ho trestali. Prostřednictvím převažujících postupů situační komedie nechávali ve svých veselohrách sice nakonec vítězit pravdu a spravedlnost, ale nešlo o vítězství kategorické, neboť amorální jednání se podařilo pouze skrýt či přelstít, nikoli zničit, a svět tak přetvořit v lepší, spravedlivější. Shovívavosti až laskavosti, s níž autoři zacházeli se svými mravně narušenými hrdiny, zobrazením přehledného světa, který funguje jako svébytný řád a pro nějž je kontakt s okolím spíše rušivým elementem než posilujícím faktorem, směřuje jejich veseloherní tvorba

⁷ Ve shodě s veseloherní klasifikací použitou Z. Hořínkem (Hořínek 1992).

⁸ Inspiraci k ústřední zápletce *Maloměstských diplomatů* poskytly Štolbovy diskuse v Nechanicích, kde tehdy žil, zda má městem procházet železnice z Prahy do Hradce Králové, a především skutečný spor v Jindřichově Hradci o to, která ze dvou ulic povede k budoucímu nádraží (Štolba 1907, s. 315 a 327).

k žánru maloměstské či městské idyly. Ta je však zároveň mocně rozrušována odkrýváním přízrakovosti v myšlení a jednání postav, cynických kalkulů a až nestoudné bezostyšnosti, s jakou se postavy snaží s ostatními manipulovat, aniž by připouštěly, že se samy stávají oběťmi manipulace. Typově vyhraněné charaktery postav a jejich jednání nabývají mnohdy až groteskních podob, rovněž i způsob konstrukce zápletky na půdorysu anekdoty a ironie situací, do nichž se postavy dostávají, ukazuje na zřetelnou paralelu maloměstských veselohr s prozaickou žánrovou drobnokresbou a dobově populární humoreskou.

Ačkoli zde popisujeme nejryzejší podobu maloměstské veselohry z 80. let 19. století, je třeba upozornit na skutečnost, že uvedené prvky se v různém měřítku objevují i v mnoha dalších soudobých veselohrách. Jejich autoři (např. A. Lokay, F. Ruth aj.)⁹ se však nezaměřovali výlučně na žánr maloměstské veselohry, ale přebírali prakticky všechny funkční prvky napříč žánrovým spektrem.

Od 90. let 19. století dochází v žánrové komedii ze současnosti k tematickému posunu od komunálních politických sporů, korupce a manipulace s veřejným míněním směrem k uzavřenému životu v rámci rodiny. Tento posun je součástí širšího proudu a výrazně se projevuje také ve vážném dramatu (do značné míry souvisí s psychologizací dramatu). Středem pozornosti se stává jednak vztah mezi manželskou dvojicí, ale častěji mezi rodiči a dětmi. K oblíbeným stereotypům se zařazují v rovině manželů motivy skrývané nevěry a partnerského uzurpátorství, v rovině dětí pak protiklad bezstarostnosti k vědomí odpovědnosti za vlastní život, vyrovnávání se s dobovými módními vlnami a ideály (feminismus, dekadentní kult výlučnosti) a také motivy stárnutí a osamění. Veřejný život je nahlížen už nikoli jako unikátní pitoreskní celek, ale jako cizí svět, který leží za hranicemi důvěrných rodinných vztahů.

Maloměstské politické šarvátky zůstaly na přelomu století v české literatuře zastoupeny především texty V. Štecha. Počínaje *Ohnivou zemí* (1898) vytvořil sérii komedií s variací na provinční středostavovské poměry a komunální politické, zvláště předvolební pletichy – *Třetí zvonění* (1900), *Deskový statek* (1907), *Habada a Jordán* (1911), *David a Goliáš* (1915). Typickými Štechovými hrdiny jsou upovídaní podnikavci, kteří s cynickou drzostí zneužívají veřejné ideály pro sobecký prospěch – směle kandidují na poslance, derou se o místa starostů, radních, ředitelů škol, uplácejí, kupčí s funkcemi, tytéž hodnoty jsou připraveni stejně tak uctívat, jako se jim vysmívat. Charakteristickým průvodním rysem se stala neutuchající energie a životaschopnost drobného podnikavého člověka. Štech ve svých komediích navlékl maloměstskou veselohru do moderního hávu a dal v ní jedinečným způsobem vyniknout obecně platným rysům lidského jednání,

⁹ Širší výčet těchto autorů zaznamenal ve svých dějinách české literatury A. Novák (Novák 1995, 741).

o nichž se v dosavadní perspektivě plochého figurkaření v souvislosti s provinčním politikařením takto neuvažovalo.

Tematické a kompoziční principy Štechových veseloher analyzoval ve svých kritikách J. Vodák, který (například od esteticky předpojatého F. X. Šaldy) hodnotil dramatické texty z hlediska toho, zda naplňují očekávání zvoleného žánru. V recenzi na *Deskový statek* se pokusil stručně vystihnout základní techniku Štechových veseloherních postupů. Zápletka je podle Vodáka konstruována ve třech tematických krocích: 1) nastínění motivu, částečně tajemného, který se může stát zdrojem konfliktu, 2) příchod rozvratné postavy, která, sama nic netušíc, tajemství tohoto motivu prozrazuje, 3) postava mladé ženy, která se chce vdávat (Vodák 1908). Nejvýznamnější Vodákovou kritikou Štechova díla je recenze veselohry *David a Goliáš*, otištěná v literárním a kulturním týdeníku *Novina*. Detailněji se v ní zaměřil na Štechovu práci s postavami a charakterizoval typickou postavu, která prochází napříč jeho dramaty. Podle Vodáka je touto postavou „typ jaderného podnikavce hrnoucího se dychtivě do vtipných, chytrých a obratných výprav dobytelských“, pro jehož pojmenování použil slangový výraz „machr“ (Vodák 1915/1916, s. 92–93).

Štechovými hrami tak vyvrcholila linie veseloherní tvorby otevřená v 60. letech 19. století F. V. Jeřábkem. Zájem o drobného člověka, jeho živelnou podnikavost až amorální dravost sice z literatury nezmizel, ale své přímé pokračovatele ve veseloherní tvorbě už neměl. Jisté ozvuky lze objevit například v textech M. Fučíka, F. Hlavatého a dalších autorů z prvních dekád 20. století, ale s kvalitou a dopadem prací V. Štecha souměřitelné nejsou. Inspirovat maloměstskou veselohrou se nechávali i někteří typově odlišní autoři, představitelé generace spisovatelů, u nichž už byl původní žánrový realismus v různé míře rozrušován psychologismem a ornamentálností počátku 20. století. K nejzajímavějším z těchto prací patří veselohra K. Legera *Z jiného světa* (1912), pracující s modelovou situací, kdy si syn purkmistra malého městečka a kandidát na budoucího starostu přiveze z Prahy nevěstu pochybné minulosti. Mladí lidé přes veškeré počáteční odhodlání souboj s předsudky místních obyvatel, konvencemi a pokryteckou morálkou prohrávají: on je usvědčen z maloměšťáctví (kterým pohrdá) a ona raději v tichosti opouští město. Hra se přitom vyhýbá realistické doslovnosti, některé motivy přenáší do roviny pouhých náznaků, do děje pronikají reálie moderního světa a celková atmosféra se lyrizuje. Nejdále v odlišnosti zpracování tématu maloměstské omezenosti došla ve veselohře *V říši tulipánků* R. Svobodová (1903). Dějová linie je podobně jako u Legera založena na vzpouře mladého páru proti myšlenkové zrůdnosti maloměstského světa, ale náznak a symbol už nejsou jen vhodným rozvedením vysloveného, nýbrž stávají se samotným stavebním prvkem dramatických situací. Váha je přenesena na jazykovou složku, která překypuje něžnými slůvky, obrazy a ornamenty. Kontury malého města a „velkého“ světa jsou vykresleny velmi ostře, konflikt je pojímán s groteskní nadsázkou a způsob jeho zachycení se pohybuje až

na samé hranici vážného dramatu. Maloměsto Svobodové se liší tím, že je nahlíženo z venku (z „velkého“ světa), čímž je vyloučena tradiční idyličnost založená na pohledu zevnitř (na pohledu sama na sebe). Závěrečný happyend nelichotivý obraz maloměsta nenivelizuje, pouze ponechává naději, že může být za jistých okolností (nezbytnou podmínkou je individuální prozření) překonán.

Veselohra Svobodové má tematicky velmi blízko k dramátům zachycujícím postavení žen a dívek v městských patricijských rodinách. Žena nadaná, samostatně myslící, toužící po emancipaci, ale svazovaná konvencemi a ubíjená předsudčnou morálkou mužského světa, proti kterému postuluje nárok samostatný život, na jinou kvalitu partnerského svazku či právo na realizaci vnitřní i vnější svobody, se stala příznačným námětem pro dramata F. X. Svobody (*Dědečku, dědečku*) nebo B. Vikové-Kunětické (*Neznámá pevnina*). S odmítáním realistické drobnokresby odmítali tito autoři i klasické postupy výstavby komedie a hledali techniky nové, které by mohly být umělecky hodnoceny výše a které by lépe vystihovaly vážnost nastolovaných problémů. Výsledkem byl obvykle divácky nepříliš vstřícný útvar blížící se více než veselohře vážnému dramatu se šťastným koncem. Od Štolby, Pippicha, Štecha a dalších jim blízkých autorů se odlišovali i v rovině ideové. Narušováním hodnoty tradiční fungující rodiny stavěli do opozice starší realisticky orientované dramatiky, kteří naopak ve svých dalších hrách s o to větší zarputilostí zdůrazňovali, že jediné rodina a řádné manželské soužití, kde mají muž i žena svá odlišná (a tedy nezaměnitelná) práva a povinnosti vytváří předpoklad životního naplnění a skutečného štěstí. Dobově módní feministické nálady u dospívajících dívek považovali za zhoubné a činili je předmětem parodií (J. Šmaha, *Pátá hodina paní Berouškové*), vysmívali se i samotným novátorským veseloherním útvarům, které, ač v případě F. X. Svobody kritikou vyzdvihované (ne tak v případě B. Vikové-Kunětické), divácký ohlas prakticky neměly.

Role jednoho z nejpilnějších literárních obránců tradičních hodnot se ve druhém desetiletí 20. století zhostil J. Štolba. Zájem o maloměstské veselohry vystavěné na principu kombinace tématu komunálního politikaření s tématem milostných vztahů ztrácel již v průběhu 90. let 19. století a tvůrčí úsilí obrátil k psaní zábavných situačních komedií s pikantními zápletkami po vzoru francouzského dramatika G. Feydeaua – *Mořská panna* (1901), *Její systém* (1905). Avšak i od nich v pozdějším věku upouštěl a soustředil se raději na axiologicky problémovější téma hledání odpovědnosti nastupující generace. Typickými postavami jeho pozdních veseloher – *Ach, tak láska!* (1911), *Zlatá rybka* (1917), *Zločin v horské boudě* (1920) – se staly čerstvě dospělé dívky z hmotně zabezpečených rodin, které se snaží nalézt štěstí v módních feministických myšlenkách, v negování manželského soužití a v představách o vlastní výlučnosti či bezstarostném užívání věčného mládí. Štolba někdy se zjevným, jindy skrytým didaktismem dokazoval lichost a nebezpečnost takových iluzí: zavčas neprohlédnout, že skutečné štěstí spočívá v přijetí tradičních rodových rolí, v budování rodinného zázemí a výchově dětí,

může mít pro jedince nevratné důsledky. Alfou a omegou hodnotového systému pozdního Štolby se tak stala odpovědnost za vlastní život, stvrzovaná důrazem na fungující rodinu.

Samotná žánrová varianta veselohry ze současnosti, kterou jsme označili jako „maloměstská veselohra“ 80. let 19. století, se ve své ryzí podobě rozvíjela jen jedno desetiletí. Přestože nezahrnuje vysoký počet textů, je jedinečným projevem vstupu realismu do české dramatické literatury (založeném na odpozorovaném detailu, práci s efekty a zachycení pohybu společenského dění) a současně je projevem konstituujícího se měšťanského divadla s divákem ze středostavovských vrstev, který akceptuje realie českých maloměstských poměrů jako prostředí pro situační veselohru, pokud text a jeho inscenace nese dostatečné znaky divadelnosti. Jako jedni z prvních českých autorů 2. poloviny 19. století si Štolba se Štechem uvědomovali význam „dobře udělených her“ pro repertoár měšťanského divadla a byli schopni v intencích této koncepce tvořit.¹⁰ Tyto atributy přispěly k rozvoji domácí dramatické literatury a staly se předpokladem toho, že v dalších epochách bylo možné k některým jejích textům znovu se vracet a uvádět je do jevištní podoby. Žánr maloměstské veselohry tak nezůstal pouze výpovědí o společnosti 80. let 19. století.

Literatura

- ČERNÝ, František, ed. (1977). *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918*. Praha: Academia.
- HAMAN, Aleš (1965). Žánrový realismus v české próze v 2. polovině 19. století. In: *Realismus a modernost*. Praha: Nakladatelství ČSAV, s. 49–81.
- HOŘÍNEK, Zdeněk (1992). *Kniha o komedii*. Praha: Scéna.
- NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan Václav (1995). *Přehledné dějiny literatury české*. Brno: Atlantis.
- NOVÁK, Ladislav (1946). Stoletý Josef Štolba. *Divadlo*, č. 22, s. 22–24.
- POHORSKÝ, Miloš, ed. (1961) *Dějiny české literatury III. Literatura druhé poloviny 19. století*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd.

¹⁰ Obhajobou „dobře udělaných her“ (cílených na středostavovského diváka) proti koncepci exkluzivismu (cíleného na vyjádření autorského subjektu) v měšťanském divadle se Štech po roce 1913 zapojil do diskusí o pojetí divadla, v nichž vystupoval jako přímý ideový protivník K. H. Hilara. Jejich střet o vedení Městského divadla na Královských Vinohradech Štech popsal rozsáhlém memoárovém spise *Vinohradský případ* (Štech 1928). Druhá vlna diskusí probleskla v souvislosti se Štechovým působením v Národním divadle v Brně v 1. polovině 20. let 20. století na stránkách Vodákova časopisu *Jeviště*, kde se mu ideovým protivníkem stal kritik F. Götz.

- STICH, Alexander (1985). Český jazyk a dramatický text v 19. století. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie.
- REKTORISOVÁ, Klementina (1955). Doslov. In Josef Štolba: *Na letním bytě*. Praha: Orbis.

Prameny

- FRIDA, Bedřich (1884) in *Zlatá Praha*, č. 41, příloha, s. 170.
- FRIDA, Bedřich (1888) in *Zlatá Praha*, 5, č. 21, s. 334.
- KUFFNER, Josef (1886) in *Národní listy*, 3. 12. 1886.
- KUFFNER, Josef (1888) in *Květy*, s. 350–353.
- LADECKÝ, Jan (1887) in *Česká Thalia*, 1, č. 1, s. 9.
- ŠTECH, Václav (1928). *Vinohradský případ*. Praha, Bratislava: J. Otto.
- ŠTOLBA, Josef (1906). *Z mých pamětí I*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje.
- ŠTOLBA, Josef (1907). *Z mých pamětí II*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje.
- VODÁK, Jindřich (1908) in *Čas*, 8. 1. 1908.
- VODÁK, Jindřich (1915/1916) in *Novina*, s. 92–93.
- VODÁK, Jindřich (1922) in *Jevišťe*, 3.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav (1888a) in *Hlas národa*, 26. 1. 1888.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav (1888b) in *Hlas národa*, 10. 4. 1888.
- ZÁKREJS, František (1885) in *Osvěta*, s. 362–364.
- ZÁKREJS, František (1887) in *Osvěta*, s. 258.

Individual characters in the Czech comedies of second half of 19th century

The paper deals with displaying social details in the Czech comedies, especially the J. Štolba's and V. Štech's. These comedies are very important for understanding the development of Czech drama.

PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.
Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy ČR
Karmelitská 7
M. Rettigové 4
118 12 Praha 1
jiri.smrcka@msmt.cz