

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hospodářských a sociálních dějin

Historické vědy – hospodářské a sociální dějiny – dějiny techniky

Hana ZIMMERHAKLOVÁ

Stavovské divadlo a společnost

1798–1888

Estates Theater and Society

1798–1888

Disertační práce

Vedoucí práce - Prof. PhDr. Jiří Štaif, CSc.

2011

Úvod

Předmět výzkumu

Práce se zaměří na interakci mezi Stavovským divadlem v Praze a společností v průběhu 19. století. Nejzřetelnější podobou tohoto vzájemného působení je programová skladba scény, která představuje z hlediska sociálních dějin důležitý objekt zájmu. Vypovídá o vkusu, kulturním rozhledu a v neposlední řadě i mentalitě diváka.¹ Abychom však mohli k repertoáru přistoupit jako ke zdroji poznání uvedených složek, měli bychom nejprve krátce ozřejmit koncept stavovské scény, která nebyla založena na ryze komerčním principu – tj. její nabídka nekopírovala přesně společenskou poptávku.

Stavovské divadlo (*Königliches Ständetheater*)² bylo po celé námi sledované období středem pozornosti různých společenských zájmů. Zpočátku od r. 1798 (tento rok můžeme považovat za jakýsi počáteční mezník v celé práci) bylo zatíženo požadavky vlastníků divadla, kterými se staly zemské stavy. Následně, když se divadlo v r. 1861 stalo zemským majetkem a bylo přejmenováno na Královské zemské divadlo (*Königliches Landestheater*), dostalo se vlivem vývoje národnostní situace v Praze ve druhé polovině 19. století pod tlak zájmů představitelů pražského německého etnika.³ Projevy této situace se jeví jako nejmarkantnější až do vzniku nové německé scény, k němuž došlo v r. 1888 (i tento rok můžeme chápat pro Stavovské divadlo jako zlomový a považovat jej tudíž za jisté uzavření zpracované problematiky).

¹ Souhrnně se termínu a výzkumu mentality věnuje např. Peter Burke, který problém historiografie věnující se danému pojmu specifikuje několika znaky, především koncentrací na kolektivní postoje společnosti a na zájem o kategorie, v nichž lidé myslí (včetně symbolů). Za zakladatele badatelského přístupu lze jmenovat Luciena Febvra a Marca Blocha. BURKE, Peter, *Variety kulturních dějin*, Praha 2006, s. 169–171.

² Můžeme se setkat i s názvem *Ständisches Nationaltheater*.

³ Situace se začala měnit již v r. 1862, kdy bylo rozhodnuto o oddělení českého divadla. Stavovské divadlo, posléze Královské zemské divadlo se stalo Královským zemským německým divadlem (*Königlich Deutsches Landestheater*).

Představme si tedy obecně principy, na jakých bylo Stavovské divadlo založeno a které se dotýkaly jeho existence v průběhu celého sledovaného období. Posléze se věnujme otázkám, které z podstaty věci vyplývají a které bude nutné v souvislosti problémem podoby repertoáru zodpovědět.

Založení stavovské scény souviselo s kulturním hnutím, které zdůrazňovalo národní a osvětový význam uměleckých stánků. V druhé polovině 18. století byla zřizována divadla podobného typu v celé Evropě. Za určité předchůdce národních divadel můžeme považovat dvorské a lidové scény. Zejména dvorská jeviště se svou podstatou blížila pozdějšímu typu národního divadla. Lidové scény plnily hlavně funkci zábavnou a sloužily lidu – tedy širokému, blíže nespecifikovanému publiku, které se právě touto nespecifikovatelností vymezuje vůči stavovsky a vzdělanostně užšímu obecnstvu horních společenských vrstev. Na rozdíl od toho dvorské divadlo sloužilo jednak k pobavení členů dvora, jednak naplňovalo i úlohu reprezentační.⁴

Idea národního divadla byla v tomto ohledu dvorskému divadlu podobná, přesto však složitější. Tyto umělecké stánky byly založeny na myšlenkách osvícenství, které chápalo divadlo pro jeho srozumitelnost a přitažlivost jako nejvhodnější prostředek vzdělávání. Díky mluvenému slovu v řeči určitého etnika mohlo být divadlo přístupné někdy i negramotnému měšťanstvu a nižším vrstvám. Mohlo tak snadno šířit osvětu zaměřenou na občanské hodnoty a na jednotící ideály určitého etnického společenství. Tímto způsobem mělo svého diváka nejen kultivovat, ale i reprezentovat jako příslušníka dané pospolitosti. Byl to vlastně jakýsi protiklad kosmopolitní aristokratické kultury, a to i přesto, že v 18. století vycházela zakladatelská iniciativa především od aristokracie zasažené ideály osvícenství. Ta měla totiž nejvíce hmotných prostředků, aby mohla realizovat velkolepé budovy „pro všechny členy národa“.⁵

⁴ THER, Philipp, *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin*, Praha 2008, s. 39.

⁵ Za „členy národa“ v osvícenském pojetí lze považovat opravdu všechny obyvatele, od zástupců nejnižších vrstev společnosti až po aristokracii. Postupem času začíná růst ekonomický a kulturní vliv měšťanstva, což hraje důležitou roli i při zakládání divadel. Měšťanstvo si tak snaží samo zajistit svoji národní scénu. Specifické v tomto ohledu byly hlavně malé národy, u kterých většinou založení divadla mělo také politický podtext. Snažily se tím manifestovat svoji nezávislost. Problematikou národních divadel se zabývá ČERNÝ, František, *Idea národního divadla*, in: *Divadlo v české kultuře 19. století*, Praha 1985, s.17–25.

V hlavním městě Českého království působilo v 18. století několik divadel či spíše divadelních místností, kde hrály různé divadelní společnosti.⁶ V roce 1737 bylo dokonce založeno veřejné divadlo v Kotcích a působilo až do vzniku Nostitzova divadla.⁷ Žádné z těchto divadel nemělo valnou úroveň repertoáru ani dostatečný komfort a kapacitu. Pražská společnost, která měla veskrze příznivé podmínky pro kulturní (a tudíž i divadelní) dění, začala na tuto neblahou situaci v 2. polovině 18. století narážet. Hlavní město Českého království nebylo sice sídlem panovníka, ale tradice korunní rezidence zde stále silně přežívala. I proto se na místě výrazně kumulovala zemská aristokracie. Spolu s duchovenstvem představovala šlechta skoro 11 % dospělého mužského obyvatelstva.⁸ A velký počet aristokracie a duchovenstva vytvořil spolu s osvícenskými myšlenkami vhodné prostředí pro vznik nových kulturních a vědeckých center.⁹

Tato skupina osvícenců si kladla za cíl zušlechtovat nejen samu sebe, ale také vrstvy obyvatelstva, které měly řemeslnický (lidový) nebo měšťanský původ. Účel a přednost divadla viděli tito osvícenci, jak již bylo uvedeno, v jeho schopnosti předat nové myšlenky srozumitelnou cestou značnému počtu obyvatel. V tomto smyslu se o divadlu vyjadřuje také autor mnoha českých her Prokop Šedivý, který ve svém pojednání o užítku divadla vyzdvihuje při hodnocení divadelního představení především spojení obrazu a mluveného slova. Je totiž přesvědčen, že touto cestou lze diváky plně upoutat a předat jim tak mnoho mravních zásad a jiných poznatků. Dokonce v tomto spisku apeluje na mocnáře jednotlivých zemí, aby divadlo jako prostředek osvěty nepodceňovali: „*I mocnáři by měli být divadlu vděční, neboť skrz něj mohou vidět prostého člověka, jaký je a jak tento člověk svého mocnáře vidí. Divadlo je místo, kde se kratochvíle a odpočinek snoubí s poučením.*“¹⁰

Zmínění myslitelé chtěli nejen nový prostor pro divadlo, ale i nový repertoár, jenž by náležitě obohacoval pražského diváka a zároveň jej

⁶ Uvádí je VONDRÁČEK, Jan, *Dějiny českého divadla 1771–1824* (I. část), Praha 1956, s. 18.

⁷ VONDRÁČEK, J., 1956, I.

⁸ PETRÁŇ, Josef, Praha v polovině osmdesátých let 18. století, in: *Vznik českého profesionálního divadla*, Praha 1988, s. 22.

⁹ Např. Královská česká společnost nauk atd. Více zmiňuje PETRÁŇ, J., 1988, s. 23.

¹⁰ ŠEDIVÝ, Prokop, *O mravním poslání divadla*, Praha 1955, s. 25–41.

reprezentoval v duchu občanských hodnot. Usilovali o stánek, kde by se hrály kusy předních dramatiků svázaných s osvícenským pojetím divadla, např. Voltaira, Goldoniho, Lessinga a Schillera.

Do této situace vstoupil František Antonín Nostitz-Rieneck s rozhodnutím postavit v Praze novou divadelní budovu. Nostitz se řadil k osvícenské šlechtě a zcela jistě si uvědomoval význam divadla v kontextu kultivování širších společenských vrstev. Je však nutné vědět, že Nostitze ke stavbě nové divadelní scény nepodněcoval jen zájem o vzdělávání lidu. Byl motivován také tehdejšími politickými podmínkami, které mnohé zástupce Nostitzova stavu v Českém království vedly k tzv. zemskému patriotismu.¹¹

Nostitzovy názory byly v tomto směru bezesporu výrazné. Patřil k aristokracii, která měla značnou váhu přímo u vídeňského dvora, a zpočátku byl velkým přívržencem josefínských reforem. To mu vyneslo nejvyšší úřad v Čechách – zastával post prezidenta zemského gubernia. V této funkci se však stal vůdčím představitelem české šlechtické opozice, neboť se neshodl s Josefem II. na pojetí zemské správy. Rozdílný pohled na postavení Českého království, podobně jako u dalších představitelů zemské šlechty, vyvolala u Nostitze poměrně negativní stanovisko k záležitostem habsburské monarchie. Tento fakt pak jeho postoje zřetelně formoval a výsledkem bylo stále ostřejší zohledňování české země před dynastickými zájmy Habsburků. Čechy sice vnímal jako jednu z dědičných zemí habsburské monarchie, tedy především jako německou, na druhé straně však také požadoval, aby jako taková měla rovná práva s ostatními. A co nebylo možné prosadit na politickém poli, se pokusili zastánci patriotismu vymáhat alespoň v oblasti kultury. I proto Nostitz usiloval o založení reprezentativního divadla.

V tomto bodě se objevuje další důležitá věc, která se zemským patriotismem souvisí a která měla nemalý vliv na celý koncept nového divadla. Tou je upřednostňování šlechty před ostatním obyvatelstvem země. Nostitz jakožto osvícenec určitě zamýšlel svým divadlem obohatit všechny Pražany, ale

¹¹ Zemský patriotismus můžeme chápat jako program vysokých stavů, které se s odvoláním na svá historická práva chtěly bránit vídeňskému centralismu. Jeho představitelé volali i po změně ústavy. V dané souvislosti je důležité mít na paměti, že za těmito požadavky stála právě vysoká šlechta a duchovenstvo, tudíž se nejednalo o žádný apel směřující k demokratizaci a rovnosti všech občanů. Více o této problematice HROCH, Miroslav, *Na prahu národní existence*, Praha 1999, s. 18–22.

nejvíce při tom myslel právě na šlechtu jako zemskou elitu, od které očekával i patriční reprezentaci zájmů Českého království.

Na základě těchto paradoxů začalo v Praze vyrůstat nové divadlo. Na jedné straně mělo sloužit všem bez rozdílu, na druhé v něm však již sám zakladatel viděl nástroj posílení českého stavovského vědomí proti zmiňovanému centralismu. Tato rozporuplnost koncepce trvala i poté, co divadlo přešlo do nového vlastnictví. A lze dokonce tvrdit, že byla ještě markantnější.

V roce 1794 František Antonín Nostitz-Rieneck umírá a divadlo se tak stává dědictvím Nostitzova syna – hraběte Bedřicha Nostitz-Rienecka. Jemu už zřejmě chybělo nadšení jeho otce pro kulturu, ale i zápal pro patriotický program, který stál u vzniku divadla. Rovněž si však uvědomoval složitost tehdejší politické situace, která by již neumožňovala prosazovat v divadle ideály jeho otce. Obával se také, a podotkněme zcela oprávněně, že pokud by divadlo setrvalo v jeho vlastnictví anebo by jej odprodal jinému soukromému majiteli, stalo by se především předmětem výdělku, čemuž chtěl Bedřich Nostitz s ohledem na svého otce zabránit. Rozhodl se proto pro prodej divadla nějaké veřejné korporaci – a to nejprve zemským stavům Království českého a poté, v případě neúspěšného jednání, je chtěl nabídnout městu Praze.

Jednání mezi stavy a hrabětem Bedřichem Nostitzem trvalo celý rok 1797. Nakonec se obě strany dohodly a divadlo tak od Velikonoc 1798 připadlo stavům, a to v podstatě za stejných podmínek, jaké hrabě navrhoval již při prvním setkání. Divadlo bylo tedy odkoupeno za 60 000 zlatých, které měly stavy splácet 12 let, což ročně činilo 5000 zlatých plus čtyřprocentní úrok. Divadlo jim připadlo se vším příslušenstvím, tedy i s kulisami a ostatním inventářem. Jménem zemských stavů Království českého odkoupilo divadlo sedm zástupců, jejich rodům pak v divadle připadly dědičné lóže. Jednalo se o rody Clam-Gallasů, Sweerts-Sporcků, Schlicků, Wrtbů, Morzinů a Kinských. Tento benefit využívali také nejvyšší městští radové.¹²

Tímto aktem získalo divadlo nové vlastníky, kteří, jak Bedřich Nostitz také zamýšlel, na umělecké kvality opravdu dbali. Lze tvrdit, že od této chvíle

¹² ZIMMERHAKLOVÁ, Hana, *Stavovské divadlo v letech 1783–1861*, diplomová práce, Praha 2005, s. 17–18.

panoval v divadle permanentní spor o uměleckou tendenci divadla. Na jedné straně stály stavy, které chtěly nabízet zejména kultivovaný repertoár jako výraz vlastní prestiže, na druhé straně čelil tomuto tlaku divadelní ředitel, jemuž bylo jeviště pronajímáno. Ten musel dbát nejen na uměleckou úroveň divadla, ale i na rentabilitu. A jelikož divadlo bylo určeno všem, i lidovým vrstvám (jichž byla většina), byl nucen uvádět i jednodušší a méně kvalitní produkci.

Daný trend trval ve Stavovském divadle až do roku 1861, kdy přešlo do majetku Českého království a bylo přejmenováno na Královské zemské divadlo. Nicméně ani po tomto datu nebylo oproštěno od tlaků na podobu repertoáru. Ty začínaly mít stále více nacionální podobu. Původně Stavovské divadlo tak postupně dospívalo k roli reprezentanta pražské německé kulturní veřejnosti.

V souvislosti s předmětem výzkumu a na základě výše uvedených skutečností bude tedy důležité tázat se, co ovlivňovalo utváření programové skladby. V dané spojitosti narazíme na dva důležité problémy. Jednak na aspekt fungování divadla jako instituce a podniku, v němž se střetávala rozhodnutí majitelů a divadelních ředitelů (nájemců divadla), jednak na problematiku reálné divácké poptávky. Skutečný zájem publika byl určitými prvky limitován, přesto (nebo právě proto) se nabízí otázka, co tedy repertoár divadla vypovídá o pražské společnosti 19. století? Co publikum od divadla očekávalo? A lze vůbec zmapovat skutečný zájem diváctva? (Problém lze samozřejmě řešit v mezích dochovaných pramenů, o kterých budeme následně hovořit. Zde jen zmiňme, že existující prameny neumožňují poznat diváka konkrétního představení. Můžeme ale porozumět všeobecnému vnímání divadelní produkce a pochopit určité trendy, jež pražského diváka v průběhu 19. století oslovovaly.)

Struktura práce

Práce se bude snažit ozřejmit podobu a utváření repertoárové skladby divadla. K tomuto účelu je potřeba vzít v potaz několik hledisek. Na jedné

straně obecný vývoj divadelní produkce, především ve středoevropském kontextu, na druhé straně je nutné se ptát, kdo měl konkrétní vliv na utváření programu ve Stavovském divadle.

Z těchto důvodů je práce rozdělena chronologicky do čtyř schematicky obdobných kapitol. Každá z nich zahrnuje tři části. První z nich se vždy věnuje všeobecnému přehledu divadelních trendů, což čtenáři napomůže při vytváření představy o tom, co vůbec divadlo ve sledované době nabízelo, a posléze tak upozorní i na to, co se z evropské dramatiky v pražském prostředí střetlo s kladnou a co se zápornou odezvou.

Druhá část se bude vždy zabývat divadelními podnikateli (řediteli) a jejich vlivu na utváření programu. V práci vycházíme z předpokladu (podloženého i výzkumem realizovaným v rámci diplomové práce),¹³ že osoby podnikatelů sehrávaly při formování podoby repertoáru zásadní roli, a to i přesto, že přímí vlastníci a jejich reprezentanti – tj. nejprve stavu a posléze české království – měli mnohdy odlišné představy.

Divadelní podnikatel, jemuž vlastníci scénu na určitou dobu svěřovali do nájmu, byl nucen prosperovat, neboť stánek představoval v jeho pojetí především obživu. Subvence, které dostával od majitelů, byly povětšinou zanedbatelné. Z těchto důvodů musel dbát na poptávku publika. Někteří podnikatelé dokázali vést divadlo komerčně úspěšně a nezadat si při tom s majiteli. Nutno však podotknout, že většina ředitelů se s vlastnickými zájmy dostala časem vždy do konfliktu. (V těchto případech následovala výměna nájemce divadla na základě konkurzního řízení.) I přes tuto skutečnost lze tvrdit, že ředitelé vedli divadlo do značné míry samostatně. Na tomto poli mohli zúročit své předchozí zkušenosti a adekvátně reagovat na zaměření a vkus pražského publika. Proto si jejich osobnosti žádají zvláštní prostor, v němž osvětlíme jednotlivé podnikatelské strategie a jejich působení na vedení uměleckého stánku.

Poslední, můžeme říci i stěžejní část všech čtyř hlavních kapitol, bude vždy zaměřena na charakteristiku repertoáru časově svázanou s určitými řediteli. V tomto oddíle se zúročí oba předchozí úseky popisující přehled divadelních trendů i jednotlivé podnikatelské záměry. Seznámíme se zde konkrétně

¹³ ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005.

s tím, co se v Praze hrálo. Součástí bude i obsahová analýza her, která poskytne hlubší vhled do divákova vkusu.

Teoretická východiska – divadelní hra jako sociálně historický pramen

Nepostradatelným východiskem pro bádání v rovině sociálního významu divadla je předpoklad vzájemného působení mezi jevištěm a publikem. Vytváření této interakce se věnují jak teatrologové, tak sociologové a psychologové. Historická věda pak může na základě takových výkladů uchopit uměleckou produkci jako určitý klíč k poznání minulosti. O čem tedy mohou divadelní hry vypovídat?

Z hlediska sociologie se o velmi výrazné uchopení divadla a jeho společenské funkce pokusil Arno Pauls a Manfred Wekwerths. Wekwerths se snažil zkoumat relaci divadla a vědy.¹⁴ Pauls pak konkrétně rozvinul ve svých tezích tzv. model symbolické interakce a komunikačního procesu v divadle – tedy přímo poměr divadla a sociálních věd.¹⁵ Oba vědci a jejich teoretické poznatky o fenoménu divadla se staly podkladem i pro následné bádání v oblasti historie – při zkoumání výpovědní hodnoty určitých divadelních žánrů o společenské situaci v minulosti. Doktorandi na Filozofické fakultě v Kolíně nad Rýnem aplikovali tyto závěry na výzkum americké společnosti 19. století a jejího vztahu k oblíbenému divadelnímu představení – melodramatu.¹⁶

Pauls i Wekwerths vidí diváka nejen jako pasivní složku divadla, ale i jako činitele aktivně se podílejícího na zpodobení děje. Divák totiž může svojí reakcí bezprostředně pozměnit jednání herců na jevišti – může tak do

¹⁴ WEKWERTHS, Manfred, Theater und Wissenschaft. Überlegungen für die siebziger Jahre, in: *Weimarer Beiträge*, Weimer, 1971, s. 31–53.

¹⁵ PAULS, Arno, Theater als Kommunikationsprozess, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, 1981, s. 238–289. Rovněž PAULS, A., Theaterwissenschaft als lehre vom theatralischen Handeln, in: tamtéž, s. 208–237.

¹⁶ ESCHBACH, Silvia, *Das populäre Melodrama – Theater des 19. Jahrhunderts in den USA – Überlegung auf systemtheoretischer Grundlage*, Inaugural – Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Düsseldorf 2000

představení nepřímo promítnout svoje vlastní pocity a představy. Jak herec, tak divák tedy produkují divadlo – jako součást skutečnosti (na základě svých představ o realitě) – a oba jsou zároveň produktem divadla – jako vyobrazení skutečnosti (jsou ovlivňováni představením). Z toho vyplývá, že divadelní produkce má schopnost nejen zrcadlit určitou realitu a její alternativy¹⁷ – tedy stav společnosti a její psycho-sociální souvislosti –, ale také různé společenské vazby ovlivňovat a vytvářet.¹⁸

Tuto hodnotu divadelního představení rozvíjeli v teoretické rovině posléze i další odborníci. Jako přední představitelku takového pohledu jmenujme v první řadě Eriku Fischer-Lichte. Její bádání vychází z antropologických výzkumů Cliforda Geertze a Victora Turnera. Obzvláště pak druhý jmenovaný byl její hlavní inspirací. Na svůj výzkum aplikuje teorii o rituálu jako aktivně působícím prvku, na jehož základě může docházet k posunu žité skutečnosti. Rituál, který Turner zkoumal z hlediska vytváření kolektivní identity, přirovnává Fischer-Lichte právě k performativnímu aktu na jevišti divadla.¹⁹ Dochází k závěru, že estetický zážitek během představení podprahově působí na divákovo vnímání tak, že ovlivňuje jeho totožnost.²⁰ Tento fakt vysvětluje Fischer-Lichte prožitými emocemi během představení a jejich ztělesněním konkrétním představitelkou dané role. Této skutečnosti přiřítá zásadní význam a upozorňuje, že konkrétní tvář emočního rozpoložení je specifickou devizou divadla, a liší se tím od ostatních druhů umění. Dále předesílá, že prožitek je automaticky posílen sdílením pocitů s ostatními diváky. Takto zprostředkovaná zkušenost pak může vstoupit i do všední reality.

Pokud se nad uvedenou předností divadla zamyslíme a uvedeme ji do patřičného kontextu, zjistíme, že s tímto poznatkem také mnozí dramatici i teoretici pracovali. O působení antických tragédií podává zprávu již

¹⁷ Alternativou rozuměj stále dobovou realitu – alternativa skutečnosti je determinována představami a může být součástí vizí tvůrců. Ty se musely protnout s představami diváků, aby byly úspěšné – reálné – tj. pak i vypovídající o realitě.

¹⁸ ESCHBACH, S., 2000, s. 25–59.

¹⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003, s. 139–161.

²⁰ Na problém uvádění známých skutečností do nových souvislostí bude v práci dále upozorňováno, obzvláště pak v souvislosti s repertoárem vztahujícím se k národní agitaci. V průběhu celé studie se nám tak částečně vyjeví i určitý posun daných námětů odpovídající stupni zformování národního uvědomění.

Aristotelés, který zhlédnutí divadelní hry přirovnává k očištění právě od oněch pocitů smutku a utrpení. Podobně na divadlo nahlíželi i jezuitští myslitelé, kteří emočního zážitku zprostředkovaného hrou využívali ke christianizaci obyvatelstva při svých misiích. Působivé síly dramatu si nemohli nepovšimnout ani osvícenští intelektuálové. Ti vyzdvihli divadlo do svého konceptu osvěty dokonce na první místo. Právě v této souvislosti se začíná vytvářet ideál divadla jako vzdělávací instituce, která by měla být nositelem vysoké kultury vedoucí člověka k občanským hodnotám.

Danou kategorií, tj. vysokou kulturu, bychom mohli charakterizovat jako promyšlenou komplikovanou formu s jistým filozofickým přesahem, často objevnou či experimentální. Funkcí vysoké kultury by mělo být potvrzení výjimečnosti individuální zkušenosti. Tvoření je v tomto případě považováno za estetický akt (v práci se také proto setkáme s označením této kategorie jako „esteticky náročné“). Vysoká kultura má svému čtenáři předkládat konflikty a dilemata, otázky má spíše klást, než na ně odpovídat.²¹ Z tohoto pohledu potom vychází i její hodnocení. Na uznání určitého kulturního produktu jako součásti vysokého umění byla kladena přísná kritéria. Zvláštní důraz byl při tom kladen na dlouhou životnost ideje či tvůrčí techniky (stáří se tedy stává měřítkem kvality). Ovšem v posledních desetiletích se rozvíjí další teze vztahující se k vymezení vysoké kultury. Ta je v jistém smyslu považována za diskriminační. P. Bourdieu argumentuje, že kultura je užívána k rozlišování mezi třídami a částmi tříd a k zakrytí sociální podstaty těchto rozdílů jejich přemístěním do světa estetiky či vkusu. Obtížnost či komplexita vysokého umění je užívána nejdříve k ustanovení nadřazenosti vůči nižším vrstvám, později k naturalizování nadřazeného vkusu a kvality těch, jejichž vkusu vychází vstříc.²²

V souvislosti s divadelním uměním (a konkrétně sledovaným předmětem výzkumu) pak můžeme vysokou kulturu chápat v několika rovinách. Osvícenští intelektuálové, jak bylo uvedeno, spatřovali ideál divadla ve schopnosti vést diváka k občanským hodnotám skrze odpovídající repertoár.

²¹ INGE, M. Thomas, *Perspectives on American Culture: Essays on Humor, Literature, and the Popular Arts*, West Cornwall 1994, s. 60–61.

²² O smyslu distinkce viz BOURDIEU, Pierre, *Distinction, A social Critique of the Judgement of Taste*, London and New York 2010, s. 257.

V souvislosti s teorií P. Bourdieuho bychom pak mohli hovořit o snaze naturalizovat tyto kvality, aby se tak zároveň etablovaly nové – občanské elity. V dané spojitosti můžeme připomenout i využití divadelního představení v procesu utváření národního vědomí českého etnika v 19. století, které můžeme na jedné straně chápat jako šíření národních ideálů, na druhé straně za ním však můžeme spatřovat i snahu národních reprezentantů legitimizovat své postavení. Naopak v souvislosti se stavovskou představou o vysoké kultuře by měla být zaměřena pozornost především na jejich snahu o určitou distinkci, kterou podtrhovali svoji společenskou výjimečnost. Kdybychom pak měli hovořit o určitém druhu divadelního umění, které se stalo výrazem tohoto úsilí, museli bychom se zaměřit zcela jistě na operu, jejíž srozumitelnost (tradičním jazykem opery byla italština) byla i jistým výrazem sociální odlišnosti. (Muzikální divadlo však nebude předmětem zájmu dané práce a pojetí stavovského ideálu divadla pak budeme moci sledovat především v oblasti jednání o repertoárové skladbě, v níž byly kritizovány některé popularizační tendence. Zmiňované ambice esteticky vysoké činoherní tvorby zaměřené na občanské hodnoty budou zohledněny a analyzovány.²³)

Vzhledem k celkovému předmětu zkoumání, tj. ke Stavovskému divadlu a jeho sociálním vazbám, nemůže být však zohledněna pouze vysoká kultura a její podoby, tzn. nemůžeme hovořit pouze o podřizování divadelní produkce zájmům některých společenských skupin (prosazujících občanské a národní hodnoty nebo prestižní funkci divadla ve smyslu zemské reprezentace). Jeviště bylo také předmětem ekonomického prospěchu lidí, které jeho provoz živil, tj. podnikatelů a umělců – autorů děl a herců. Berme v potaz i fakt, že v dané době, tj. na přelomu 18. a 19. století, se začíná plně rozvíjet vztah mezi divákem jako konzumentem a umělcem jako producentem. Hry vycházející tiskem se masivně prodávaly na rodícím se knižním trhu a autoři je rovněž psali na zakázku jednotlivých divadelních scén začínajících se orientovat na širší měšťanské vrstvy.²⁴ Od jejich úspěchu či neúspěchu se pak odvíjela i výše finančního ohodnocení. Bylo tudíž zcela v zájmu pisatele

²³ Viz kapitoly o repertoáru ve Stavovském divadle.

²⁴ BORYSIÁK, Maria, *Das deutsche Trivialdrama in der Zeit der Romantik*, Wratislav 1988, s. 10–11.

dramatické látky, aby se dobře prodávala v rámci rozsáhlého sociálního spektra.

Pakliže budeme k divadelní hře přistupovat jako k materiálu majícímu historickou výpovědní hodnotu, je příhodné mít tento fakt na paměti. Valná část představení zprostředkovávala průměrnému divákovi zábavu, tj. alternativu k všední realitě.²⁵ To z nich pak činilo výhodný obchodní artikl. Masivně oblíbené kusy jsou zároveň odrazem hodnot, jimiž bylo možné oslovit širokou sociální škálu obyvatel.

Pokud tedy budeme analyzovat jednotlivé divadelní hry, neponecháme bez povšimnutí ani jejich souvislost s autorem a následně ani s konkrétním divadelním podnikatelem, který kus na jevišti uváděl. V tomto ohledu bychom měli pohlédnout směrem ke konceptům, které se zabývají zpopularizováním umění. Mezi nejvýraznější patří ty z pera představitelů birminghamské školy masové komunikace a kulturních studií – Stuarta Halla a Johna Fiskeho. Druhý uvedený se specializoval na daný problém v rámci 20. století a pokusil se vysvětlit komerční fungování médií, která jsou na produkci populární kultury závislá.²⁶ Jeho postupy lze s určitým omezením, podle mého soudu, využít i v následující práci. Fiske ve svých teoriích hovoří o tzv. sociálních kódech. Tímto termínem označuje soustavu významů, jejichž uspořádání je sdíleno určitou společenskou skupinou a stává se tak v jistém smyslu všeobecnou konvencí. Tyto kódy jsou zároveň posléze spojnicí mezi autorem-producentem, dílem a publikem. Podle Fiskeho pak v každém konkrétním uměleckém zpracování získají kódy hierarchickou strukturu:²⁷

Realita:

Vzhled, oblečení, prostředí, chování, vyjadřování, gesta, zvuky – tj. technické kódy.

↓

²⁵ V následujících částech práce se s takovými díly setkáme nejčastěji pod označením „triviální drama“, které v sobě zahrnuje všechny zmíněné znaky.

²⁶ FISKE, John, *Television culture*, New York 1987, s. 1-21.

²⁷ Tamtéž, s. 5.

Reprezentace:

Zdůraznění určitých prvků pomocí nasvícení, ozvučení atd. – tj. zpodobené kódy.

↓

Ideologie:

Konkrétně může jít o individualismus, rasovou nebo třídní příslušnost, materialismus, kapitalismus atd. – tj. ideologické kódy.

Ideologický obsah je tedy obsažen v díle vždy. Nicméně, slovy dalšího proslulého reprezentanta kulturních studií Stuarta Halla, je v každé práci jiná míra tzv. preferenčního kódu, tj. množství významů, které bude divák dekódovat podle autorových představ. Hall určuje tři základní stupně kódů, tj. dominantní – umožňující divákovi minimální vlastní interpretaci, dohodnutý – připouštějící částečnou vlastní interpretaci, opoziční – dávající možnost neomezené vlastní interpretace, popř. s eventualitou číst jej zcela proti původnímu výkladu autora.²⁸

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že populární dílo je produkováno centrálně a následně je šířeno mezi příjemce, kteří si produkty přebírají jednak podle míry preferenčního kódu, jednak podle svého individuálního a sociálního zakotvení. Recipienti si tak vytvářejí na základě produkce vlastní významy, ale stále vycházejí z původního díla, vzniklého většinou z komerčních či propagačních důvodů. Úspěšnost produktu tkví v tom, jak široce a sofistikovaně je distribuován a jak velké množství lidí se pro něj rozhodne – tj. do jaké míry odpovídá jejich nárokům. Taková tvorba je tedy hybridním produktem, tvořená na jedné straně nároky obyčejných lidí na svou zábavu a potěšení a na druhé straně snahou producentů oslovit co nejširší obecnost a ovládnout trh.²⁹ Na rozdíl od vysokého umění, které klade důraz na vznesení nových otázek a poukazování na určitý problém, je populární tvorba založena vždy na obdobných vzorcích, sice příležitostně

²⁸ HALL, Stuart, Encoding, Decoding, in: *Culture, Media, Language*, London 1980.

²⁹ MILLER, Toby and McHOUL, Alec, *Popular Culture and Everyday Life*, London 1998

s překvapivým efektem, ale nijak radikálním, který by narušil očekávání příjemců. Situace a morální dilemata jsou často zjednodušena, aby nemohly vzniknout žádné pochyby o tom, co je správné a co špatné, komplexní otázky jsou podávány v termínech standardních teologických kategorií. Záhady a iracionálno zde mají jen málo místa, vše je nakonec racionálně vysvětleno. Forma je dána postoji tíhnuocími ke stabilitě, bezpečnosti a determinismu jako základním faktorům lidské existence.³⁰

Pokud přijmeme tato východiska pro oblast vysoké i populární kultury jako vodítko při analýze vytyčeného problému – tj. divadelní produkce 19. století, pak je nutné smířit se s určitými omezeními. Zejména jde o to, že se k nám dostává pouze text dané hry, tzn. nemůžeme vidět dílo v konkrétním provedení, s konkrétními herci a technickými parametry. Unikají nám tudíž drobné nuance – gesta, mimika, kostýmy, líčení, efekty atd., které jsou svým sdělením neméně důležité než textová část. Některé z těchto aspektů lze částečně doložit na základě dobových kritik. Dále i tištěné divadelní hry zahrnují poznámky týkající se jednání postav – popis mimiky a gestikulace je tak součástí textu. Charakteristika komunikačního chování je pak zprostředkována opisem situace³¹ – ani to ale nemůže autenticitu představení zcela nahradit.

Tím se již přímo dostáváme k odpovědi, co můžeme nalézt v textu divadelní hry, pakliže k němu budeme přistupovat jako k pramenu. Na jedné straně objevujeme ideologické postoje interpretované a zprostředkované autorem, na druhé straně hodnotový svět obyčejného diváka. V práci se budeme snažit tyto dílčí prvky produkce uchopit v určitém kontextu.

Jak tedy budeme při analýze postupovat? Pro velké množství divadelních textů v programu stavovské scény 19. století je zvolen určitý reprezentativní vzorek, který bude tvořen nejčastěji uváděnými představeními – hrami, které byly nejvíce navštěvované a tak nejvíce rezonovaly s očekáváním publika. Problémem v tomto ohledu bude zvláště první analyzované období, tj. do r. 1825. Pro tuto dobu se nám bohužel nedochovaly žádné soupisy hraných her (kromě almanachu z r. 1808) ani divadelní cedule. Z tohoto důvodu budeme

³⁰ INGE, M. T., 1994, s. 60–61.

³¹ MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Pavel, *Text a komunikace – jazyk v literárním díle a ve filmu*, Praha 1993, s. 33.

nucení využívat převážně sekundární literatury, především práci Oscara Teubera, k jejíž přednosti patří, že zprostředkovává prameny, které byly posléze ztraceny.³² Pro doplnění těchto sond pak budeme pracovat také s kritikami uveřejňovanými v dobových periodikách. Pro následující časové úseky jsou k dispozici již přímo divadelní cedule – ty jsou uloženy v Divadelním oddělení Národního muzea ve fondu Divadelní cedule a plakáty. Pro sestavování četnosti uvádění jednotlivých her na základě daných cedulí byl zvolen následující postup. V jednotlivých ředitelských obdobích byly zvoleny vždy dva ročníky soupisů divadelních cedulí. Tímto způsobem bychom neměli dospět pouze k výběru dostatečně reprezentativního vzorku, ale měl by tak být objasněn i vliv jednotlivých ředitelů na sestavování repertoáru. Ti se ve svých funkcích museli rychle zorientovat. Bylo potřeba, aby předvíдали, co bude pro jejich divadlo rentabilní, a co ne.

Z těchto sond byly posléze vypisovány hry podle názvu a takto bylo dosaženo jejich celkového počtu uvádění. Některé hry, jež se na jevišti nevyskytovaly často, byly pouze bez názvu přiřazeny k žánru. Tak se posléze dopracujeme i k celkovému obrazu repertoáru. Opět budeme tyto dílčí rozborů doplňovat poznatky z dobových recenzí.

Na základě tohoto výběru pak budou kladeny otázky týkající se přímo obsahu jednotlivých her. Je evidentní, že vybraná témata a motivy budou mít v repertoáru různého období různé podoby. S tímto faktem musíme počítat a v konkrétních případech budeme proto vždy pracovat se specifickými východisky zabývajícími se určitými žánry a jejich sociálními přesahy.

Z hlediska zaměření práce nás budou ponejvíce zajímat sociální motivy. O jaké konkrétně půjde a jak je v dané hře nalezneme? Zaměříme se především na tři základní prvky:

1. typologie postav – jejich sociální postavení, resp. jejich postoje a názory. V této souvislosti budeme narážet na bližší charakteristiku postavy, půjde např. o reflexi jiné národnosti, o zobrazování ženských a mužských osob,

³² Jedná se o prameny z proveniencí Zemského výboru týkající se Stavovského divadla. TEUBER, Oscar, *Geschichte des Prager Theaters* I.–III., Prag 1885; LAISKE, Miroslav, *Pražská dramaturgie*, Praha 1974.

chápání jednotlivých společenských vrstev atd. (Ve spojitosti s popisem postav je také možné sledovat jejich mluvu právě jako určitý společenský atribut.)

2. místo děje jako sociální prostředí – zda se jedná o venkov, město či cizinu, a jak jsou tato místa v příběhu zpodobena.

3. společenské vztahy – zejména pak konflikt a spolupráce. Klasickým příkladem může být časté zobrazování společenského konfliktu ke konci 18. století, do něhož zasáhla hlavně poddanská otázka, stavovské vztahy a poměr šlechty a poddaných. Tento vztah však nebyl zobrazován pouze jako negativní, jak by se mohlo v souvislosti s kritickou funkcí některých her zdát. Naopak, daný poměr je někdy dokonce idealizován, nebo zobrazován na základě hodnot paternalismu. Posun v námětech je pak možné sledovat od dvacátých let 19. století, kdy se v divadelním textu stále více začíná objevovat národní a sociální problematika (nyní již v materiálním, nikoli stavovském kontextu). S tím přicházejí do divadelních her nejen nové spory, ale i nové postavy.

Charakteristika pramenů a literatury – současný stav bádání

Ve vytyčené oblasti výzkumu existuje řada prací, které se tematikou divadla a jeho sociálními vazbami obecně zabývají. Je také možné dohledat studie věnující dílčí pozornost dějinám stavovské scény. Nicméně pojetí vývoje Stavovského divadla, jaké bude představeno v této práci, je nové. Proto si nyní představme materiály, které byly pro zpracování této problematiky klíčové (a které zároveň mapují i stávající badatelskou situaci).

Co se týče primární pramenové základny, jsou pro zpracování tématu důležité především následující dva okruhy. Prvním z nich jsou archivní fondy, druhý jsou pak samotné divadelní hry (pakliže k nim budeme na základě výše uvedeného přistupovat jako k primárnímu zdroji).

Z archivního materiálu je v prvé řadě nutné zmínit význam fondu Zemského výboru, uloženého v Národním archivu v Praze. Zde bylo možné nalézt

podklady hlavně pro osvětlení institucionální a ekonomické stránky Stavovského divadla, i když právě informace o financích v divadle jsou i zde jen velmi kusé. V podstatě zde není možné nalézt komplexní přehled o příjmech a výdajích. Tyto údaje ve fondu nalézáme jen jako jednotliviny, víceméně vytržené z kontextu. Z fondů Národního archivu pak bylo pro práci důležité i zohlednění materiálu z provenience Policejního ředitelství v Praze, s nímž bylo pracováno především pro objasnění problému cenzury v divadle.³³ K dílčím zdrojům ze stejného archivu patří posléze ještě fond Zemského sněmu, v němž je možné dohledat průběhy jednání o podobě nové německé scény v Praze.

Podobně významnou archivní bází sloužící k uchopení problematiky se stala sbírka materiálů Národního muzea v Praze, konkrétně z jeho divadelního oddělení. Ze zdejších podkladů byly zúročeny především dvě podstatné skupiny. Jednalo se o fond Divadelních plakátů s cedulí německého divadla, který byl zužitkován pro zmapování četnosti uvádění jednotlivých her. Součástí kolekce divadelního oddělení je rovněž pozůstalost Jana Vondráčka, (není k ní k dispozici inventář). J. Vondráček zpracovával tematiku vývoje českého divadla, k níž vydal dvě přehledové studie zahrnující období od r. 1771 do r. 1846. V daném fondu je možné dohledat jak podklady k této části práce, tak i k připravované další sérii. Ve sbírce můžeme objevit buď jednotliviny vytažené a přepsané z jiných archivních fondů, nebo materiály upravené jako součást studijních sond autora.

K druhé významné skupině primárního materiálu náleží již zmiňované divadelní hry, které byly využívány prostřednictvím obsahové analýzy pro výzkum různých společenských prvků. Valná část těchto her pochází ze sbírek Divadelního ústavu v Praze, kde je možné dohledat většinu dramát jak německé, tak i české provenience 19. století. Přesto, v některých případech, nebyly požadované hry v Divadelním ústavu k dispozici. Dále jsme pracovali se sbírkami divadelního oddělení Národního muzea, Národní knihovny a některých zahraničních institucí, především pak z fondu Národní knihovny ve Vídni (Österreichische Nationalbibliothek). Některé z potřebných materiálů z řady divadelní produkce však nemohly být v rámci

³³ Některé z těchto zdrojů byly zpracovány již v diplomové práci autorky.

daných možností dohledány jako originály, tj. v němčině. V těchto nemnoha situacích bylo proto pracováno s českým překladem dané hry. K danému kroku jsme ovšem přistupovali především v případě 2. poloviny 19. století, kde lze předpokládat, že rozdíly mezi původním a překladovým textem již nebyly z hlediska omezenosti českého jazyka a pokroku kultivovanosti českého recipienta tak markantní jako v první půli tohoto věku.³⁴

Dílním způsobem byly využívány i jiné prameny, a to především dobová periodika jako např. *Bohemia*, *Česká včela*, *Květy*, *Wiener allgemeine Theaterzeitung* a další. Z nich byly čerpány některé recenze hodnotící jednotlivá představení nebo životopisná data o nájemcích Stavovského divadla, která např. v novinách *Wiener allgemeine Theaterzeitung* vycházela jako medailonky u příležitosti výročí narození a úmrtí.

Zužitkovanou literaturu můžeme následně, podobně jako pramennou základnu, rozdělit do několika skupin. Jedná se o teoretickou literaturu, přehledové a tematické práce k vývoji divadla a v neposlední řadě historické práce vázající se k sociálním dějinám 19. století.

Kromě výše uvedených teoretických prací, souvisejících s výkladem interakce mezi jevištěm a divákem a textů osvětlujících podstatu vysoké a populární kultury (práce E. Fischer-Lichte, P. Bourdieho, S. Halla, J. Fiskeho a dalších), byly při zpracování zúročeny i dílní studie představující různá teoretická východiska pro jednotlivé kapitoly. V tomto směru se jednalo především o práce zabývající se různými divadelními žánry a jejich sociálními vazbami. V první kapitole byly zohledněny studie dotýkající se tématu měšťanského nebo také občanského dramatu (za všechny jmenujme knihy od Franze Schösslera *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das sociale Drama* a Karla S. Guthkeho *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, které ponejvíce vedly k uchopení problému). V následující kapitole byly důležité především teoretické texty věnující se lidovému divadlu. Tyto práce jsou převážně vídeňské provenience a usilují o zachycení podstaty vídeňského předměstského divadelního života. V celém výčtu se jako zásadní jeví práce o výstavbě komiky v žánru lidové hry

³⁴ Problém překladů her viz TUREČEK, Dalibor, *Rozporuplná sounáležitost*, Praha 2001. Jako překlady z první poloviny 19. století se v textu vyskytují dvě hry – osudové drama *Wina* původně od A. Müllnera a rytířská činohra *Frydolin* původně od F. Holbein. Více viz s. 56 a 57.

(viz např. *Komik, Satire, Humor bei Nestroy*, disertační práce od Alphonse Hämmerla nebo *Wiener Komödienreform zwischen Tabu und Konzession, Zur sittlechen Programatik des Lachens* od Hilde Heider-Pregler). Pro zpracování třetí kapitoly byly důležité práce související s tématem rozpadu útvaru měšťanské truchlohry a texty popisující nové žánry nastupující v druhé polovině 19. století (kromě již uvedených studií od Schösslera a Guthkeho se jedná o zevrubnou analýzu německé dramatiky od Benno von Weise *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, která představuje důležité teze týkající se problému rozpadu „starých“ útvarů první poloviny 19. století a nástupu nových). V poslední kapitole pak byly zúročeny především studie představující problém klasického versus nového repertoáru (např. kniha Helmuta Schanzeho *Drama im bürgerlichen Realismus 1850–1890* věnující pozornost funkci tradičních žánrů měšťanského divadla v éře nástupu realismu a moderního divadelního umění).

Z přehledových prací týkajících se divadla byly užitečnější především studie Oskara G. Brocketta *Dějiny divadla* podávající souhrnný přehled o dějinách divadla. Dále do této kategorie můžeme zahrnout knihy věnující se historii pražského divadelního života. V tomto směru byla pro celkové zpracování zásadní již zmiňovaná studie Oscara Teubera *Geschichte des Pragers Theaters II.–III.*, vydaná v ke konci osmdesátých let 19. století, která se podrobně věnuje německému divadelnictví v Praze. Můžeme zde nalézt přehledně zpracovaná jednotlivá ředitelská období ve Stavovském divadle, jak s ohledem na činnost jednotlivých ředitelů, tak i se zřetelem na ekonomickou stránku uměleckého stánku. Právě v tomto ohledu byla kniha velmi cenným zdrojem, neboť suplovala primární prameny, které nejsou dnes již dostupné. Následně budou využity knihy Jana Vondráčka *Dějiny českého divadla 1771–1824 a 1824–1846* a *Dějiny českého divadla II.–III.*, vydané jako součást čtyřdílné monografie zabývající se zevrubně dějinami českého divadla. Celkový přehled byl také doplňován prostřednictvím různých slovníků a encyklopedií, z nichž je podstatná především práce vydaná Divadelním ústavem v Praze, sestavená kolektivem autorů pod vedením Jitky Ludvové, pod názvem *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*.

Tematických prací o divadle a divadelnictví bylo pro výstavbu koncepce předkládané studie, vzhledem k jejímu časovému rozsahu, využito poměrně značné množství. Zde jmenujme alespoň ty nejpodstatnější, kterými jsou studie *Das deutsche Trivialdrama in der Zeit der Romantik* od Marie Borysiak, představující problém měšťanského triviálního dramatu, *Vídeňské lidové divadlo* z dílny kolektivu autorů Josefa Bavlína, Jindřicha Pokorného a Adolfa Scherla, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys* od Otto Rommela, *Rozporuplná sounáležitost* od Dalibora Turečka, věnující pozornost rozdílnosti překladů divadelních her do češtiny v první polovině 19. století a v neposlední řadě sborník *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*, in *Deutschsprachiges Theater in Prag* autorského týmu Aleny Jakubcové, Jitky Ludvové a Václava Maidla.

Při ozřejmení problému vývoje dějin společnosti se pak uplatnily práce Miroslava Hrocha *Na prahu národní existence*, kde je možné nalézt poznatky týkající se vývoje českého národního hnutí. O tehdejší životní styl informuje např. Jitka Lněničková v knize *České země v době předbřeznové*. Téma německého etnika v Praze představuje historik Garry B. Cohen v knize *Němci v Praze*. Celkový sociální vývoj v českých zemích s ohledem na politické i ekonomické aspekty pak nejlépe mapuje Otto Urban ve svých studiích, ať již v *Kapitalismu a české společnosti* nebo *České společnosti (1848–1918)*. Dílčím způsobem byly využívány rovněž další historické práce, a to především od Jiřího Štaifa *Obezřetná elita* a *Dva typy občanského sdružování v době předbřeznové* nebo Petera Burkeho *Variety kulturních dějin* a *What is culture history* a další.

Za občanským repertoárem

Soudobé trendy

Divadlo na přelomu 18. a 19. století směřovalo k civilnímu projevu. Nový typ scén, který se spolu s daným procesem konstituoval, tzv. národní (měšťanská) divadla, se profiloval repertoárem hodnotově odpovídajícím širším sociálním vrstvám. Programová skladba těchto divadel proto často nabízela rozsáhlou škálu dramaticky zpracované látky reagující na potřeby nového diváka.³⁵ Pro účel práce, která se bude zabývat repertoárovou skladbou Stavovského divadla v Praze a jeho vazbami na publikum, bude příhodné tuto řadu dramatických útvarů klasifikovat tak, aby byly objasněny inspirace a kontext, z nichž pražská scéna čerpala a vycházela. Tímto způsobem se potažmo ozřejmí i její specifika.

Pokud bychom však chtěli na tomto místě sestavit vyčerpávající typologii činoherní dramatické tvorby pocházející z představovaného období, bylo by to velice komplikované, neboť dramatický útvar se stával čím dál rozmanitějším – jeden trend se překrývá s dalším a vytváří nové variace úprav a zpracování reagujících na lokální a společenské skutečnosti. Přesto se tato kapitola pokusí nastínit základní přehled proudů, které divadlo nasměrovaly do nové občanské éry. Takový jednoduchý výčet nám napomůže k lepší orientaci v dílech, jež budou posléze analyzována v souvislosti s pražským uměleckým stánkem. Do celého spektra bude v první řadě zahrnuto tzv. občanské drama jako výchozí dramatický útvar reagující na nové sociální okolnosti. Dále budou představeny jeho modifikace odpovídající svojí náročností rozličným vrstvám obecnstva. Tyto úpravy občanského dramatu dominovaly na většině scén, proto jim bude věnována větší pozornost. Kapitola se bude věnovat i romantickému dramatu zahrnutému rovněž do programové skladby většiny divadel, byť bylo fakticky v opozici k občanské koncepci divadla. V neposlední řadě pak bude nutné zmínit trend, který bychom mohli souhrnně nazvat jako vídeňské

³⁵ Rozuměj diváka začínajícího recipovat občanské hodnoty.

lidové divadlo, které přestože se vázalo na konkrétní prostředí, pražskou scénu značně ovlivnilo a bylo pro ni podstatné zejména ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století, která se nesla ve znamení zábavného stylu.

Pokud bychom se ptali po hlubších souvislostech nového občanského divadla formujícího se během 18. století, museli bychom začít hledat v okruhu osvícenských intelektuálů. Také proto se občanské drama³⁶ poprvé objevuje v Anglii, a to již na sklonku 17. století. Vznik a rozmach žánru se bezprostředně váže k emancipaci civilní společnosti a jejím ideálům, které byly poprvé proklamovány právě osvícenskými filozofy této ostrovní země. Odsud se trend dostává do Francie, kde v první polovině 18. století vznikla nejzásadnější díla měšťanského divadla. Nutno dodat, že právě zdejší myslitelé se začali věnovat působení divadla i po teoretické stránce a byl zde v poměrně masivním měřítku zpopularizován koncept divadla jako vzdělávací instituce. Z Paříže se pak ideály občanského uměleckého stánku a jeho programové náplně začínají šířit do velkých měst v celé Evropě. První ohlasy tak můžeme sledovat v Itálii a posléze v Německu a dalších středoevropských státech.

Pozastavme se u několika zásadních tvůrců občanského repertoáru. Jedná se především o G. Lilla a F. D. Diderota. Je zřejmé, že tyto dramatici a teoretici divadelního umění nemalou měrou ovlivnili tvůrčí prostředí, které nás z hlediska práce bude zajímat nejvíce – německou jazykovou oblast. K dramatické látce však oba přistupovali různým způsobem, jenž byl podmíněn jejich odlišným chápáním společenských rozdílů. Od toho odvozovali i odlišný přístup ke zpracování námětu, který získal v německé jazykové oblasti označení *bürgerliches Trauerspiel*. Do češtiny je tento termín v soudobém kontextu překládán jako občanská nebo měšťanská truchlohra. Jednotným znakem těchto her je přenesení hlavní tragické dějové osy na postavu pocházející z měšťanského stavu. Této výsady, patřící již od dob antické tragédie pouze nobilitovaným hrdinům, se tedy nyní dostává i obyčejnému člověku, čímž jeho příběh nabývá na důležitosti.

Prvním představitelem měšťanské truchlohy byl anglický dramatik George Lillo, který je autorem divadelní hry *The London Merchant, or The History*

³⁶ V teatrologické terminologii se setkáme rovněž s pojmy „osvícenské drama“, nebo „měšťanské drama“. V podstatě jde vždy o týž žánr.

of *George Barnwell*. Hlavním hrdinou je zde mladý obchodník, tedy člověk z měšťanského stavu, který podléhá svodům šlechtičny a je dohnán ke krajním společenským přestupkům, jako jsou krádež a vražda. V souvislosti s weberovským konceptem protestantské etiky kapitalismu upozornil Peter Szondi na zásadní aspekt tohoto dramatu – a to na pregnantně popsané společenské prostředí – v ději hraje zásadní roli příslušnost hlavního hrdiny k obchodnickému stavu.³⁷ Hra je vlastně jakýmsi upozorněním pro příslušníky této společenské skupiny předesílajícím, jaké nástrahy je mohou potkat a ohrozit jejich pracně budované společenské postavení. V tomto smyslu dílko zcela zapadá do konceptu osvícenského divadla, které klade velký důraz na ponaučení a kultivaci jedince. Divadelní hra však byla napsána roku 1731, a i přesto, že měla velký úspěch a ohlas nejen na domácích ale i zahraničních jevištích, francouzské intelektuální prostředí, které koncipuje osvícenské drama o zhruba jedno desetiletí později, posouvá dějovou linii zcela za hranici společenských okolností. Usiluje tak o zdůraznění lidské podstaty jako takové, jako zásadního faktoru, který prostupuje napříč společenskými vrstvami. Tato lidskost je pak chápána jako obraz ryzí ctnosti, jež má potenciál napravit i různé křivdy způsobené právě sociálními rozdíly. Takové poselství přináší tzv. *comédie larmont*. V českém prostředí pak opět zaznamenáme označení „truchlohra z měšťanského prostředí“ nebo „občanská truchlohra“.³⁸ Jedním z předních představitelů tohoto žánru byl Francois-Marie Voltaire. Na něj ve formování civilního dramatického projevu navázal Denise Diderot. V jeho hře *Le Père de famille* je velmi jasně čitelná výše uvedená linie zpracování. Příslušnost k jakémukoliv stavu nebo povolání je zde marginální, důležité jsou rodinné role a citovost.³⁹ City jsou přirozeným projevem lidskosti a nejsou sociálně

³⁷ Szondi se věnoval teorii a obsahovým analýzám občanského dramatu, především pak v díle: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jh. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, vydaném v r. 1973. SCHÖSSLER, Frantiska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das sociale Drama*, Darmstadt 2008, s. 45.

³⁸ Přesným překladem pojmu *comédie larmont* je „plačtivá komedie“, nicméně v dobovém kontextu se jako český ekvivalent vyskytuje právě označení „měšťanská truchlohra“. Tyto hry byly vlastně určitou verzí občanského dramatu 18. století. Jejich obsahem byly scény z měšťanského života silně sentimentálně a emočně laděné. Odtud plyne i označení plačtivá komedie, tzn. že vyvolávala u publika pláč. PAVIS, Patricie, *Divadelní slovník*, Praha 2003, s. 229.

³⁹ SCHÖSSLER, F., 2008, s. 46

determinovány. Proto jsou pro osvícenské dramatiky znakem rovnosti a jejich projevení je tudíž morálním poselstvím daných děl.

V Německu v šedesátých letech 20. století se pak na základě výše uvedeného rozvinula odborná diskuze na téma, který z proudů více ovlivnil domácí dramatiky a zda na obecné rovině bylo občanské drama cílenou prezentací vzrůstajícího se měšťanského stavu, tedy obrazem jeho sociálního vzestupu a distinkce od ostatních sociálních vrstev, nebo zda reprezentovalo vytvářející se občanskou společnost jako celek, v němž jsou si jednotlivci rovni a kde je příslušnost k sociálním vrstvám řazena až na druhé místo, za lidskou podstatu.⁴⁰ Oba tyto proudy měly přesvědčené zastánce hlavně z toho důvodu, že i v reáliích druhé poloviny 18. století německé oblasti nalezneme vliv obou trendů, který můžeme vysledovat nejen v konkrétních dramatech, ale rovněž v teoretických a estetických spisech tvůrců, kteří utvářeli divadelní milieu.⁴¹

Obecně pak lze říci, že obě tyto tendence mají v německé jazykové oblasti své časové ohraničení. Inspirace Diderotem a jeho oproštěním se od společenských vazeb spadá spíše do padesátých a šedesátých let 18. století. Druhý trend ovlivněný anglosaským prostředím, konkrétně dramatikem G. Lillo, najdeme pak převážně v dílech, která vznikla v sedmdesátých a osmdesátých letech 18. století. Toto rozdělení by bylo možné demonstrovat na tvorbě G. E. Lessinga, jehož hry z padesátých let zdůrazňují hodnoty rodinného prostředí, rodinných vazeb a citovost, na což je poukazováno často i v podtitulu hry (nejednou se zde objevuje přízvisko *Familendrama*, nebo *privates Trauerspiel*). Naproti tomu jeho pozdější tvůrčí období obohacuje děj o výraznější společensko-politický kontext, a ten pak ovlivňuje i jednání hlavních postav.⁴²

Na sociálně-politickou linii v žánru občanského dramatu navázal i Schiller a Goethe a vůbec celý proud *Sturm und Drang* (Bouře a vzdor),⁴³ který ke konci 18. století ovládl většinu jevišť v německé jazykové oblasti. Filozofie daného trendu vycházela především z děl J. J. Rousseaua příkře útočících na

⁴⁰ GUTHKE, S. Karl, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 2006, s. 43–55.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Za reprezentanta prvního období je považována hra *Miss Sara Sampson*, druhého pak především *Emilia Galotti*. Oběma hrám bude ještě věnována pozornost v souvislosti s jejich uváděním na jevišti Stavovského divadla.

⁴³ SCHÖSSLER, F., 2008, s. 44.

feudální svět a na velké sociální rozdíly, k jejichž překonání je nutno navrátit se k přírodě a k lidovým tradicím. Inspirace Rousseauem vede tyto dramatiky ke konstrukci příběhu, v němž je hrdina nespoután společenskými konvencemi a svobodně jedná i za cenu velkých obětí vyplývajících z okolností společensko-polického uspořádání. Oproti zmíněnému osvícenskému klasikovi je však tvorba básníků a dramatiků *Sturm und Drang* naplněna větší měrou citovosti a rovněž romantickou stylizací hrdiny. Dalším důležitým rysem jejich děl je rozmanitost látky, kterou si volí pro zpracování – v praxi totiž razí zásadu, že vše může být předmětem zobrazení. Problematické společenské konvence a jejich nabourávání hlavním hrdinou je tak přeneseno i do soukromé sféry, do prostředí rodiny a osobních vztahů.⁴⁴ Tímto se také tvůrci zcela přibližují k Lessingově odkazu. Některá z děl napsaná dramatiky z okruhu *Sturm und Drang* udávala tón německým jevištím po dlouhou dobu. Mezi ně lze zařadit i dílo J. M. Lenze, které daný směr rozvinulo a vyprofilovalo.⁴⁵ Dále se jedná o Goethova *Goetze von Berlichingen* a taktéž jeho *Fausta*, na místě je pak uvést i díla Schillerova, a to zejména jeho dramata *Die Räuber*, *Fiesco* a *Kabale und Liebe*. Následující práce obou dramatiků – Goetha a Schillera – bychom mohli zařadit spíše k pozdějšímu tvůrčímu období tzv. výmarskému klasicismu, jenž byl ohraničený érou Goethova vedení výmarského dvorského divadla (1791–1817). V tomto období se dva sobě blízcí tvůrci – Goethe a Schiller⁴⁶ – soustředili především na zpracování historických látek a konstruování jejich paralel k současnosti, přičemž Goethe upírá svůj zájem spíše směrem k epice než dramatu a hledá inspirace v antických námětech. Pro Goethovo dílo je v této době typická stylová dokonalost, a to jak v samotném zpracování, tak i v jeho ztvárnění (klade velké nároky také na herce a jejich projev).⁴⁷ Schiller v epoše tzv. výmarského klasicismu rozvíjí hlouběji motivy volnosti. Oba dramatiky ovlivnily v této době zcela zřetelně i jejich postoje k soudobému společenskému dění, tj. k revolučnímu vývoji

⁴⁴ RAK, Jan, *Kapitoly z dějin německého divadla*, Praha 1965, s. 20–21.

⁴⁵ K jeho předním pracím patří *Domácí učitel*.

⁴⁶ Schiller však umírá již v r. 1805.

⁴⁷ Sestavuje dokonce pravidla pro herce, která v r. 1824 vydává Eckermann.

ve Francii. Zatímco Goethe k němu zaujímá rezervovaný postoj, Schillera vede k heroizaci a patetickému ztvárnění svobody.⁴⁸

Žánr občanského dramatu, který reprezentuje ke konci 18. století především měšťanská truchlohra, se začíná postupem času modifikovat. V první polovině 19. století se obsah tohoto útvaru radikalizoval a obsažená sociální kritika nabyla na síle.⁴⁹ Nicméně daná forma zaznamenává i určitou míru trivializace, k níž se někteří dramatici uchylují, aby byly jejich hry přístupnější a poutavější pro širší publikum.⁵⁰ Toto zjednodušování se týká především německých autorů, jako jsou A. von Kotzebue, E. von Raupach, a A. Iffland, dále rovněž rakouských dramatiků např. A. Bäuerleho, K. Meisla a J. A. Gleicha. Jejich hry mají mnohdy podobné motivy jako kusy výše zmíněných klasiků, přinášejí taktéž náměty ze života měšťanské společnosti, často je zde rovněž řešen konflikt zájmů jednotlivce se společností, nicméně je v nich oslabeno sociálně kritické naladění a také jsou velmi často, na rozdíl od svých předchůdkyň, zakončeny šťastně, což koresponduje s touhou širších měšťanských vrstev po harmonickém životě a rodinném štěstí.⁵¹ Typickým znakem těchto her byly také různé senzační a intrikánské zápletky, které zvyšovaly poutavost celého děje. Tyto hry se sice v některých případech dotýkají aktuálních problémů doby, zprostředkovávají je ovšem takovým způsobem, aby naplnily očekávání většinového diváka. Někteří teoretici proto odůvodňují vznik triviálního dramatu rovněž společensko-politickým kontextem. Vyzdvihují v něm dva základní momenty – jednak emancipaci měšťanské vrstvy jako celku, která začíná mít i své osobité nároky na kulturní vyžití (a v prostředí německých knížectví je tato skutečnost zesílena ještě tím, že kulturní život se stává vlastně jediným možným svobodným projevem měšťanstva), jednak rozmanitost této společenské skupiny, která byla způsobena jejími velkými ekonomickými i

⁴⁸ Jako přední díla této éry lze jmenovat Goethovu *Ifigenii na Tauridě* a Schillerovy *Dona Carlose*, *Valdštejna*, *Marii Stuartovnu* a *Viléma Tella*. RAK, J., 1965, s. 38 a 42–43.

⁴⁹ V divadelní teorii bývá proto označován termínem „sociální drama“. SCHÖSSLER F., 2008, s. 63.

⁵⁰ Vymezením triviálního dramatu se zabývá BORYSIÁK, M., 1988, s. 4–7. Vychází při tom z definice triviální literatury, kterou vidí jako méně hodnotnou z hlediska děje i formy zpracování. Podobné znaky pak přičítá i triviálnímu dramatu, které takto vystavěné splňuje nároky masového diváka.

⁵¹ TUREČEK, D., 2001, s. 95 a dále.

vzdělanostními rozdíly. Nicméně triviální drama je koncipováno poměrně univerzálně a jednoduše, tudíž může oslovit většinu z nich. Útvar se tak stává i velmi výhodným prodejním artiklem. Také proto autoři jako Kotzebue nebo Iffland (a další) vytvořili v rozmezí od sedmdesátých let 18. století do třicátých let 19. století stovky her, jež splňovaly výše nastíněná kritéria.⁵²

Z pohledu látky, která je v nich zpracována, je lze rozdělit do kategorií tzv. rodinného, historického, uměleckého, pohádkového a rytířského dramatu. Všechny tyto podskupiny v sobě nesou určitá specifika, kterými, jak bylo zmíněno, působí na přání a nároky obecnstva – alespoň zdánlivě naplňují jejich potřeby nemožné uskutečnit v reálném životě. Následně budeme konkrétním z nich věnovat větší pozornost v kontextu s pražským prostředím a Stavovským divadlem. Na tomto místě zmiňme jen základní rysy těchto námětů. Pokud se jedná o tzv. rodinné drama (*Familendrama*), pak jeho hlavním tématem je rodina, osobní vztahy, víra, morálka a ostatní atributy spjaté se soukromím měšťanstva na sklonku 18. století. V souvislosti s dobou lze za dějem těchto her hledat i určitou kompenzaci měšťanstva, které se nemohlo aktivně a odpovídajícím způsobem zapojit do politického dění, a tudíž veškeré své snahy upíralo k vybudování harmonické privátní sféry a domácího štěstí. I proto je takový motiv v daných kusech zveličován a vyzdvihován nad ostatní hodnoty.⁵³

I historické triviální drama (*historisches Trivialdrama*) v sobě skrývá jistý únik od všední reality. Divák zde nachází naplnění v zobrazení heroické minulosti svých předků, která je povětšinou romanticky stylizována. Oblíbeným motivem těchto kusů bylo i představování tradic předků, které byly považovány za lepší, trvalejší a hodnotnější než ty současné.⁵⁴ Tyto hry naplňovaly touhu po dobrodružství, ale i nostalgii po „starých dobrých časech“.⁵⁵ Velmi specifickým útvarem a vlastně i jakousi odnoží historického triviálního dramatu bylo tzv. rytířské drama (*Ritterstück*,

⁵² BORYSIK, M., 1988, s. 8–11.

⁵³ Tamtéž, s. 12–13.

⁵⁴ Tamtéž, s. 37–58.

⁵⁵ V těchto hrách je ale nutné odlišně hodnotit paralely k současnosti, které rádi do svých děl zasazovali autoři vysokého dramatického umění – např. Schiller, Goethe ad. – ti jejich prostřednictvím chtěli upozornit na současné společenské nedostatky, v triviálním dramatu, pokud se tyto paralely vyskytují, pak v sobě neskýtají tak silné sociálně kritické ladění.

v češtině bývá také označováno jako rytírna). V rytírnách bývá zachycen středověk, nicméně upravený podle ideálů a představ, které o něm panovaly na konci 18. a počátkem 19. století. Jsou v nich ukázány různé ctnosti, které se s obrazem rytíře snoubily – vlastně byly odrazem jejich soudobého chápání – např. láska k vlasti, oddanost družině a připravenost obětovat sebe sama pro dobro země a nejbližších.⁵⁶

Oblíbeným bylo rovněž tzv. umělecké triviální drama (*triviales Künstlerdrama*), které přinášelo pohled na nelehký život umělce. Umělecké nadání bylo v éře romantismu chápáno jako nejvyšší lidská dovednost, která je člověku dána bohem (osoba umělce pak měla v očích romantických tvůrců k bohu blíže než kterýkoliv jiný člověk).⁵⁷ Včlenění této myšlenky do triviálního dramatu pak představovalo vykreslení různých obtížností, se kterými se umělec na své životní cestě střetával – ať se již jednalo o překonávání společenských předsudků, nebo nepříznivých životních podmínek – vše odpovídalo sentimentální představě o přinášení obětí a zprostředkovávalo také pocit porozumění důležitosti lidského poslání.

Poslední skupinou triviálních dramát jsou různé pohádkové a kouzelné motivy (*Märchendrama, Zauberstück*), které jednak odváděly pozornost od tíživé reality, ale rovněž přinášely naplnění touhy po dobrodružství, senzaci a poznání exotiky. Náměty proto nebyly hledány pouze v okruhu domácích zlidovělých pohádek, ale i v cizokrajných látkách.⁵⁸

Dalším dramatickým útvarem, který nelze v souvislosti s konstituováním občanských scén zcela opomenout, je romantické drama. To sice nijak neapelovalo na občanské hodnoty, tak jak jsme si toho mohli povšimnout u výše zmíněné měšťanské truchlohry a jejích variací, nicméně svět měšťana-občana přece odráží, neboť se vymezuje právě vůči společenské angažovanosti, tak jak ji nastolili osvícenští tvůrci a jejich pokračovatelé.

Literární romantismus by bylo možné v německé jazykové oblasti vymezit léty 1798 až 1830, přičemž jeho raná forma v sobě nesla určité stopy kritiky, pozdní pak byla výhradně poetická. Významnými představiteli směru, kteří jej převedli i do dramatického ztvárnění, byli Friedrich Schlegel, Ludwig

⁵⁶ BORYSIK M., 1988, s. 58.

⁵⁷ Tamtéž, s. 64–66.

⁵⁸ Tamtéž, s. 80.

Tieck, Clemes Brentano, Zacharias Werner a v neposlední řadě Heinrich von Kleist. Zatímco první zmiňovaný je označován spíše za teoretika romantické koncepce, ostatní byli důležitými tvůrci divadelních her a jejich jména jsou spjata i se Stavovským divadlem v Praze. Především pak díla Tiecka, Wenera a Kleista se často objevovala v programu.

Směr reagoval na osvícenství, stal se vlastně jeho přímým protikladem, neboť vystupoval proti racionalismu. Taktéž se ovšem stavěl do opozice vůči výmarskému klasicismu a jeho estetické koncepci. Romantičtí tvůrci se účelově uzavírali před aktuálními společensko-politickými problémy a tento postoj vyústil až k pasivnímu podřízení se stávajícím společenským vztahům.⁵⁹ K předním látkám, které si vybírali pro svá zpracování a které se zároveň objevili pro dramatické ztvárnění, patřily zejména náměty z historie a pohádkové motivy, v nichž bylo možné položit důraz na vytvoření dokonalé iluze. Předlohy byly proto hledány v ságách a legendách, tedy tam, kde fantazie převládala nad realitou. Dalším tematickým okruhem, který romantici vyhledávali, byly ironizující veseloherní motivy, které rovněž odváděly svým nadsazeným pojetím diváka od skutečnosti. V neposlední řadě je pak na místě zmínit i tzv. osudové tragédie programově rovněž zapadající do romantického dramatu, neboť rozvíjely v divákovi určitou snovou představu o osudu hlavního hrdiny, který navzdory své vlastní vůli podléhá tragickým okolnostem. Na rozdíl od klasického velkého dramatu byly tyto osudové hry vystavěny na napětí a katastrofickém ději. Směřování k pádu hlavního hrdiny bylo ústředním motivem, stranou byly většinou ponechány jeho postoje a charakter. Na druhé straně takové zploštění hlavní postavy dovolovalo tvůrcům soustředit se na vykreslení osudových nástrah a překážek, které vstupovaly nemilosrdně hrdinovi do cesty (ať již se jednalo o různé zlé předtuchy a věštby, rodinné zvraty, krvesmilstvo atd.).⁶⁰ Tato osudovost vystavěná na vnějších náhodných zásazích mohla velmi snadno korespondovat s dobovým pohledem diváka, neboť všeobecná míra prosazení vlastní volby byla zanedbatelná.

⁵⁹ STROKA, Anna – SCYROCKI, Marian, *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts*, Warszawa 1983, s. 3.

⁶⁰ Tamtéž, s. 4–5.

Poslední trend, který by bylo vhodné v souvislosti s konstituováním občanského divadla zmínit (neboť citlivě reagoval na společenské procesy této éry a po celé 19. století ovlivňoval dramaturgii pražské scény), je možné souhrnně nazvat vídeňské lidové divadlo. Mnozí autoři tvořící v tomto duchu se stylem i výběrem témat blížili k trivializační dramatice (jak byla výše charakterizována), přesto se právě od této produkce lišili, a to určitou měrou nekonvenčních (především komických) prvků, které mají svůj původ právě v živém lidovém prostředí. I proto této tvorbě bude věnován zvláštní prostor.

Dané označení stylu vzešlo z lokace a sociálního prostředí, v nichž se utvářel. Jednalo se o vídeňská předměstí, kde byly zastoupeny převážně nižší společenské vrstvy, a lidové divadlo v tomto okruhu nacházelo velké množství témat, neboť mohlo čerpat z jednak z tradičních prvků sváteční (především masopustní a jarmareční) komiky, jednak mělo příležitost hledat inspirace v dramatice, která ovládala divadlo u dvora a v honosných divadelních sálech šlechty žijící za městskými branami. Tato blízkost dvou sociálně odlišných prostředí dala vzniknout svéráznému útvaru, který těžil právě z této polaridy.

Za prazáklad vídeňského lidového divadla je považována tvorba herce Josepha Antona Stranitzkého, který, ovlivněn francouzským divadlem *commedia dell'arte*,⁶¹ přivedl v polovině 18. století do Vídně postavu Hansvursta, jehož vtípem bavil širokou škálu publika.⁶² Tato postava měla vzor v Pickelheringovi (z komedie dell'arte). Přejímala většinu jeho rysů, ale byla stylizována do podoby salcburského sedláka. Samotný příběh byl vždy poměrně statický, založený na situační komice a obhroublých replikách. Hansvurstovská komika se totiž vyvíjela ve zvláštní kulturně-psychologické situaci, kdy ve vyšších kruzích stále ještě platil ideál hrdinství a ušlechtilosti. Hansvurst tento uznávaný vzor sice nijak nenarušoval, ale naprosto se jím nedal rušit ve svém odlišném pohledu na

⁶¹ Pojem pochází z itaštiny. Jedná se o útvar, který neměl žádný pevný text a děj. Struktura hry byla záležitostí improvizace. Typickým znakem byly dále karnevalové masky postav a nadsázka. PAVLOVSKÝ, Petr a kol., *Základní pojmy divadla*, Praha 2004, s. 151.

⁶² Bavil nejen lidové publikum, ale představitel Hansvursta – Stranitzky – byl zván i k vídeňskému dvoru. JAKUBCOVÁ, Alena a kol., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007, s. 580–582.

svět. V těchto hrách tak vedle sebe jako protiklad stojí svět naivní až vulgární spokojenosti a svět barokní vznešenosti, z nichž každý má svoji pravdu.⁶³

Nicméně tyto hansvurstiády začaly být během vlády Marie Terezie právě pro svoji vulgárnost postihovány. V nadcházejícím období totiž začíná Vídeň přejímat ideály osvícenského divadla a přední dvorská scéna v zemi měla jít příkladem, proto Joseph von Sonnenfels hry pro nedostatek osvětové funkce zakázal. Daný proces souvisel s utvářením nových estetických kritérií právě osvícenského divadla, které kladlo vysoké nároky na potenciál divadla jakožto vzdělávací instituce. V Německu se rozpoutalo doslova tažení proti Harlekýnovi, který podobně jako Hansvurst ve Vídni plnil funkci komické figurky spojující dva rozdílné světy. Za celým tímto problémem stála otázka, zda jsou v umění přípustné takové prvky, které nepodněcují ke kultivaci.⁶⁴

Lidové divadlo však fungovalo vedle kultivované dramatiky dále, a to na předměstích, kam se jeho autoři tehdy uchýlili. Proslulá se stala divadla Theater in der Leopoldstadt, Theater an der Wien a Theater in der Josefstadt. Sem se přesunul i Hansvurst a jeho obdoby – figury oplývající bohatou gestikulací a jednoduchým vtípem narážející často kriticky na společensko- politickou situaci. Jejich monology, které tvořily základ představení, byly pak nezřídka proloženy zábavnými čísly jako např. zpěvem různých kupletů, známých árií atd.⁶⁵

Za otce útvaru lidové hry, jež se zrodila o něco později a která v sobě nese již dějovou osu (nejde tudíž jen o humorné scénky, jak tomu bylo v případě hansvurstiád), je považován Philipp Hafner. Jeho hry byly vystavěné na ironizujícím pohledu na život maloměšťáka. Na tuto tradici posléze navázali Joseph Alois Gleich, Karl Maisl, Adolf Bäuerle a především pak proslulí Ferdinand Raimund a Johann Nestroy.⁶⁶ Do jejich tvorby spadají různé

⁶³ BALVÍN, Josef – POKORNÝ, Jindřich – SCHERL, Adolf, *Vídeňské lidové divadlo*, Praha 1990, s. 27.

⁶⁴ Diskuze se zúčastnili tehdejší literární teoretici i tvůrci děl – Gottshed, Lessing a další. V roce 1761 vyšla dokonce kniha na obranu Harlekýna od Justa Mösera *Harlekin oder die Vertheidigung des Grotesk- Komischen*, která obhajobu vkládá přímo do úst Harlekýna. BACHTIN, M. Michail, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007, s. 42.

⁶⁵ STROKA, A. – SCYROCKI, M., 1983, s. 88.

⁶⁶ Tamtéž, s. 89.

parodie, kouzelné báchorky (tzv. *Zauberpossen*) a další hry působící na diváka skrze senzačnost svých námětů a jednoduchou a nenáročnou komiku, která však byla v mnohých případech kriticky laděná (podrobněji se tomuto fenoménu budeme věnovat v následující kapitole).

Ve sledovanou dobu byly na vrcholu vídeňských lidových scén tzv. lokální nebo mravoličné hry. Oba útvary se často pojily v jeden. Kusy líčí poměrně jednoduše život ve Vídni – často se jedná o satirický příběh vesničana, který přichází do víru velkoměsta a je stržen jeho svody, nebo v dalším případě náměty představují kritický pohled na módní společenské mravy atd.⁶⁷ Některé z prvků tohoto stylu dramatiky se pak uplatnily i na pražské scéně.

Karl Liebich a Franz Holbein ve Stavovském divadle

Poté, co byl nastíněn přehled dobových směrů, kterými se začalo dramatické umění na přelomu 18. a 19. století ubírat, by bylo příhodné osvětlit rovněž konkrétní podmínky divadelní scény, jíž se budeme v práci zabývat. Je zřejmé, že určité prostředí danou programovou skladbu divadla přibližuje svým nárokům a očekáváním. Na tyto specifické požadavky museli reagovat především divadelní podnikatelé, kterým bylo Stavovské divadlo svěřováno do nájmu. Proto bychom se v souvislosti s problematikou repertoárové skladby divadla měli zmínit o těchto osobnostech, neboť ty měly největší vliv na její formování. Jejich zkušenosti, znalosti uměleckého a diváckého prostředí dotvářely to, co bylo požadováno zemskými stavy, kterým divadlo v tuto dobu patřilo.⁶⁸

Osobnosti divadelních podnikatelů K. Liebicha a F. Holbeina působících ve Stavovském divadle na počátku 19. století směřování divadla značně ovlivnily. Oba měli příležitost seznámit se s divadelním prostředím na různých místech a oba si vyzkoušeli, jak divadlo vést i to, co obnáší stát jevišti. Tyto bohaté zkušenosti dokázali pak na pražskou scénu přenést. Napomohli divadlo nasměrovat do jeho nové, občanské éry tím, že na jedné straně citlivě reagovali na proměny diváckých nároků, na druhé straně

⁶⁷ BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 69–70.

⁶⁸ Stavové odkoupili divadlo od hraběte Nostitze v r. 1798.

zavádění takových novinek předpokládalo i schopnost diplomatického jednání, neboť bylo nutné se na změnách usnést s majiteli divadla. Stavy, jak už bylo řečeno, vlastnily divadlo od roku 1798. I přestože samotný chod divadla nezajišťovaly, ale pronajímaly ho podnikateli v tomto oboru, zasahovaly do každého důležitějšího rozhodnutí. Aby podnikatel, tedy nájemce, své místo vůbec získal, musel podstoupit většinou konkurzní řízení, které probíhalo za striktně daných podmínek.⁶⁹ Výběrem určité osoby pro ředitelské místo mohla být také ovlivněna programová skladba (adept měl za sebou už nějakou práci a povětšinou i svůj soubor herců, podle něhož bylo možné odhadnout kvality i nedostatky). Majitelé ale mohli také přímo zasáhnout do výběru repertoáru, a to prostřednictvím divadelní dozorčí komise. Komise tak byla v podstatě úředním orgánem Zemského výboru. Její existence byla odůvodněna posláním divadla, které nemá být jen místem zábavy ale i vzdělání a ponaučení. Jednalo se tedy o snahu udržet divadlo na prestižní úrovni, což bylo požadováno již při jeho založení.⁷⁰ V okruhu své činnosti byla vybavena plnou mocí. Tato působnost se vztahovala na kontrolu repertoáru, disciplíny divadelního personálu, dodržování povinností a práv divadelního ředitele-nájemce, bezpečnosti majetku stavů, tzn. dohled nad inventářem a rekvizitami.⁷¹

Pokud tedy chtěl zájemce nastoupit na místo nového ředitele Stavovského divadla, musel být pro stavy zárukou, že bude schopen dostát výše uvedeným zásadám. Udržet takový standard bylo kvůli rentabilitě některých předepsaných představení komplikované. Zároveň zástupci Zemského výboru potřebovali i jistou garanci podnikatelovy prosperity, aby nemuseli divadlo příliš podporovat z vlastních prostředků. Z jejich strany byla hrazena běžná údržba budovy, topení a osvětlení. Ostatní si musel zajistit najímatel sám, tj. musel být schopen vést běžný divadelní provoz, především platit gáži hercům a ostatnímu personálu, udržovat požadovanou kvalitu repertoáru a disponovat prostředky na vlastní rekvizity a dekoraci (nové, na náklady

⁶⁹ Nájemce musel dodržovat i určitý počet jednotlivých žánrů. Musel být schopen např. zajišťovat německou činohru a do určité doby i italskou operu. Viz Nájemní smlouvy s divadelními řediteli, karton č. 1195-1198, fond Zemský výbor – Stavovské divadlo, NA.

⁷⁰ ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 6.–11.

⁷¹ Divadelní dozorčí komise, karton č. 1218, fond Zemský výbor – Stavovské divadlo, NA.

Zemského výboru, byly malovány a pořizovány pouze na zvláštní žádost ředitele).⁷²

Začněme tedy u prvního z výše jmenovaných. Měl Karel Liebich takové předpoklady? Je zřejmé, že stavovská dozorčí komise zvolila Liebicha na místo ředitele i kvůli jeho předchozímu angažmá na pražské scéně, neboť to garantovalo schopnost rychle se v nové funkci zorientovat a pohotověji reagovat na očekávání domácích diváků, ale i samotných vlastníků divadla. Liebich měl bohaté zkušenosti i z jiných působišť a jeho rozhled a orientace v uměleckém milieu napomohla zavést na scénu nové rentabilní trendy a zároveň vyzdvihnout úroveň pražské scény v ekonomicky nepříznivé době.

Liebich se narodil v r. 1773 v německé Mohuči. Byl synem zástupce tanečního mistra u arcibiskupského dvora, tudíž se v uměleckém prostředí pohyboval od útlého dětství. Samotný Liebich ve svých vzpomínkách uvádí, že to byl jeho otec, kdo jej ovlivnil nejvíce. Po svém návratu z Paříže, kde studoval nové taneční směry, jej seznámil se společenským životem.⁷³ Mohuč měla v tu dobu divadelní scénu na poměrně vysoké úrovni a trend osvícenského divadla začal prostupovat záhy i sem. Mladý Liebich měl možnost zde shlédnout díla Lessinga, Goetha, Schillera a dalších. Přestože jej otec od výběru uměleckého zaměření zrazoval (jeho záměrem bylo, aby se syn vydal na církevní dráhu), Liebich se ve svém směřování utvrdil právě jeho prostřednictvím, neboť ten jej v r. 1788 s sebou odvedl do nového působiště v Pasově. Zde si mladý Liebich prohloubil znalost divadelní klasiky i nových her, poprvé zde také vystoupil na jevišti, a to v Lessingově hře *Pilathos*. Ke zlomovému momentu v Liebichově směřování však došlo až r. 1791, kdy Pasov navštívila Rollandova herecká společnost, v níž vystupoval i slavný herec Andreas Joseph Schopf.⁷⁴ Zkušený herec zřejmě rozpoznal talent a nadšení mladého Liebicha a podpořil ho v rozhodnutí vstoupit na divadelní jeviště. Statutárně muselo být takové odhodlání

⁷² LUDVOVÁ, Jitka, Peníze, nebo divadlo, Finanční osudy pražských divadelních ředitelů v 19. století, in: *Opomíjená a neoblíbená v české kultuře 19. století*, Praha 2007, s. 140–141.

⁷³ *Wiener Theater Zeitung*, 1818. Zde vycházel po Liebichově smrti jím samým sepsaný životopis na pokračování, a to v číslech 8–33.

⁷⁴ Schopf prošel mnohými angažmá, mimo jiné i pražským Nostitzovým a posléze i Stavovským divadlem. V Pasově se brzy etabloval a přijal místo dvorního číšníka a režiséra šlechtických ochotníků ve dvorském divadle kardinála arcibiskupa Josefa III. Antona Franze Auersperga. JAKUBCOVÁ, A. a kol., 2007, s. 548.

povoleno pasovským arcibiskupem, v jehož službách se nacházel Liebichův otec. Josef III. Anton Franz Auersperg na přímluvu Rollanda a Schopfa, kteří měli v jeho dvorském divadle dobré renomé, úmysl schválil a Liebich byl přijat za člena dvorského divadla. Zde měl možnost seznámit se nejen s hereckou prací, ale naskytla se mu i příležitost některá představení režirovat.⁷⁵ V Pasově tak Liebich získal opravdový základ pro svoji budoucí profesi. V r. 1794, po smrti arcibiskupa Auersperga, kterou hodnotil jako obrovskou ztrátu pro pasovské kulturní a společenské dění (i herecký soubor dvorského divadla se po jeho smrti rozpadl), se vydal do Laibachu za Rollandovou hereckou společností. Odsud chtěl dále cestovat do Vídně. Byl si velmi dobře vědom, že vídeňské divadlo má kvality a specifika přínosné pro hereckou i režisérskou práci. Zatím mu to však nedovolovaly zkušenosti ani finanční prostředky, proto se zdržoval v angažmá Rollandovy společnosti, která vystupovala v menších rakouských městech, jako např. Laibachu, Gratzu a Linzi.⁷⁶ Do císařského města se nicméně Liebich záhy dostal. Poté, co Rollandova herecká společnost ztratila stálé angažmá v Laibachu, kam si místní šlechta najala společnost provozující italskou operu, byl Liebich bezprizorní. Rozhodl se proto odejít do Vídně, kde se měl obrátit na doporučené známé v Hoftheatru a Leopoldstädtertheatru. Zkušenosti s vídeňským uměleckým prostředím si velmi cenil, protože nabízela obrovskou škálu žánrů a rolí. Ve svém životopise se zmiňuje, že jeden den zde mohl být herec hrdinou, druhý směšným kašparem.⁷⁷ Z Vídně se pak záhy dostává do Prahy, kam byl v r. 1798 povolán jeho přítel Schopf a Liebich posléze odešel za ním. Tak bylo zahájeno jeho pražské angažmá, do r. 1806 v podobě režiséra a herce, následně do r. 1816 jako divadelního podnikatele.

Z Liebichova životopisu zřetelně vyplývá, že si vážil rozmanitých zkušeností, které získal v rámci svých mnohých působišť. Malé a komické role považoval za průpravu k větším a charakterním, seznámení s rozličnými

⁷⁵ Za to pobíral plat 400 zlatých ročně. *Wiener Theater Zeitung*, 16. a 18. 2. 1818.

⁷⁶ Divadlo v Linzi mělo specifickou tradici. Působil zde po dlouhou dobu přední představitel komické figury Hansvursta – J. Stranitzky – a je zřejmé, že Liebichovi kromě následně vídeňské zkušenosti toto místo poskytlo nové rozšíření obzorů ohledně způsobu divadelní tvorby.

⁷⁷ *Wiener Theater Zeitung*, 16. 2. 1818. O specifikách vídeňského divadla viz následující kapitola.

divadly jako příležitost pro srovnání umělecké úrovně a divácké obce. Je také evidentní, že si dobře všímal všech nových trendů, které se v divadlech vyskytovaly, a vysoce hodnotil ty, které jsou označeny v úvodu pod termínem občanské drama.⁷⁸ Otázkou zůstává, jak mohl tyto znalosti v pražském angažmá využít.

Poté, co se dostal do vedení Stavovského divadla, měl dva cíle, a to udržet divadlo na dostatečné úrovni, kterou požadovaly stavy, a udělat z pražské scény výdělečný podnik. V nájemní smlouvě mu byly poskytnuty standardní podmínky, s jednou výjimkou, kterou si vymohl. Z počátku svého působení v divadle byl oprostěn od uvádění nákladné italské opery, která byla kratochvílí především šlechty a do konceptu velké scény s návštěvností publika z různých společenských vrstev se nehodila. Dále se ale smlouvou zavázal uvádět pravidelně německou operu a činohru.⁷⁹ Aby dostal finančním povinností, byl jako nájemce povinen platit za pronájem budovy 1500 zlatých ročně.⁸⁰ Odvést tuto částku nebylo jednoduché, neboť podnikání v divadle bylo závislé na mnoha faktorech. Velký vliv na návštěvnost měla společenská situace, roční doba atd. Dá se předpokládat, že během léta návštěvnost klesla, v zimě tomu bylo naopak.⁸¹ Je zřejmé, že svůj vliv měly také alternativní druhy zábavy, které město nabízelo. To byly často cirkusy nebo jiní kočovní umělci atd.⁸² Divadelní podnikatelé se proto snažili nebýt závislí pouze na příjmu z jedné scény a brali si do pronájmu i další divadla anebo hostovali se svojí společností v jiných městech. To byl také Liebichův případ, který si kromě Stavovského divadla od Zemského výboru pronajal i

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ „V prvních letech nemusí uvádět italské opery, tak jak nás požádal. Tato povinnost mu vyvstává až od roku 1809. Musí ale neustále dbát německé hry se zpěvy a činohry.“ Výňatek smlouvy publikován in: ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 41.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Někteří divadelní ředitelé v Praze přes léto ani nehráli, odjížděli například do lázeňských měst, kde dočasně působili. VONDRÁČEK, J., 1956, I.–II.

⁸² Je například známo, že někteří divadelní ředitelé, aby se vyhnuli nežádoucí konkurenci, angažovali různé cirkusové umělce přímo do svých představení, hlavně provazochodce. Anebo požadovali z vystoupení cirkusu ve městě odškodné za ztrátu části publika. Např. ředitel Stöger si vymáhal z každé takové produkce 1/3 zisku, což činilo ve všední den kolem 100 zlatých a v neděli a ve svátek i 350 zlatých. NOVOTNÝ, Antonín, *Staropražští komedianti*, Praha 1944, s. 27.

divadlo na Malé Straně a během léta často hostoval se svojí společností v lázeňských městech, např. Teplicích.⁸³

Celkový záměr své podnikatelské éry v divadle uzpůsoboval Liebich konkrétním podmínkám, nicméně dvě záležitosti hrály v jeho plánování dlouhodobou úlohu. Jednak to bylo uvádění českých her, které se staly vlivem velmi nízkých nákladů na výpravu značně výhodným artiklem,⁸⁴ a jednak se soustředil na novou německou činohru. Nechal nastudovat věhlasná dramata, jako byly Schillerovy hry *Jungfrau von Orleans*, *Maria Stuart*, *Wallenstein*, *Tell* nebo Goethovy kusy *Iphigenie von Tauris*, *Tasso*.⁸⁵ Nicméně podstatně více se koncentroval na triviálnější, zato vyhledávanější dramaturgiu a během jeho éry se tak nesmazatelně do programu scény zapsala jména autorů jako Kotzebue, Iffland a dalších představitelů lehčího žánru.

Liebich se bezesporu uměl pohybovat v nejvyšších kruzích, a tuto schopnost dokázal využívat ve prospěch divadelního provozu, což napomáhalo prosadit do programu i triviálnější dramaturgiu. Ovšem kromě uvádění českých her – ty byly po celou dobu jeho působnosti v roli ředitele hrány sporadicky.

Dalším prozíravým Liebichovým krokem bylo založení tzv. penzijního fondu pro vysloužilé herce. Tyto prostředky zaručovaly umělcům finanční jistoty v době nemoci a ve stáří a napomáhaly tak udržet ve Stavovském divadle dlouhodobě kvalitní personál. Penzijní fond fungoval tak, že každému herci bylo strháváno 2,5 % z gáže, které šly na konto fondu.⁸⁶ Dále musel ředitel, na úkor svého zisku, uspořádat každý rok určitý počet představení ve prospěch fondu.⁸⁷ Liebichovi se tak podařilo po celou dobu

⁸³ Nájemné divadla na Malé Straně činilo 600 zlatých. ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 41, dále TEUBER, Oscar, *Geschichte des Prager Theaters* II., Prag 1885, s. 390.

⁸⁴ Problematika uvádění českých her je podrobně popsána v autorčině diplomové práci. O pravidelné zařazení těchto kusů do repertoáru měli zájem už i Liebichovi předchůdci, neboť zisk z nich činil až 13 195 zlatých za půl druhého roku, což se dalo považovat za téměř čistý příjem vzhledem k nepatrným výlohám. Liebich sám v žádosti z r. 1808 o pravidelné uvádění těchto představení předesílá, že od začátku svého ředitelského působení přišel vlivem výpadku českých her ve Stavovském divadle o 13 000 zlatých čistého zisku. TEUBER, O., 1885, II., s. 390. Stavby byly ovšem ustavičně pobuřovány jejich nízkou úrovní a také nízkým původem diváků, kteří tyto kusy navštěvovali. Proto se povolení hrát v divadle česky prosadilo až později, během ředitelské éry Jana Nepomuka Štěpánka. ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 46–52.

⁸⁵ TEUBER, O., II., 1885, s. 388.

⁸⁶ Fond byl založen již roku 1805, a to na Liebichův návrh, který jej v daném roce předložil k projednání divadelní dozorčí komisi. TEUBER, O., 1885, II., s. 379. Nicméně až v r. 1808 dostal spolek pevné stanovy. LUDVOVÁ, J., 2007, s. 141.

⁸⁷ Počet těchto představení byl povětšinou stanoven v nájemní smlouvě. Liebichovi bylo určeno hrát ve prospěch fondu čtyřikrát během letních měsíců. Viz Nájemní smlouvy

své ředitelské éry držet v Praze stabilní soubor a rovněž přilákat nové talenty.⁸⁸ V jeho operním souboru působil jako vedoucí od r. 1813 Carl M. von Weber, dále získal i slavné činoherní umělce, mezi prvními např. Sophii Schröder, představitelku hlavních rolí v divadle v Hamburku.⁸⁹

I přesto, že Liebichova strategie vedení divadla byla prozíravá, o čemž svědčí i jeho dobré renomé v tehdejší divadelním prostředí (v r. 1812 mu bylo nabídnuto vedení vídeňského Burgtheatru, které s ohledem na svůj soubor v Praze a silný vztah ke Stavovskému divadlu odmítl),⁹⁰ skončila jeho éra ve vedení pražské scény deficitem. To mělo bezesporu dva podstatné důvody. Jeden z nich ztěžoval práci všem Liebichovým předchůdcům i následovníkům. Bylo jím pojetí Stavovského divadla, za nímž jeho majitelé viděli především vlastní reprezentaci, a tudíž méně prestižní, lehké žánry (avšak výnosné) se do programu prosazovaly komplikovaně. Problém ovšem nebyl pouze v této věci, neboť jak jsme si mohli výše povšimnout, kromě uvádění českých her se K. Liebichovi dařilo vést scénu směrem k výdělečným trendům. Základem finančních neúspěchů byla i celková situace divadla – velká scéna v Praze, která pojala až na 1000 diváků, mohla být zřídka zcela zaplněna – Praha neměla v tuto dobu natolik rozsáhlou a kultivovanou diváckou obec, která by divadlo pravidelně navštěvovala.⁹¹ Kdybychom měli kalkulovat s tím, že bylo divadlo celoročně plné, došli bychom k výdělku přibližně 420 000 zlatých ročně, přičemž výdaje se

s divadelními řediteli, karton č. 1195-1198, fond Zemský výbor – Stavovské divadlo, NA.

⁸⁸ Ke stálícím jeho souboru patřili herci, kteří s ním působili na jevišti ještě během jeho herecké a režisérské éry ve Stavovském divadle. Byli to např. Allram, Schmelka, Bayer, Polawsky a další zvučná jména. Liebich přijímal také věhlasné herce, kteří utíkali z měst okupovaných napoleonskou armádou. TEUBER, O., 1885, s. 383.

⁸⁹ Sophie Schröder patřila mezi herce, kteří přišli vlivem napoleonských válek o angažmá. V roce 1813 vystoupila na jevišti hamburské scény ozdobena ruskou kokardou. Tento vlastenecký projev věrnosti německému císaři jí stál místo. Liebich však umělkyni nabídl nové angažmá v Praze. TEUBER, O., 1885, II., s. 403–404.

⁹⁰ TEUBER, O., 1885, II., s. 391.

⁹¹ Na danou skutečnost, byť z jiné perspektivy, upozorňuje i Josef Petráň již v souvislosti se založením divadla. Praha byla v té době ovlivněna hlavně německou kulturou a také její elita byla v podstatě německá, avšak lidové prostředí bylo české. Odečteme-li však od pražského dospělého mužského obyvatelstva šlechtu, klérus, byrokracií a nezávislou inteligenci, zbude 82 % obyvatel. Tito lidé byli ve druhé polovině 18. století bezprostředně spjati s výrobní činností, ať už to byli samostatní řemeslníci, obchodníci, podnikatelé, nebo služebníci, tovaryši, domkáři, dělníci a jiní obyvatelé města, převážně v nesamostatném, podřízeném postavení. A i přesto, že český lidový živel byl v Praze dlouhodobě na vzestupu, jeho kultivace byla záležitostí delšího časového horizontu. PETRÁŇ, J., 1988 s. 29–34.

pohybovaly kolem 160 000 zlatých. Uvedený výtěžek je ovšem optimálním výsledkem, bereme-li v úvahu reálné podmínky, lze počítat s výnosem maximálně 180 000 zlatých ročně.⁹² To by řediteli zaručovalo přibližně 20 000 zlatých čistého zisku. Opět je tato částka poněkud nadsazená, neboť nezahrnuje další výdaje, uveďme například renovaci stávajících dekorací a pořizování nových kulis, na které sice měly přispívat stavy, ovšem ne vždy byly ochotny takové subvence řediteli připsat.⁹³ Jako ztrátové se z dostupných informací jeví i pronájem divadla na Malé Straně, které mělo nedořešenou repertoárovou koncepci – zatímco ve Stavovském divadle se české hry uvádět pravidelně nesměly, vztahovalo se na malostranské divadlo tzv. vlastenecké privilegium, které deklarovalo povolení uvádět hry v české řeči. Nicméně v těchto končinách, osídlených především německou a italskou šlechtou, se český divák vyskytoval zřídka, a i když Liebich usiloval o přesunutí tohoto privilegia na Stavovské divadlo, nebylo mu takové povolení nikdy vystaveno. Liebich si tak mohl přivydělat během letních měsíců hostováním v lázeňských městech, tyto částky však nebyly nikterak závratné, pohybovaly se od 1000 do 1500 zlatých za jednu sezónu.⁹⁴

Připočteme-li k tomuto celkovému výčtu druhý, pro divadlo tolik důležitý faktor, jakým byla společensko-politická situace zužovaná ve sledované době válkou a státním finančním bankrotem, pak je zřejmé, že Liebichova ekonomika musela být chtě nechtě prodělečná.

Liebich tak po sobě zanechal velké dluhy, které spolu s vedením divadla (jímž byla pověřena stavovskou komisí) převzala jeho manželka Johanna. Ta však nedokázala divadlo vyvést z těžké situace, proto byl na ředitelský post stavy povolán Franz Ignaz Holbein, který zde působil jako režisér od r. 1819 a podílel se i na jeho správě.

Holbein se narodil v r. 1779 v Zisterdorfu u Vídně v úřednické rodině. K této profesi byl posléze také veden, nicméně jeho vlastní představa o životní dráze se přece jen lišila.⁹⁵ V roce 1796 opustil studia ve Vídni a

⁹² ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 55–60.

⁹³ TEUBER, O., 1885, II., s. 390.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ O vlastním životě vypráví Holbein ve svých vzpomínkách. HOLBEIN von, Franz, *Deutsches Bühnenwessen – Ein Handbuch für Alle*, 1. část, Wien 1853. Dále je jeho životopis uveden in: LUDVOVÁ, Jitka a kol., *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006, s. 204–207.

začal cestovat po Evropě jako kočovný umělec. Na přelomu století se dostal do Berlína, kde se seznámil s osobnostmi z divadelního prostředí, především jej ovlivnil kontakt s Ifflandem.⁹⁶ Po tomto setkání se sám pokusil o zpracování dramatické látky. K jeho prvotinám patří rytířská hra *Fridolin*, jež je adaptací Schillerovy balady *Der Gang nach dem Eisenhammer*. Toto drama s lidovými prvky se nadlouho stalo oblíbeným především ve Vídni, kde začal sám autor posléze působit na předměstské scéně – Theater an der Wien. Setkal se při tom s oblibou lidového divadla a uvědomil si jeho poutavost pro široké sociální spektrum. Ve Vídni tyto periferní umělecké stánky navštěvovala kromě publika z nízkých vrstev společnosti i šlechta hledající zde především kratochvíli a senzaci, které jí oficiální dvorské divadlo, okleštěné cenzurními zásahy, nemohlo nabídnout. Prvky lidového divadla – světelné, pohybové, romanticky laděné a komické – pak Holbein plně využíval i během svého působení ve Stavovském divadle v Praze, když se snažil pozdvihnout jeho ekonomickou situaci.⁹⁷

Pod vlivem válečných událostí roku 1809 se Holbein vydal znovu na cesty. Jako ředitel a dramaturg hostoval např. v Bambergu a Karlsruhe. Poté přešel do divadla v Hannoveru, kde zastával místo vedoucího režiséra. Zde jej v roce 1819 zastihla nabídka angažmá ve Stavovském divadle v Praze. Také na pražské scéně působil nejprve jako hlavní režisér a poté řídil divadlo spolu s Liebichovou vdovou.⁹⁸ Ředitelské funkce se plně ujal až v r. 1821. Jako podnikatele ho čekal nelehký úkol – zkonsolidovat stávající soubor a uměleckou úroveň scény, které pod vedením Johanny Liebichové utrpěly ztrátu dobrého jména,⁹⁹ a vyvést divadlo z finančních obtíží. Prvního se Holbein zhostil výborně. Hereckou společnost obohatil o nově objevené talenty, k nimž patřili Binder, Haufer, Siedelmann, Pohl, Ernst-Seidlerová, Pecheová, Sonntagová. Holbein měl bezesporu schopnost rozpoznat mladé

⁹⁶ A. W. Iffland byl uměleckým vedoucím berlínské scény od počátku devadesátých let 18. století až do své smrti v r. 1813.

⁹⁷ LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 206.

⁹⁸ V této pozici zamezil okleštění pravomocí divadelního ředitele, které navrhovali přední herci souboru včele s Polavským. Jako zasloužilí členové divadla chtěli mít podíl na vedení. Holbein však vznesl námitku přímo k Zemskému výboru s poukázáním na komplikace, které by v takovém případě při rozhodování řediteli vznikaly. Stavby uznaly jeho důvody jako opodstatněné. TEUBER, O., 1885, II., s. 47–48.

⁹⁹ O nekvalitním vedení divadla informovaly dobové umělecké časopisy. LUDVOVÁ, J., 2007, s. 142.

nadané herce a zároveň mu nechyběla odvaha postavit je na jeviště do předních rolí.¹⁰⁰ Mimo to dokázal prosadit zlepšení finančních podmínek pro penzionované herce, což podobně jako za Liebichovy éry soubor stmelilo.¹⁰¹ Nicméně i přesto slavná jména – jako např. Henritte Sontagová – domovskou scénu kvůli zajímavějším nabídkám opouštěla. To Holbeinovi působilo nemalé obtíže, neboť úspěch u publika byl postaven právě na těchto osobnostech.¹⁰²

Do činoherního repertoáru zařadil velké množství novinek, které zůstaly na programu po dlouhou dobu. Jednalo se zejména o hry Grillparzera a další kusy Kotzebua. Do umělecké tvorby zasahoval rovněž vlastní invencí, sám byl dobrým autorem her a mnohé se mu podařilo taktéž populárním způsobem zadaptovat, např. hry Shakespeara a Kleista. Zjednodušení a libivosti se Holbein nijak neobával, dokonce na ní svojí koncepci divadla postavil. Jak bylo výše zmíněno, měl s daným trendem dobrou zkušenost již z vídeňského angažmá. Proto do repertoáru stavovské scény prosadil tzv. lidové divadlo, které se hrálo dvakrát týdně. Návrh vyjednal se stavy na základě argumentu chybějící vhodné pobočné scény pro tyto kusy.¹⁰³ Nutno však říci, že ani poutavá představení ekonomiku divadla neoživila, což jistě souviselo i se složitostí doby, na niž stále doléhaly ekonomické ztráty předchozího desetiletí. Opět se ale ukázalo komplikované pojetí celého uměleckého stánku, který na jedné straně kvůli své velké kapacitě a na druhé straně malému počtu divácké obce nebylo možné směřovat k žádnému konkrétnímu stylu.

Jak se tedy vyvíjela ekonomická situace za jeho ředitelské éry? Jejím základem byla bezesporu návštěvnost diváků, která měla být podpořena snížením vstupného. Vstupenky byly zlevněny v průměru o 70 krejcarů, do parteru to činilo z původních 2 zlatých 1 zlatý a 30 krejcarů. Tento tah se však nevyplatil. Naopak, diváků nepřibývalo, klesl i počet stálých abonentů – zatímco za Liebicha zůstaly lóže málokdy neobsazeny, v následném období

¹⁰⁰ To byl případ např. Henritte Sonntagové, která vystupovala původně jako sboristka. Holbein jí vyzdvihl a udělal z ní doslova hvězdu, která poté hostovala na předních evropských scénách, HOLBEIN von, F., 1853, s. 52–53.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 51.

¹⁰² HOLBEIN von, F., 1853, s. 53.

¹⁰³ Podobným populárním směrem vedl i hudební divadlo. Pod jeho vedením byly nastudovány nové romantické opery, mimo jiné i Weberovo dílo *Der Freischütz* (1821), LUDVOVÁ, J., 2006, s. 206.

se to stalo téměř pravidlem – 20 lóží setrvávalo zcela bez předplatného.¹⁰⁴ Je otázkou, co přesně stálo za takovým neúspěchem, zda lze opravdu tyto ztráty přičíst na účet pouze celkové nevyhovující koncepci divadla, nebo se k tomuto přetrvávajícímu problému přidružily i další faktory, jako např. zhoršení renomé divadla během vedení Johanny Liebichové. Je pravděpodobné, že lóže, obsazované prominentní společností, zely prázdnotou i kvůli repertoáru, který Holbein volil – ten jistě přilákal obecenstvo z nižších sociálních poměrů, pro kultivované a vzdělané publikum však nemusel být dlouhodobě poutavý.¹⁰⁵ Holbein se navíc jako ředitel snažil být velkorysý a navyšoval gáže umělcům, kterých si cenil. Nejvyšší plat se tak pohyboval až kolem 6000 zlatých ročně (za Liebicha to byla polovina dané částky).¹⁰⁶ Celková suma za gáže hereckému souboru tak dosahovala až na 40 000 zlatých ročně. K tomu je pak nutné přidat další položky, jako byly platy hudebnímu tělesu a také pořizování dekorací, na čemž si Holbein obzvláště zakládal – předpokládal, že výtvarné a technické efekty při představení budou určitou senzací a zdvihnou návštěvnost (tuto zkušenost získal opět ve Vídni, na předměstských scénách). Za nové dekorace byl schopen utratit až 1200 zlatých měsíčně. Celkový stav financí po prvním roce Holbeinova působení byl tedy ztrátový. Příjmy se pohybovaly kolem 145 000 zlatých a výdaje kolem 215 000 zlatých. Deficit tak činil 70 000 zlatých.¹⁰⁷

Nicméně pro stavy představoval stále určité východisko z nelehké situace, neboť si uvědomovaly jeho zápal pro věc. Holbein prokázal i ochotou obětovat své prostředky ve prospěch divadla.¹⁰⁸ Někteří členové Zemského výboru a divadelní komise se s ním rovněž přátelili a tudíž měl jejich

¹⁰⁴ TEUBER, O., 1885, III., s. 122. Příjem z abonentských míst nebyl rozhodně zanedbatelný. Za jeden měsíc mohlo být z třiceti předplacených lóží utrženo přes 2000 zlatých. ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 60.

¹⁰⁵ Šlechta se navíc mohla s vídeňským repertoárem, který Holbein prosazoval, seznámit blíže přímo v císařském městě.

¹⁰⁶ Peněžní údaje jsou uváděny v tzv. vídeňské měně (Wiener Währung), která platila od státního bankrotu v r. 1811 až do r. 1858. V r. 1816 stanoven pevný směný kurz 1:2,5, tj., 1 zl. k.m. odpovídal 2,5 zl. w.w. (A 1 zlatý odpovídal 60 krejcarům). Dále bude v práci počítáno s tzv. rakouskou měnou, která v roce 1857 tento systém nahradila (platila od 1857 do 1892). 1 starý zlatý k. m. byl roven 1, 05 zl. r. č. Nový zlatý se pak dělil na 100 krejcarů, což znamenalo zásadní zjednodušení peněžního systému.

¹⁰⁷ TEUBER, O., 1885, III., s. 122.

¹⁰⁸ Tento fakt dokládá několik dopisů, které posléze Holbein stavům psal v souvislosti s žádostí o poskytnutí pomoci. Upozorňuje zde např. na fakt, že jeho manželka a dcera po celou dobu jeho ředitelské éry působily v divadle zcela bez gáže atd. Tamtéž, s. 127.

důvěru.¹⁰⁹ Na Velikonoce v r. 1823 mu tedy bylo navrženo prodloužit smlouvu na dalších 10 let, aniž by musel po celé období platit pronájem za budovu. Holbein nabídku přijal. Jeho optimismus však neměl dlouhého trvání a již po půl roce si byl plně vědom dalších ztrát, které tentokráte silně zasáhly i jeho osobní finance. V tuto chvíli se obrací na Zemský výbor. V dopise líčí svoji snahu vycházet co nejvíce vstříc diváckému vkusu, nicméně vlivem nedostatku peněz nemohou být představení taková, aby pozornost publika přilákala. Jako další důvod neúspěchu jmenuje celkově špatnou dobu a také místní poměry, které nepřejí divadelnímu umění.¹¹⁰ Opět se nabízí otázka, co měl tímto argumentem Holbein přesně na mysli, zdá se však, že tato formulace potvrzuje výše uvedený předpoklad, že pražské prostředí nebylo pro podnikání na velké divadelní scéně příhodným místem. Dále mohl zcela jistě narážet i na neochotu stavů na divadlo přispívat. Tento fakt se záhy potvrdil, když Holbein navrhl Zemskému výboru jako východisko z daných problémů založit podpůrný spolek abonentů a divadelních mecenášů, kteří by nesli riziko finančních ztrát divadla. Snaží se zapůsobit i na svědomí zástupců zemských stavů a jejich odpovědnosti vůči lidu. V dopise na prvním místě uvádí, že zkáza takového jeviště, jako je stavovské, znamená rovněž všeobecný úpadek morálky. V případě, že by jej stavy vyslyšely, by byl ochoten divadlo vést až do stanoveného roku 1833. Reprezentanti Zemského výboru však pouze vyjádřili politování nad jeho situací, ale konkrétní finanční pomoc mu nebyli ochotni poskytnout. Taktéž návrh na založení subvenčního spolku byl smeten ze stolu.¹¹¹

Holbein tedy stál před rozhodnutím, zda ve vedení divadla pokračovat, nebo jej opustit. Situaci mu ulehčila nabídka hraběte Pálffyho stát se uměleckým ředitelem scény Theater an der Wien. Tuto skutečnost sděluje stavům v následujícím dopise a žádá je o vyvázání z uzavřené smlouvy. Jako hlavní argument naléhavosti svého odchodu ze Stavovského divadla uvádí vlastní finanční situaci. Píše, že až dosud byl ochoten nést riziko ztráty a hradit ji ze svých prostředků, nyní však stojí na prahu bankrotu. A dále sděluje, že od

¹⁰⁹ Úzké kontakty s Holbeinem udržoval Oberburggraf Kolowrat a prezident divadelní dozorcí komise hrabě Lažanský. Ti byli zároveň ochotni podpořit jej i finančně. Tamtéž, s. 128.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 123.

¹¹¹ Tamtéž, s. 124–129.

svého nástupu na ředitelský post, tj. od března 1821, do doby datace předkládané žádosti, tj. do listopadu 1823, prodělal 22 442 zlatých. Zástupci výboru jej vyslyšeli a smlouvu s ním k 1. květnu 1824 rozvázali.¹¹² Holbein následně odchází do Vídně, odtud pak na krátký čas do Hannoveru, aby se na počátku čtyřicátých let do císařského města vrátil na post uměleckého šéfa Burgtheateru.

Holbeinova éra skončila tedy opět deficitem. Příčiny nezdaru jeho podnikání byly výše předestřeny a je na místě si povšimnout, že Liebichovo i Holbeinovo vedení mělo mimo jiné i jeden společný důvod obtíží. I přesto, že Liebich se zřejmě s nevhodnou koncepcí Stavovského divadla dokázal vyrovnávat lépe, činil i jemu tento fakt problémy. Objevuje se zde však i další faktor Holbeinova neúspěchu, který on sám označuje ve vydaných vzpomínkách jako vlastní neschopnost být důsledný v ekonomických záležitostech. Nebyl ochotný šetřit na svém personálu a kvalitě zpracování představení – jak píše, nechtěl být nikdy utlačovatelem umění.¹¹³ Byl proto vděčen za nabídku hraběte Pálffyho, jež mu garantovala práci, k níž měl, podle vlastního soudu, skutečné předpoklady, tj. vytváření umělecké linie divadelního provozu, bez rizika vlastních finančních ztrát. S ekonomickým fungováním jeviště se posléze ještě mnohokrát setkal a byla taktéž důležitým předmětem jeho úvah. Rozváděl je především směrem k ideálu divadla zaštitěného uměleckými mecenáši.¹¹⁴ Posléze se také podílel na vytvoření tzv. kartelového sdružení divadelních představenstev (*Bühnenkartellverein*, později *Deutscher Bühnenverein*).¹¹⁵ Holbein zemřel ve Vídni roku 1855.

¹¹² Tamtéž, s. 125–127.

¹¹³ HOLBEIN von, F., 1853, s. 53. Posléze se do role ekonomického ředitele divadelní scény ještě několikrát vrátil. Svoji kariéru zakončil jako správce obou vídeňských dvorských divadel.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 53–108.

¹¹⁵ Tento spolek vznikl z iniciativy divadelních ředitelů v roce 1846 a jeho hlavním cílem mělo být omezení konkurence divadel v oblasti přetahování hereckých a pěveckých hvězd. Pro příště měli mít umělci pouze jedno angažmá, tj. jednu smlouvu, kterou by byli vázáni ke své domovské scéně. Na ostatních směli vystupovat jen jako hosté. BRAUNECK, Manfred, *Die Welt als Bühne* III., Weimar 1999, s. 46–47.

Civilní repertoár na jevišti pražské stavovské scény

Pakliže uvážíme všechny zmíněné faktory, tj. obecné trendy v dramaturgii, Liebichovy a Holbeinovy podnikatelské záměry, ale i cenzuru,¹¹⁶ zjistíme již z prvního ohledání materiálu,¹¹⁷ že i na jevišti Stavovského divadla se začínají stále početněji vyskytovat civilní umělecké tendence. Nechceme tím ale tvrdit, že by programová skladba scény byla vystavěna převážně na tomto základě. Repertoár stále zahrnoval různorodou škálu představení. To pramenilo zejména ze skutečnosti, že Stavovské divadlo stálo na rozhraní scény sloužící pro pobavení příslušníků poměrně úzké společenské skupiny (nobility) a nově vznikajícího konceptu měšťanského jeviště. Zároveň Praha postrádala rozlehlá předměstí, typická pro velkoměsta jako Vídeň nebo Paříž. Součástí programu pražské scény se tudíž stala i díla z proveniencí lidového divadla vztahující se jinak právě na tyto periferie. Je proto zřejmé, že i širší potenciální obecnost podněcovala rozmanitost programové skladby. Na jevišti Stavovského divadla se tak hrála na jedné straně klasická dramatická tvorba, která primárně občanské hodnoty neprosazovala, tj. např.

¹¹⁶ Cenzura se v této éře existence Stavovského divadla soustředila na dva základní prvky tvorby – jednak dohlížela na její morální přípustnost (tj. sledovala různé projevy vulgarity), jednak kontrolovala nezávadnost z perspektivy ideologie dožívajícího stavovského režimu (tj. hry musely být politicky korektní). Cenzura tedy samozřejmě bezprostředně souvisela s aktuální politicko-společenskou situací. V tomto prvním sledovaném období bychom měli, jak záhy také uvidíme, počítat s její striktnější formou. Politické ideály a tendence se sice nelišily od josefínské éry, která byla v přístupu k cenzuře benevolentnější, hlavní cíl – zvýšit moc a sílu státu – však přetrvával. Měnily se ovšem prostředky, kterými se mělo této mety dosáhnout. Zatímco Josef II. a jeho úředníci využívali v tomto směru hlavně osvěty, jejíž pomocí bylo možné vzdělat i nižší vrstvy, a tak prezentovat stát v obecném povědomí jako hlavního zastávce všech, kteří v něm žijí a řídí se jeho pravidly, éra vlády Františka I. a posléze tzv. doba předbřeznová měla jinou metodu – bránit se úporně všem novotám, jež by mohly jakkoliv ohrozit stát a absolutní moc jeho hlavních představitelů. Tento rozdíl se samozřejmě projevil právě v cenzuře, neboť úřední kontrola josefínské doby má paradoxně spíše progresivní a osvětový charakter, neboť právě cenzoři se měli starat o to, aby daná hra byla dostatečně hodnotná a aby obsahovala vzdělávací prvek. Naopak v době předbřeznové se cenzura stala nástrojem státního aparátu využívaným k zamezení jakéhokoliv šíření nových a podnětných myšlenkových proudů. František I. byl v tomto ohledu velmi opatrný a bál se sebemenšího náznaku pokroku. Srov. ZIMMERHAKLOVÁ, Hana, Dvě roviny cenzurní praxe v počátcích Stavovského divadla, in: *Pražský sborník historický* XXXVI, Praha 2008, s. 185.

¹¹⁷ Pro sledované období v této kapitole si při sestavování přehledu o hraných kusech musíme vystačit pouze s přehledovou prací Oscara Teubera, *Geschichte des Prager Theaters II a III.*, který měl ještě k dispozici kompletní prameny z proveniencí Zemského výboru týkající se Stavovského divadla. Tyto materiály se posléze ztratily. Podobně je tomu s plakáty upozorňujícími na jednotlivá představení. Tyto cedule jsou dochovány až od r. 1825. V následujících kapitolách budou tvořit podstatnou část pramenné základny osvětující programovou skladbu scény.

různé kusy s vysokými estetickými kvalitami, na druhé straně zde byly silně zastoupeny i lidové hry, jejichž podstatou byla pokleslá situační komika.

Do následující podrobné analýzy však nemůžeme všechny tyto směry zahrnout, právě vzhledem k jejich značné šíři, proto se soustředíme zejména na linii občanského dramatu a jeho modifikace jako na signifikantní trend daného období. Z této perspektivy pak můžeme okrajově sledovat i to, jak si ve Stavovském divadle vedla ostatní tvorba. Zároveň pro potřeby hlubší sondy si repertoár rozdělíme do tří skupin. Nebude to však žádná obecně platná kategorizace, jde pouze o nástroj, jak lépe uchopit celý problém a komplexně jej představit. Postupujeme od nejnáročnějších útvarů, kde se předpokládá vzdělanost publika a širší rozhled, až po ty nejlehčí.¹¹⁸

Liebichova éra ve Stavovském divadle je charakteristická příklonem k lehčím, nicméně stále poměrně kultivujícím žánrům, které Oscar Teuber zahrnuje pod výraz *bürgerliche Kost*. V této souvislosti není možné si v repertoáru nepovšimnout v první řadě jména dramatika Augusta Kotzebueho.¹¹⁹ Také Holbeinovo vedení se neslo ve znamení těchto forem dramatiky, dokonce pod jeho vedením můžeme vyzorovat jasný příklon k lidovému divadlu. Teuber k této skutečnosti dodává, že náročnější kusy od autorů, jako byli Lessing, Schiller a Goethe, nebyly sice v repertoáru zcela opomíjeny, nicméně jejich hry nezaručovaly plné hlediště, ba dokonce při představeních z dílny zmíněných tvůrců bylo často prázdné.¹²⁰

I tyto kusy však byly pevnou součástí programu, a to předně kvůli nárokům vlastníků divadla, kteří požadovali kvalitní německou činohru. Které to tedy byly a proč právě tyto?

Kapitola přinášející souhrnný přehled dobové tvorby upozorňuje v souvislosti s prvními počiny na poli občanského dramatu především na D. Diderota a G. Lilla. Nicméně jejich reflexe na jevišti Stavovského divadla byla malá. Je zřejmé, že téma jejich her nezapadalo ke konci 18.

¹¹⁸ Jako kritérium náročnosti divadelního kusu nám může mimo jiné posloužit i zcela základní předpoklad – tvorba vyžadující rozhled a vzdělanost publika byla založena převážně na textové části dramatu, tj. na dialozích a monolozích herců, na druhé straně jednodušší hry vycházely často ze situační komiky, groteskna, které nebylo vyjádřeno mluveným slovem, ale gesty a jednáním herců. Charakteristickými rysy a vztahem mezi vysokými a nízkými uměleckými styly se zabýval např. Peter Burke; BURKE, P., 2006, s. 131–142.

¹¹⁹ TEUBER, O., 1885, II., s. 388–317.

¹²⁰ Tamtéž, s. 409.

století patřičně do kulturního kontextu pražského milieu. Naopak, zcela logicky, němečtí dramatici prosazující zmíněnou linii, byli divákovi v Praze bližší. Lessing, jehož dílo v německém prostoru trend civilního repertoáru v podstatě zahájilo, byl významný i pro Stavovské divadlo. Jeho *Emilia Galotti* je s ním spojena téměř symbolicky, neboť byla uvedena při otevření scény v r. 1783. Jak zapadala do konkrétní situace pražské scény?

Aktuální politický náboj je ve hře slabý. Drama však přináší silný morální apel, založený na příběhu, v němž se měšťanská dívka stane obětí zvlé prince, do celé záplatky je pak neblaze zaangażován i princův komorník, který patří k nižšímu stavu.¹²¹ Obecně platný etický prvek, který apeluje na morální hodnoty napříč společenským spektrem, plně zapadal do avizované osvětové koncepce scény, která měla sloužit všem: „*Vážím si obecnstva prostého všech předsudků a vášní, od nejvyšší šlechty až k poslednímu řemeslníkovi. Budu-li jimi podporován v tomto svém podnikání, získá pražské divadlo ... vbrzku úplně jiné vážnosti než doposud a bude počítáno k nejslavnějším scénám.*“¹²²

Radikálnější diskurz zobrazení vztahu měšťanských a šlechtických vrstev, který nabídl např. Schiller v *Luise Miller*, by nebyl pro takovou událost přijatelný. Hrdinové Schillerova příběhu odehrávajícího se v přítomnosti německého knížectví – měšťanská dívka a šlechtic - berou svůj původ sice jako danost, zároveň však za něj platí svým osobním štěstím, čímž je poukázáno na jeho omezenost a nesmyslnost. Tím se útvar kriticky dotýká aktuálního stavovského systému. Nehledě na to, že Schillerův kus byl v době otevření stavovské scény zcela nový, a tudíž neprověřený divadelní praxí.¹²³ Na rozdíl od něj se Lessingova *Emilia Galotti* hrála na německých scénách již dlouho. Také její děj není zasazen do aktuálních časových podmínek, ale do doby renesančního městského státu. I tento faktor byl důležitý a nutno podotknout, že hry řešící společenské vztahy jako historické paralely byly časté a koncepci Stavovského divadla od počátku spoluutvářely. Nenabourávaly totiž nijak razantně představy o současném společenském

¹²¹ LESSING, Ephraim, *Emilia Galotti (Ein Trauerpiel in fünf Aufzügen)*, Leipzig 1956.

¹²² Překlad prohlášení viz VONDRÁČEK, J., 1956, I., s. 58–60.

¹²³ Do svého prvního uvedení byl ještě jednou přepracován a poprvé se na jevišti objevil až v r. 1784 v Mannheimu.

uspořádání, což rezonovalo s požadavky cenzurní praxe.¹²⁴ V *Emilii Galloti*, naplňující osvětovou funkci dramatu, bylo tedy zobrazení poměrů přijatelné. Pro slavnostní otevření Stavovského divadla se zkratka hodila – o tom svědčí i dobové recenze naznačující její kladné přijetí.¹²⁵

Problémem ovšem byla její reálná poptávka. Stala se sice také pevnou součástí repertoáru (na určitý čas byla zakázána cenzurou Františka I.),¹²⁶ nicméně již v době Liebichova vedení a taktéž bezprostředně poté je uváděna jen sporadicky.¹²⁷ Předpoklad většího úspěchu měla *Luisa Miller*, hraná pod názvem *Kabale und Liebe*, která spíše mohla odpovídat poptávce různorodého publika. Řadový divák z měšťanských vrstev, jejichž potenciál nabíral i v hledišti divadla na síle, se mohl snadněji ztotožnit s prostředím i hlavními aktéry této hry, jejichž mluva a jednání odpovídaly realitě jejich sociálního prostředí – nebyly, jako je tomu v *Emilii Galotti*, stylizovány do uhlazeného a vysoce kultivovaného projevu. Ovšem ani hra *Kabale und Liebe* se nedočkala častějšího uvádění.¹²⁸ Moralizující prvek jakožto ústřední motiv inscenace masového diváka do divadla nepřivedl, a to i přesto, že daná hra bránila právě svět obyčejného člověka.

O něco úspěšnější byly hry s náměty z historie, které sice na jedné straně zprostředkovávaly etické hodnoty, na druhé ovšem přinášely i napínavou zápletku představující často různé akční scenérie, upoutávající divákovu pozornost prostřednictvím výpravy a výtvarného zpracování. Této skutečnosti si byli jak Liebich, tak Holbein vědomi. A je možné si také povšimnout, že Liebich a později i Hoblein usilovali o ještě větší zdůraznění těchto, pro diváka lákavých, jevištních prvků. Oba vybavovali tato

¹²⁴ I na tomto poli však cenzura často zasahovala. Zcela nekompromisně bylo např. v určité epoše pohlíženo na spoustu historických kusů vyprávějících o různých neporazitelných válečnících – v těch mohla být totiž spatřena určitá podobnost s Napoleonem. V inkriminované době vrcholu francouzské revoluce byla také zakázána např. historická freska *Enrico a Bianca*, která obsahovala scénu radosti ze smrti krále. Podobný osud měla i Schillerova *Marie Stuartovna* a další. HANSON, Alice M., *Die Zensurierte Muse*, Wien 1987, s. 55–58.

¹²⁵ *Prager Oberpostamzeitung*, 26. 4. 1783. Recenze mimo jiné vyzdvihovala i zakladatele divadla, neboť byl původcem toho, že Praha získala důstojné zázemí pro tak náročné kusy, jako byla např. právě tato Lessingova hra.

¹²⁶ Tamtéž, s. 55–58.

¹²⁷ TEUBER, O., 1885, II., s. 490. Taktéž fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. Divadelní oddělení Národního muzea (dále uváděno jako NMD).

¹²⁸ Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

představení novými dekoracemi a kostýmy.¹²⁹ Vždyť již samotné předvádění historických kostýmů nabídlo divákovi zajímavý pohled za horizont všedního života. Dalším důležitým faktorem ovlivňujícím oblíbenost těchto kusů byly i různé bitvy a jiné akce, zpestřené např. důmyslnými technickými efekty, reprezentující tak v jistém smyslu senzační podívanou. Proto i taková, jinak stylově náročná díla byla poměrně úspěšná také u širšího diváckého spektra (nehledě však na to, jak angažovaná byla v prosazování společenského uspořádání směrem k novým občanským normám). To byl případ i Schillerovy hry *Wallenstein* (1799), již se právě díky přitažlivosti některých scén dostalo i úpravy, která podtrhuje původní atraktivní scény, ale zjednodušuje děj a charaktery.¹³⁰ Ale týkalo se to i dalších dramát. Stabilní součástí repertoáru Stavovského divadla byly téměř všechny Schillerovy historické kusy *Fiesco* (1783), *Don Carlos* (1787) nebo posléze i díla z tzv. klasického období jeho tvůrčí činnosti, jakou jsou *Jungfrau von Orleans* (1801), *Maria Stuart* (1800). Zmíněné hry měly po svém uvedení na německých scénách (*Fiesco* a *Don Carlos* měly premiéru v divadle v německé Mohuči a lze předpokládat, že právě zde se s nimi seznámil i mladý Liebich) premiéru záhy taktéž v Praze.

Pokusme se i na tyto nejvýznamnější reprezentanty německé dramatiky přelomu 18. a 19. století pohlédnout prizmatem občanských hodnot. Viděli jsme, že v *Emilii Galotti* je motiv společenské nerovnosti zprostředkován milostnou zápletkou, tudíž sociální bariéra v tomto případě omezuje nejsoukromější sféru člověka. Naopak Schillerova historická dramata poukazují na absurditu společenských překážek vykreslením limitů v oblasti svobodného vyjádření a myšlení. Tento typický prvek pro tvorbu směru *Sturm und Drang* se objevuje jak ve *Fiescovi*, tak *Donu Carlosovi*. Zejména pak *Fiesco* představuje konflikt individuálního smýšlení se společensko-politickými okolnostmi, v nichž je možné nalézt živoucí paralely. Hlavní hrdina, hrabě Fiesco, usilující o svržení tyranie v renesančním městském

¹²⁹ TEUBER, O., 1885, II., s. 365 a 409–410.

¹³⁰ Hra několikrát adaptována. Její originál i úpravy se programu se v první polovině 19. století vyskytovaly pravidelně a herci si ji volili také jako benefiční představní, což svědčí i o zájmu publika. Tamtéž.

státu, se po republikánském spiknutí, do jehož čela je vynesena, stává sám obětí spiklenců proto, aby bylo zabráněno nové formě samovlády.¹³¹

Recepce Schillerovy tvorby na jevišti Stavovského divadla však nepotvrzuje významnější oblíbenost kusů zdůrazňujících občanské principy, ba naopak. Ve větší míře byly, a to i v pozdějších sezónách, uváděny jeho hry z tzv. klasického období, zejména pak trilogie *Wallenstein*. Oblíbenými, především mezi hereckým souborem, byly *Jungfrau von Orleans* nebo *Maria Stuart*.¹³²

Podobnou odezvu jako Schillerovy klasické historické náměty měl dále Goethův *Goetz von Berlichingen*,¹³³ příběh odehrávající se v 16. století, jehož ústřední postavou je zchudlý rytíř Goetz, bojující proti bavorskému biskupovi a císaři. Intrikami je však dohnán až ke spojení se sedláky a stane se jejich vůdcem. V této pozici se snaží mírnit revoluční naladění vzbouřeného lidu. Povstalci s ním však nedodrží úmluvu a Goetz je nucen prchnout. V závěru hry umírá se slovem „svoboda“ na rtech.¹³⁴ Toto dílo, proklamující velmi otevřeně svobodomyslnost a rovnost (nicméně v umírněných mezích – na jedné straně hlavní postava sice bojuje s příkladnými zástupci feudálního systému, na druhé straně je sám hrdina šlechtic a je zrazen selským stavem), je kompozičně poměrně náročné, ale současně vystavěné na dramaticky poutavých scénách. Rovněž ztělesnění ctností v osobě odvážného, rozhodného a spravedlivého rytíře představovalo jistou devizu hry a není divu, že se stala předlohou pro další zpracování podobných témat. Zřejmý vliv Goethova *Goetze* můžeme vysledovat v tzv. rytířnách, populárních kusech zejména na počátku 19. století, o nichž bude zmínka v souvislosti s další kategorií repertoárové skladby.

Přejdeme tedy k této skupině, kterou můžeme označovat termínem populární, neboť do značné míry koresponduje s významem tohoto adjektiva¹³⁵ (mohli bychom však jistě užívat i termínu „konvenční“ dramatika, neboť v souladu se svým účelem – pobavit a dosáhnout tak

¹³¹ SCHILLER, von Friedrich, Fiesco, in: *Schillers Werke*, sv. 2, ed. Joachim Müller, Weimar 1957.

¹³² Herečky si je také často volily jako benefiční představení, což nicméně do jisté míry souviselo s faktem nedostatku jiných charakterově bohatých ženských hrdinek.

¹³³ Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

¹³⁴ GOETHE, Johann Wolfgang, Goetz von Berlichingen, in: *Goethes Werke*, sv. 3., Berlin 1966.

¹³⁵ Srov. s. 12–14.

patričné rentability – nepřekračovala pro diváka známé nebo žité stereotypy). Pokud se ohlédneme směrem k přehledu o dobových trendech, pak můžeme tuto kategorii naplnit zejména rozborem různých trivializací předcházející dramatické látky. A budeme-li i u této kategorie her sledovat definovanou linii civilních témat, měli bychom ihned v úvodu ozřejmit, že sledovaná skupina her bezprostředně souvisí s reálným nárůstem kulturních potřeb měšťanské vrstvy společnosti, a tudíž má zřetelnou tendenci dotýkat se právě těchto motivů. Ovšem nejedná se o angažované prosazování občanských hodnot tak, jak jsme mohli sledovat u výše uvedených představitelů osvětové funkce divadla. Primární morální poučení sice většinou ani zde nechybí, ovšem hlavním záměrem tvůrců bylo diváka pobavit.

V letech 1790 až 1830 vzniklo v německé jazykové oblasti téměř 4000 her, které se snažily splnit nároky průměrného diváka z širších sociálních vrstev.¹³⁶ Rovněž přímo ve Stavovském divadle bychom našli (jak avizuje již kapitola o divadelních podnikatelích) valnou část zástupců německé dramatiky trivializační linie. Je tedy zřejmé, že i pražské měšťanstvo začínalo disponovat obdobnými přáními jako jeho nejbližší sousedé.¹³⁷

Valná část her se do Prahy dostává zejména prostřednictvím Liebicha a částečně i Holbeina. Podíváme-li se do repertoárových sond, které uvádí ve své práci O. Teuber, zjistíme, že zejména v Liebichově éře značně převažují jména A. von Kotzebue a A. Iffland a zároveň typ her označovaných jako *Lustspiel*.¹³⁸ Na veseloherní tvorbě prvního zmíněného autora Liebich v podstatě vystavěl koncepci populárního repertoáru. Podobným směrem se vydal i Holbein, i když se snažil větší měrou prosazovat vídeňský lidový repertoár. Přesto ani z jeho programové skladby nevymizela jména uvedených populárních autorů a přibyla k nim další – L. Tiecka, C. Töpfra a E. Houwalda. Jejich díla začala být ve stejnou dobu intenzivně uváděna téměř na všech německých scénách. Holbein tak (podobně jako před ním

¹³⁶ Srov. s. 27-28.

¹³⁷ Nerozlišujeme prozatím národnostní příslušnost (ve smyslu moderního národa), která nebyla v této době u většiny řadového měšťanstva ještě vyprofilována.

¹³⁸ V sezóně 1807–1808 bylo nastudováno přibližně 40 nových činoherních kusů různých žánrů, 12 z nich vzešlo z pera Kotzebueho a Ifflanda. Četněji se taktéž objevuje jméno pozdějšího ředitele a tvůrce divadelních her Holbeina. V porovnání s tímto výčtem nemá žádné další jméno v programové skladbě takové zastoupení. TEUBER, O., 1885, II., s. 388–389 a 416.

Liebich) vsadil na neotřelost a masivní oblíbenost těchto novinek. Některé hry dokázal jeho soubor nastudovat dokonce dříve než vídeňský Burgtheater, to byl mimo jiné případ i Houwaldova proslulého dramatu *Das Bild*.¹³⁹

Proč si získaly dané hry tak širokou oblibu i u diváků Stavovského divadla? Z předchozího zřetelně vyplývá, že tyto hry univerzálně zapadaly do vkusu diváka z měšťanských poměrů. Nelze tudíž (obzvláště v této epoše, v níž chybí přesné údaje o uvádění jednotlivých děl na stavovské scéně) vysledovat žádná zvláštní specifika přijetí těchto inscenací pražským prostředím. Bylo by možné sledovat rozdíly mezi hrami uváděnými v němčině a v češtině. Problémem recepce populárních kusů německé dramatiky v českém prostředí se podrobně zabýval Dalibor Tureček. Ve své práci dochází na základě analýz překladu k sociokulturním rozdílům mezi německým a českým divákem. Ve sledované době se jedná především o diference v divákově rozhledu a vzdělanosti. V českých verzích bývají z her vypouštěny různé vzdělanostní bonmoty, exotické elementy a taktéž různé profese.¹⁴⁰ (Pokud se na problém díváme optikou teoretiků kulturních studií, zcela jasně se nám na tomto příkladě objevuje vztah mezi producentem a konzumentem.)

Obecně tyto hry lákaly diváka především kvůli blízkosti jemu samému. Triviální hry překypují postavami středostavovského typu podobnými divákovi svými projevy – jak mluvou (není vzletná a noblesní jako např. v občanském dramatu *Emilia Galotti*, ale naopak hovorová), tak i chováním. Např. Kotzebue se při líčení charakterů pohyboval v rámci pevně daných společenských konvencí – ty nepřekračoval. Uměl sice provokovat, ovšem především na úrovni osobních vztahů. Nezacházel příliš daleko v rovině společensko-politické situace, což bylo důležité pro přijetí hry cenzurou, ale rovněž pro řadového diváka, který netoužil řešit jemu vzdálené problémy, které nemohl plně pochopit. Zřejmou devizou her byl také šťastný konec naplňující představy masového diváka o dosažení spravedlnosti.¹⁴¹ Taktéž dávka sentimentu blízká obecenstvu z malých poměrů, které citovost

¹³⁹ TEUBER, O., 1885, III., s. 49. Tato hra se dotýkala v dané době oblíbeného tématu – života umělce. Zaobírala se konfliktem mezi láskou a uměním.

¹⁴⁰ O rozdílech v překladu A. von Kotzebua informuje TUREČEK, D., 2001, s. 106–107.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 95–135.

vnímalo jako jednu ze svých hlavních ctností, jim dodávala patřičnou přitažlivost. Tímto prvkem se vyznačovaly především Ifflandovy hry.

Podíváme-li se blížeji na zápletky, které tyto hry řeší, pak typické jsou především problémy související se vztahy, hlavně rodinnými. Rodina jakožto posvátná entita pro člověka z měšťanského prostředí se dostala do středu děje a byla zmítána různorodými problémy blízkými tomuto milieu.¹⁴² Jednalo se zde o otázky majetku, stavovské příslušnosti a v neposlední řadě o téma lásky.

Přidržíme se třetího jmenovaného leitmotivu, neboť ten se zřetelně objevil i v první kategorii náročnější tvorby (můžeme se tak dostat určitého srovnání). Na rozdíl od této hodnotnější produkce, řešící vztahové problémy mezi muži a ženami především s ohledem na jejich původ a upozorňující tak na nevyhovující společenskou situaci, představuje triviální dramatika daný problém z perspektivy rodinného zázemí – tedy jako komplikaci, nebo spíše přímo poklesek vůči této všeobecně respektované, vážené instituci. Tento obraz milenecké lásky se objevuje u většiny autorů – řeší je jak Kotzebue, tak Iffland a další. Úspěšnější byl v tomto ohledu patrně Kotzebue, neboť prvoplánově neapeloval na morální aspekt celého problému.¹⁴³ Pokud ztvárňoval zakázanou lásku, nebo manželskou nevěru, tak je viděl spíše jako nesmyslná vzplanutí než závažné prohřešky a v závěru vždy ponechal dostatek prostoru pro odpuštění, uvědomění a konsolidaci situace. Znovunastolení rodinného pořádku a příslušných hodnot byl aspekt, který měl v jeho hrách přednost před líčením samotného původu narušení manželského svazku.¹⁴⁴ Takové ztvárnění odpovídalo přesně tomu, co diváci chtěli vidět. Hra publikum dojímalá a zároveň bavila. Seznámili se na jedné straně s poutavou zápletkou, na druhé straně nenarušila jejich představu o důležitosti rodinného štěstí – znamenající pro měšťana trvalou hodnotu a v jistém smyslu i životní prioritu (privátní sféra nebyla pro měšťany

¹⁴² Srov. BORYSIÁK, M., 1988, s. 12–13.

¹⁴³ I na jevišti Stavovského divadla Kotzebuovy hry převažovaly.

¹⁴⁴ Přihlédneme-li opět k teorii, je zřejmé, že Kotzebue nechal divákovi poměrně velkou dimenzi pro vlastní představivost – slovy Stuarta Halla – jeho díla jsou založena na dohodnutém kódu, proto měla pravděpodobně větší úspěch než např. Ifflandova, jenž divákovi více podsouval morální ponaučení – v jeho díle je tak obsažen tento aspekt jako dominantní, nenechávající divákovi prostor pro vlastní zhodnocení situace. Srov. s. 14.

limitována, jako tomu bylo v případě sféry veřejné, proto se skrze ni také realizovali).

Ne vždy však do divadla diváka přilákal idylický obrázek nedotknutelnosti rodinného blaha. Naopak, v kategorii triviálních dramát si velmi dobře vedly hry označované termínem *Schicksaldrama*, tj. osudové drama.¹⁴⁵ Již takové přízvisko mohlo být samo o sobě částečnou garancí úspěchu, neboť uvedeno na plakátu, avizovalo divákovi v jistém ohledu senzaci. V programové skladbě Stavovského divadla se poměrně na dlouhou dobu usadila hra A. Müllnera *Die Schuld*,¹⁴⁶ která představuje složitou životní situaci založenou na příběhu společensky nepřipustného milostného vztahu. Hugo, hlavní aktér, zabije v příběhu hry svého bratra Carlose, neboť se zamiluje do jeho ženy. Ta jeho city opětuje, aniž by tušila, že je vrahem jejího prvního manžela. Na závěr otec obou bratrů odkryje hrůzný čin. Následkem toho Hugo zpytuje své svědomí a rozhodne se spáchat sebevraždu.¹⁴⁷ Zde je namístě podotknout, že postavy pocházejí ze šlechtického stavu a příběh se odehrává ve Španělsku (tj. zemi, která byla s postuláty aristokratického prostředí velmi silně spjata). Na základě toho je možné si povšimnout, že šlechtic v dané hře nepředstavuje žádnou autoritu, ba naopak prožívá příběh, který není v žádném ohledu záviděníhodný, a je tak postaven do pozice obyčejného člověka (tj. rovného ostatním). Nejen velký důraz na citovost, ale i skutečnost vyplývající z podstaty děje – tj. že osud neleží zcela ve vlastních rukou jedince – přibližuje hrdiny příběhu spíše měšťanskému prostředí, to se s nimi mohlo velmi zdařile identifikovat.

Nedílnou součástí programové skladby pražské scény byly v této době také tzv. rytířny (*Ritterstück*), specifická odnož triviální dramatické tvorby nesoucí v sobě další podstatné charakteristiky příznačné pro hodnotový svět měšťanstva. V těchto kusech byla zakódována mimo jiné obecná potřeba poznání minulosti vlastních předků, což se odráželo i v náročnějším repertoáru, v němž daný trend reprezentovali autoři tvořící pod vlivem

¹⁴⁵ V případě těchto typů her se jednalo o zjednodušování romantického dramatu, které známe od Schillera a dalších klasiků.

¹⁴⁶ Inscenace zde byla, jak se zmiňuje Teuber, poprvé uvedena v r. 1813, ještě za Liebicha. TEUBER, O., 1885, II., s. 410. Posléze se vyskytuje na programu téměř v každé sezóně, do níž byla v rámci bádání provedena sonda. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

¹⁴⁷ MÜLLNER, Amandus Gottfried Adolf, *Wina*, z něm. originálu *Die Schuld* od Adolfa Müllnera, Praha 1827.

výmarského klasicismu a romantizujících tendencí. Význačným zástupcem tohoto směru, jak už bylo výše podotknuto, je Goethův *Goetz von Berlichingen*. Základní rysy charakterizující dílo pak můžeme sledovat i u jednodušší produkce – je plná odvážných a čestných postav rytířského stavu, jejichž osudy se odehrávají na pozadí středověku. Vlastnosti těchto figur se však odvíjejí od představ měšťanského diváka 19. století o společenských normách a ctnostech. Je jim proto připisováno zachování věrnosti a oddanosti ve službě vlasti, láska k rodinným příslušníkům, připravenost obětovat se pro své nejbližší okolí, i členy družiny atd. Jako signifikantní příklad může být jmenována hra *Fridolin*, jejímž autorem byl F. Holbein. Do programu ji zařadil již Liebich a na oblíbenosti kus tak získal už před Holbeinovým nástupem na ředitelský post. Poté se v repertoárové skladbě udržel velmi dlouhou dobu.¹⁴⁸ Hra je typickým zástupcem rytířské činohry. Jako hrdiny příběhu představuje hraběte Rudolfa, jeho družinu, dále pak Rudolfovu choť, jejich chráněnkou Luidgardu a v neposlední řadě panoše Fridolina, který je zamilován do Luidgardy. Ve sňatku jim nicméně brání, jak se Fridolin mylně domnívá, jeho původ – obává se hněvu svého pána, kterému oddaně a věrně slouží. Štěstí páru je však ohroženo intrikami správce hradu Roberta, rovněž usilujícího o Luidgardu. Ten vnukne hraběti podezření, že se Fridolin tajně schází s hraběnkou, aby se tak zbavil konkurenta. Záměr se mu skutečně podaří dovést do konce – rozhněvaný hrabě posílá Fridolina do odlehlých železných hutí, kde má být beze svědků zabit. Nakonec však zákeřný kalkul hradního Roberta vyjde najevo a Fridolin je na poslední chvíli zachráněn. V závěru se dokonce ukáže, že pochází z rytířského stavu a že moudrý a otcovsky vlídný hrabě chtěl již dlouho osudy Luidgardy a Fridolina spojit.¹⁴⁹ Idylický konec, který je podtržen právě odhalením pravé identity Fridolina, zcela naplňoval divácká očekávání spravedlivého vyústění a zadostiučinění. Rovněž charakteristiky kladných postav – oddaný, čestný Fridolin, starající se za každých okolností o blaho svých pánů i v nejmenších detailech (bez ohledu na vlastní blaho),

¹⁴⁸ Často se vyskytuje se všech repertoárových sondách, které byly podniknuty do Fondu divadelních plakátů a cedulí, a to až do poloviny 19. století. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

¹⁴⁹ *Frydolin, aneb cesta do železných hutí*, in: ŠTĚPÁNEK, Jan Nepomuk, *Divadlo*, Praha 1820.

ctnostná a věrně milující Luidgarda nebo odvážný a spravedlivý (byť na krátkou dobu pomluvami svedený) hrabě a v neposlední řadě celá jeho chrabrá družina – diváka přitahovaly a dojímaly právě tím, že se tolik blížily jejich představám o správném životě. Vždyť nejvýše si v příběhu stojí naplnění rodinou posvěceného citového svazku, význam vazeb mezi příbuznými a blízkými, ctnost žen a rozhodné činy mužů připravených obětovat se pro dobro blízkých – tedy kvality, které měšťanská společnost řadila k těm zásadním.¹⁵⁰ Vykonstruování takového obrazu světa kopíruje měšťanský idealismus založený na představě harmonického řádu věcí. A ještě jeden prvek se zde ukazuje jako markantní – a to bezmezná, mnohokrát prokazovaná oddanost služebníka svému pánu – v kontextu proměňujících se sociálních konstant ke konci 18. a na počátku 19. století by se oblíbenost tohoto obrazu zřejmě měla přičíst určité nostalgii po odcházejícím tradičním společenském řádu a obavám z nových pořádků (můžeme ji chápat i jako výraz sociální utopie založené na hodnotách paternalismu). Dále je možné si všimnout, že šlechta, jako určitý vzor měšťanstva (zejména na poli životního stylu), je v daném ději vlastně jakýmsi ztělesněním kladných hodnot, což opět koresponduje v jistém smyslu s fiktivním světem vzdáleného středověku, v němž se příběh odehrává – tedy v době, kde z pohledu měšťana 19. století neexistoval konflikt mezi jejich stavem a aristokracií (nebo ho bylo možné z hlediska časové vzdálenosti opomenout či omluvit), a právě proto zde šlechta jakožto elitní skupina může figurovat jako ideál všech ctností.

Triviální dramatika se však neupínala pouze k uvedeným námětům, kde bylo kalkulováno s odvedením diváka od starostí reálného života jako s jednou s hlavních deviz tohoto druhu zábavy. Autoři se rovněž často soustředili na dramatické úpravy nejžhavějších novinek, na nichž lákala diváka touha obeznámit se s děním nejen prostřednictvím strohého tisku, ale rovněž i vizuálním podobenstvím. Také na pražském jevišti nalezneme mnohé kusy reflektující soudobou společensko-politickou situaci. V době napoleonských válek a bezprostředně po jejich ukončení (tedy v podstatě po téměř celou éru

¹⁵⁰ LORENZOVA, Helena – PETRASOVA, Tařana (eds.), *Biedermeier v českých zemích*, sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století, Praha 2004, s. 79–80.

Liebichova ředitelského období) byly v této skupině her signifikantní různé vojenské a bitevní náměty zobrazující přímo bojiště, nebo život obyčejných lidí na pozadí válečného konfliktu.

Bezprostředně dva dny po vítězné bitvě u Lipska (21. října 1813) nechal Liebich nastudovat jednoaktovou hru připravenou pro tuto příležitost – *Der Tag der Schalcht* –, jež líčila naděje a obavy obyvatel jedné vesnice, čekajících na příjezd kurýra, který by je spravil o průběhu událostí. Vcelku banální konstrukt, který nejenže kopíroval pocity mnohých diváků v hledišti, ale nabídl právě i trojrozměrný pohled na celou záležitost. Velkolepá výpravná podívaná s příjíždějícím kurýrem, do níž byl obsazen přední herec Liebichova souboru A. Bayer, byla dokreslena autentickým čtením úředního listu o vítězné bitvě, a vzbudila tak u diváků bezprostřední vlasteneckou hrdost.¹⁵¹ A série těchto výpravných her oslavujících spojenecký triumf pokračovala. Dne 24. října byl uveden kus *Das österreichische Feldlager*, který zobrazoval přímo události spojené s bitvou. Vrcholem představení se stal pochod třiceti sboristů, představujících ruské vojáky, autenticky ozbrojených, v popředí s jezdeckým kozáčkem.¹⁵²

Všechny tyto hry s aktuálními náměty musely úzce korespondovat se zorným úhlem cenzury. Rovněž byly částečně výsledkem dohody, kterou uzavíral divadelní ředitel při každém novém pronájmu divadla – ve smlouvě měl předepsáno uctívat státní výročí a jubilea císařské rodiny (vždyť také u příležitosti narozenin císaře byly pravidelně uváděny hry důstojně doprovázející tento významný den).¹⁵³ Nicméně ztotožnění diváků se zájmy rakouského státu bylo rovněž evidentní (v tuto dobu zcela zřetelně přesahující jakýkoliv pocit soudržnosti určený moderními občanskými hodnotami). Vlastenecké nadšení dokresluje zpívání hymny při představeních a oblíbenost samotných her – Liebich na jejich uvádění při následujícím výročí bitvy u Lipska navázal. Nechal nastudovat legendu *Der*

¹⁵¹ O. Teuber uvádí, že diváci se záhy po přečtení listu Bayerem postavili a začali zpívat rakouskou státní hymnu. TEUBER, O., 1885, II., s. 411.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Nájemní smlouvy s divadelními řediteli, karton č. 1197, fond Zemský výbor – Stavovské divadlo, NA.

Schutzgeist, která byla alegorickou výpovědí o osvobození Evropy z moci vojenského uchvatitele.¹⁵⁴

Vlastenecké prvky vyjadřující vztah k habsburské monarchii nebyly však záležitostí pouze her z německé jazykové oblasti. I české kusy tento aspekt mnohdy zdůrazňovaly. Poukázáním na dramatická díla v české řeči se zároveň dostáváme na onu pomyslnou třetí úroveň dramatické tvorby Stavovského divadla, neboť české publikum se v tuto dobu delegovalo z nižších společenských vrstev a míra kultivace a vzdělání jim prozatím nedovolovala navštěvovat představení náročnějšího ražení. Poohlédneme-li se v této kategorii po zobrazování hodnot a principů měšťanské společnosti, pak lze tvrdit, že pokud se jednalo o díla překladová, byly dané postoje kopírovány téměř identicky z děl německé jazykové proveniencí (až na některé výjimky a úpravy – srov. TUREČEK, D. – *Rozporuplná sounáležitost*, s. 27 a dále). Nicméně v danou dobu začíná do kontextu Stavovského divadla stále více vstupovat vlastní česká produkce.¹⁵⁵ Tato tvorba však nijak zásadně společenskou problematiku spjatou s občanskými principy neřeší. Výjimkou jsou pouze různé historické paralely, které na sociální tematiku v širším kontextu naráží. Na počátku 19. století jsou totiž určité kusy psány právě pod vlivem vlasteneckých tendencí (tj. apelují na tento společenský aspekt). Ve většině případů však nijak radikálně neútočí na příslušenství Čechů k habsburské monarchii, ba naopak valná většina je s ideou rakouského patriotismu v souladu (v rámci říše si chtějí nalézt své pozice).¹⁵⁶ Skutečnost lze vysvětlit jednak cenzurním dohledem, který by jakýkoliv radikální postoj ze hry předem vyškrtl, a jednak situací českého etnika, které jako skupina ještě nepociťovalo sounáležitost s myšlenkou českého nacionalismu – i ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století se stále setkáváme s pnutím mezi divadelními praktiky, podřizujícími se především ekonomickým zájmům a tudíž reálné poptávce publika, a mezi dramatiky a divadelními kritiky prosazujícími národnostní hodnoty.¹⁵⁷

¹⁵⁴ TEUBER, O., 1885, II., s. 411.

¹⁵⁵ Problém uvádění českých her srov. pozn. 83.

¹⁵⁶ V této souvislosti je možné spekulovat i o účelovosti postoje, který se za kladným poměrem k monarchii skrýval.

¹⁵⁷ Na tyto rozpory upozorňuje TUREČEK, D., 2001, s. 12–16.

Nenáročné a žádoucí zpracování vlasteneckých námětů přinesl na jeviště stavovské scény mistr trivializační linie dramatu českého prostředí Jan Nepomuk Štěpánek. Obecně se ve své tvorbě nechal inspirovat právě zmíněným sentimentalismem kontaminovaným romantickými prvky, který ovšem aplikuje na české prostředí. Repertoár to byl nenáročný a většinou nekonfliktní, takže cenzurou nebyl nijak zvlášť upravován.

V roce 1812, tedy v době, kdy na evropských bojištích nebylo stále rozhodnuto o vítězi napoleonských válek, uvedlo Stavovské divadlo jeho původní českou hru zřetelně vyjadřující loajalitu rakouskému císaři. Děj inscenace *Obležení Prahy od Švejdů aneb udatnost pražských měšťanů a studentů* je zasazen do čtyřicátých let 17. století, kdy byla Praha ohrožena vpádem Švédů. Štěpánek líčí Pražany jako statečné Čechy a vzory vlastenců, sjednocených k obraně města. Již v předmluvě ke knižnímu vydání říká, že hru napsal proto, aby Čechům ukázal vznešené činy jejich předků, kteří tak jednájí z lásky a z oddanosti k vlasti a mocnáři.¹⁵⁸ Štěpánek si vybral záměrně dobu třicetileté války, kdy mohl všechny hrdinné činy Čechů, jakožto tehdejších příslušníků Habsburské monarchie, interpretovat jako oddanost císaři. (Štěpánek vlastně psal hru jako manifest věrnosti mocnáři.)¹⁵⁹ Nicméně i příslušníci české vlastenecké inteligence z ní mohli mít částečnou radost, neboť vyzdvihovala Čechy jako udatné bojovníky vystupující jednotně proti nepříteli. V tomto prvku ovšem nelze spatřovat hodnoty občanství založeného na moderním nacionalismu (tedy na češství, které by sjednotilo jednotlivé příslušníky etnika a podnítilo je k obraně svého hlavního města). Tento princip je zde ještě suplován vazbou k místu – tj. k Praze –, k níž mají aktéři rovnocenný a silný citový vztah jakožto k hlavnímu městu Českého království, jenž je ovšem součástí habsburské monarchie.¹⁶⁰

¹⁵⁸ ČERNÝ, František, *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000, s. 58–61.

¹⁵⁹ Podobnou tematikou se zabývali i jiní autoři, současníci Štěpánka, např. František Turinský ve své hře *Pražané v roku 1648*. Ovšem jeho hra nebyla ani zdaleka poplatná režimu tehdejšího Rakouska. Dokonce v ní naznačil, že Bílá Hora znamenala pro Čechy zánik svobody. Na základě toho byla premiéra hry cenzurou odsunuta na pozdější dobu. Došlo k ní až roku 1848. ČERNÝ, F., 2000, s. 61–62.

¹⁶⁰ Hra byla tak v jistém smyslu performativním aktem (Srov. s. 10), neboť uváděla některé skutečnosti do nových souvislostí, tj. zdůrazňovala jednotu Čechů jakožto příslušníků Českého království a jejich oddanost císaři. Co se ale postulátu občanství týče, neotevírala pro něj žádný nový prostor.

Ani další české kusy zaobírající se pro změnu současností se občanských hodnot víceméně nedotýkají. Držme se však i v této sekci vytyčené linie a ptejme se, jak je zde tedy zobrazen civilní život měšťanstva? Zcela zjednodušeně bychom tyto hry mohli charakterizovat jako obrazy z maloměstských, provinčních scénérií. Sociální vazby zde odpovídají pořádkům feudálního systému. Figurují tu zejména zástupci různých řemeslníků a živností. Jejich zápletka většinou nepřekračuje vztahy, které jsou dané rámcem řemeslné dílny nebo obchodu. Řešeny jsou v nich starosti odvíjející se od jejich reálného života, které, aby dostaly patřičnou dávku dramatičnosti, jsou často obohaceny různými fantaskními a pohádkovými motivy.

Jako příkladné exempláře můžeme uvést hru Prokopa Šedivého *Pražští sládci*¹⁶¹ nebo další Štěpánkuv kus *Pivovar v Sojkově*.¹⁶² Zejména druhá jmenovaná hra reprezentuje životní styl českého živlu v předmoderní době ve velké řadě jeho významů. Banální motiv moci ziskuchtivého vrchnostenského správce v Sojkově, který chce stávajícího sládka lstí a vypočítavostí připravit o pivovar (všemožně nadbíhá jeho dceři a usiluje o její ruku, rovněž spřádá plány na napadnutí nepravosti sládkovy nájemní smlouvy), je propleten mnoha, až symbolicky rozvrženými vzorci vztahů, které odpovídají představám maloměstské mentality a morálky počátku 19. století, jež je ještě zcela utvářena feudálním systémem. A to počínaje pletichářským správcem, který představuje logicky zápornou postavu, neboť s jeho sociální rolí se valná většina příslušníků českého etnika neztotožnila. Je sice taktéž prostého původu, nicméně svému prostředí se odcizil a dívá se na něj ze své nové společenské pozice přezíravě, ba co více, uzurpuje si majetek svých sousedů, z titulu své pozice zasahuje do jejich práv a označuje je za buřiče a rebely. Takové podání by však jistě nebylo zcela vhodné kvůli cenzuře, neboť správce zde představuje vlastně oficiálního zástupce státní moci. Nicméně je představitelem nejnižší instance – lokálního úřadu. Spravedlnost však posléze přichází z vyšších míst – z městského úřadu z Dajetic, který se snaží správce během jeho působnosti

¹⁶¹ ŠEDIVÝ, Prokop, *Pražští sládci*, Praha 1819.

¹⁶² ŠTĚPÁNEK, Jan Nepomuk, *Divadlo od J. N. Štěpánka, díl sedmý, Pivovar v Sojkově*, Praha 1823.

ve Sojkově všemožně obcházet. Naopak sládek, jeho chasa a místní obyvatelé Sojkova s touto autoritou počítají a na závěr zamýšlejí vydat správce spravedlivému trestu. Signifikantní jsou zde také postavy vojáků Antonína a Ferdinanda, kteří se vracejí z napoleonských válek ověnčení medailemi za statečnost. Štěpánek zde zcela jistě počítal s aktuálním hrdinným étosem těchto postav, a tudíž i velkými sympatiemi v jejich prospěch (jeden z nich si také posléze bere za ženu sládkovu dceru). Opět se tak přidržel svého tradičního způsobu tvorby, která nikterak nežadávala příčinu provokovat a zcela respektovala společensko-politickou konstelaci.

Dalším z výrazných rysů, který se úzce vztahuje k vytyčenému problému, je důraz na postavení měšťana ve stavovsky rozdělené společnosti. To bývá ve hře vyjádřeno jistým nadhledem nad venkovanem – jde tedy opět o perspektivu odcházejícího stavovského řádu – s venkovanem není prozatím počítáno jako se sobě rovným. Postavy selského stavu bývají ve hrách zpodobeny povětšinou s jistým posměchem, což v této době určitě kopíruje i pocit stavovské měšťanské nadřazenosti.¹⁶³ Takový pohled na věc představuje např. hra *Honza Kolohnát z Přelouče* uvádějící diváka do příběhu vesničana přicházejícího do Prahy, aby si zde našel nevěstu. Situace nabídla autorovi Steinbergovi vděčnou látku plnou humorných situací vyplývajících z příchodu vesničana do Prahy a poznávání jejího životního stylu, vhodných pro satirické ztvárnění¹⁶⁴ (můžeme si zde povšimnout inspirace tzv. vídeňskou lokální hrou). Kus sepsaný sice v osmdesátých letech 18. století byl nicméně hojně uváděn jako součást českého repertoáru ještě v prvních desetiletích století devatenáctého.¹⁶⁵

Humorný pohled je prozatím i hlavní perspektivou na problém vztahu Čechů a Němců. Do tohoto rámce ještě nevstupují rozmíšky spjaté s moderním nacionalismem. Způsobem sobě vlastním tento motiv zpracoval J. N.

¹⁶³ Srov. MACHAČOVÁ, Jana – MATĚJČEK, Jiří, *Nástin sociálního vývoje českých zemí 1781–1914*, Opava 2002, s. 252, a rovněž hru *Honza Kolohnát z Přelouče*. Více k samotné analýze hry viz *Dějiny českého divadla II./ Národní obrození*, Praha 1969, s. 78–80.

¹⁶⁴ O značném zlehčování a štiplavé ironii svědčí i zásahy cenzury. Ta z díla vyškrtla např. pasáže o dámském výstřihu přirovnaném k obnaženému krku sv. Doroty před popravicím špalkem nebo poznámku o tom, „že predikát lze získat tak snadno, jak komtesy rozdávají štědře lásku“. VONDRÁČEK, J., 1956, I., s. 258.

¹⁶⁵ Srov. LAISKE, M., 1974, s. 85–91.

Štěpánek ve hře *Čech a Němec*. Jednalo se o veselohru s velmi jednoduchou zápletkou, která řeší záhadu ukradených peněz ve mlýně u mlynáře Tomáše. Komika hry je postavena na občasném nedorozumění mezi postavami hovořícími česky a mezi německy mluvícími a na mnoha žertovných situacích, pramenících z mimiky a gest herců.¹⁶⁶

Stavovská scéna na hranici lidového divadla

Obecné tendence – společenská kritika „seriózní“ a „lidovou“ optikou

V první kapitole jsme se problému lidového divadla jen dotkli, nyní se jím již budeme zabírat hlouběji. Lidové divadlo a jeho ústřední zdroj – vídeňská předměstí – totiž sehrály právě ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století na jevišti stavovské scény významnou úlohu. Pokud nahlédneme do její programové skladby, uvidíme, že dílka z vídeňské provenience převažovala nad ostatním populárně zábavným repertoárem. Dokonce je možné tvrdit, že měla převahu i nad kultivační, náročnou tvorbou.¹⁶⁷ Tento fakt byl zapříčiněn dvěma důvody. Zaprvé nepochybně souvisel se samotným vývojem vídeňského divadla. V této době se v prostoru lidových vídeňských scén prosazují nové, velmi výrazné osobnosti, které „zahýbaly“ celým divadelním světem v habsburské monarchii. Jako další pohnutku je pak nutné zmínit i kladnou recepci pražského divadla, které k tomuto směru značně inklinovalo. Konkrétní příčiny rozmachu lidového divadla v Praze však nyní ponechme stranou (patříčný prostor jim bude věnován na následujících stránkách). Ptejme se spíše po tom, jaký potenciál obecně divadlo v tuto dobu mělo. Co mohlo divákovi nabídnout? A jak se v něm dále projevovaly námi sledované náměty, tj. společenská tematika?

¹⁶⁶ Hra byla velmi oblíbená a na jevišti pražského divadla se udržela ze Štěpánkových her nejdéle. VONDRÁČEK, J., 1956, I., s. 383–385. Posléze budeme moci sledovat, jak se vztah Čechů a Němců ve hrách proměňuje. V té souvislosti můžeme upozornit, na potenciál performativního aktu a uvádění stávajících vztahů do nových okolností. Srov. s. 10.

¹⁶⁷ Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

V této době na kulturní sféru německé jazykové oblasti plně dolehly výsledky vídeňského kongresu. Jedním z jeho výsledků byla i tzv. Svatá aliance, seskupení tří mocností – Ruska, Rakouska a Pruska –, které se zasazovalo o restauraci tradičních „předrevolučních“ hodnot a systémových principů.¹⁶⁸ Je tedy zřejmé, že v atmosféře ostrého dohledu nad společností i v oblasti kultury pevně vládla cenzura.

I proto lze tvrdit, že sociálně kritický divadelní repertoár, který představuje v předešlé době občanské drama, potažmo měšťanská truchlohra, čerpá stále valnou měrou právě z této klasické tvorby a nezaznamenává žádný masivní posun. Objevují se sice noví autoři a nová závažná témata z prostředí měšťanské společnosti, ta se ovšem neprosazují na divadelních scénách v tak široké míře a s takovou razancí, jako tomu bylo u jejich předchůdců (např. lessingovské nebo schillerovské produkce). Někteří teoretici vyslovují rovněž tezi, že ve čtyřicátých letech 19. století útvar měšťanské truchlohry, tak jak byl představen v předešlé kapitole (tj. kdy se osa příběhu odvíjí od tragicky pojatého osudu člověka z měšťanského stavu a jeho konfliktu s aristokratickým prostředím), přestává mít patřičný společenský význam, a tudíž ustupuje do pozadí.¹⁶⁹ Tento trend se ovšem na jevišti stavovské scény zatím nijak markantně neprojevuje a bude příznačný pro nadcházející období. (Převážně však v oblasti vážného repertoáru, prvky měšťanské veselohry se na jevišti budou objevovat se stejnou intenzitou. Zvláštní kategorií je v tomto ohledu posléze uvádění klasiků – více viz poslední kapitola.)

Nejblíže k přímé konfrontaci se stávajícími sociálně politickými podmínkami měla díla autorů literárního proudu *Junges Deutschland*,¹⁷⁰ která v lecčems navázala na linii směru *Sturm und Drang*. Jejich stanoviska

¹⁶⁸ V dějinách habsburské monarchie je tato etapa známa jako metternichovský absolutismus. V. K. Metternich inicioval jednak vznik samotné Svaté aliance, uskupení tří mocností, které si v zájmu feudálního zřízení přislíbily pomoc v případných situacích narušení daného stavu věcí. Celá éra se nesla ve znamení konzervování absolutistického zřízení, a to až do revoluce roku 1848.

¹⁶⁹ GUTHKE, K. S., 2006, s. 138.

¹⁷⁰ Jednalo se o skupinu autorů, jejichž cílem bylo vyjadřovat se k aktuálním společenským problémům. Dalším úkolem bylo přerušit veškeré tradiční vazby německé literatury. Byli ovlivněni aktuálním děním – zejména pak červencovou revolucí ve Francii a lidovými bouřemi v německých státech. Je logické, že hlavními literárními prostředky této skupiny byly útvary, které by jejich myšlenkám dopřály sluchu široké veřejnosti. Proto se realizovali i prostřednictvím divadla.

ovšem byla mnohdy naléhavější a radikálnější, než tomu bylo u zmíněných klasiků, neboť ve většině případů vycházela z pozic liberálně-demokratického měšťanstva. (Uvádění jejich her bylo proto i z důvodů přísného dohledu cenzury mnohdy komplikované.) Reflexe sociální problematiky právě v jejich tvorbě nabývá na síle a přímo se dotýká rigidních konvencí systému, ba co více, v některých případech se kriticky vymezuje i vůči morálce měšťanského stavu samotného. Tímto aspektem předznamenalí mnozí z tvůrců proudu *Junges Deutschland* příchod realismu.

To platí zejména o mladičském dramatikovi Georgovi Büchnerovi,¹⁷¹ jehož prvotina je příkladnou ukázkou výše nastíněných tendencí.¹⁷² Hra *Dantons Tod* spatřila světlo světa v r. 1835. Büchner si v ní položil ožehavou otázku, proč tzv. Velká francouzská revoluce nenaplnila společenská očekávání. Kvůli danému tématu se hluboce zabýval francouzskou historií a studiem pramenů, pokusil se celý děj vystavět na reálném průběhu dané události. Stal se proto i terčem kritiky, neboť mu bylo vyčítáno, že to, jakým způsobem celou záležitost prezentuje, je nemorální (nabourává tradiční představu o autoritách revoluce atd). Büchner se však v tomto ohledu zcela zřetelně blížil k naturalismu, v jehož éře bylo také jeho dílo plně doceněno. Na zmíněnou kritiku reagoval argumentem, že jeho cílem je představit skutečnost bez ohledu na její morální či nemorální obsahy. Dantonův pád představuje jako neodvratnou událost revolučního období, neboť se nedokázal docela přiklonit na stranu plebejských ideálů revoluce. Postavil se sice jakobínskému teroru a plánoval usmíření se šlechtou. V Büchnerově analýze však jeho jednání není interpretováno jako společensky prospěšné východisko chránící lid před zbytečným radikalismem Robespierrovy vlády, ale jako osobní zájem, neboť hrdina se nechal pohlit vlastním prospěchem – lačností a touhou po bohatství. Stal se tak zcela pasivním činitelem. Autor takto představil jiné pohnutky hrající hlavní úlohu v rozhodujících chvílích. Poukázal na materialismus jako takový a zcela se tímto způsobem odklonil od idealismu, který doposud vládl jevištím v německé jazykové oblasti.¹⁷³

¹⁷¹ Büchner zemřel ve 28 letech.

¹⁷² SCHÖSSLER, F., 2008, s. 64.

¹⁷³ STROKA, A. – SCYROCKI, M., 1983, s. 229–230.

Podobně nelichotivým způsobem se zaměřuje na měšťanské způsoby v díle *Woyzeck*. Dílko, sepsané na základě skutečné události, která otřásla v polovině dvacátých let 19. století německými státy, představuje příběh chudého vojáka. Ten, aby mohl uživit svoji družku a dítě, propůjčuje se k medicínským experimentům. Takto si zcela zničí zdraví a vyvolená osoba nakonec jeho city stejně neopětuje, právě proto, že pochází z tak nuzných poměrů. Pod tíživým dopadem všech okolností, zbavený smyslů, Woyzeck Marii zabije. Tuto tragédii se Büchner snaží ukázat jako důsledek jeho špatné sociální situace. Zřetelně v dramatu proti sobě staví svět majetných a vzdělaných a svět chudého vojáka, jehož primitivní jednání je podmíněno pouze základními instinkty – jediným, co mu zbylo.

Je zcela zřetelné, že Büchnerova díla byla na svoji dobu skutečně radikální. Silně akcentovala palčivé otázky, které se stále častěji týkaly příčin sociální nerovnosti (a to nejen jako danosti vyplývající ze společenského postavení, ale i jako ekonomické podmíněnosti). Jako taková byla mnohdy cenzurou zakazována (nehledě na to, že *Woyzeck* zůstal v době svého vzniku nedokončen a na jeviště se dostal až mnohem později po autorově smrti spolu s nástupem naturalismu).

Na současné problémy se zaměřují také další dva dramatici – Fridrich Hebbel a Karl Gutzkow. První jmenovaný se věnoval jednak námětům z historie, jednak problémům soudobého maloměstského prostředí. Drama jako literární útvar považoval za důležitý nástroj společenské osvěty, proto ve svých hrách často poukazuje na nutnost společenské proměny, především pak prostřednictvím konfliktu dvou hrdinů, z nichž každý je reprezentantem určitého systému hodnot (řekněme starých a nově se rozvíjejících). Zřetelně se toto téma objevuje v měšťanské tragédii *Maria Magdalene*, kde sice Hebbel neřeší obvyklý námět vztahu šlechty a měšťanstva, ale analyzuje přímo poměry uvnitř samotné měšťanské společnosti.¹⁷⁴ V tomto aspektu byl však na svoji dobu dost progresivní (a podobně jako v Büchnerově případě, i jeho pohled na společenskou konstelaci uvnitř měšťanstva byl pro Stavovské divadlo prozatím příliš radikální).

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 253.

Další jmenovaný, K. Gutzkow, nebyl typickým představitelem sociálně kritického dramatu (jeho postoje se ve hrách neprojevovaly tak příkře a útočně jako u výše zmíněných tvůrců). I když ke společenským vazbám se dostává téměř ve všech svých dramatech. K jeho častým námětům patří vstup jedince z měšťanského prostředí do vyšších sfér aristokratické společnosti, který nakonec končí poznáním svého skutečného místa ve společnosti a návratem k původním hodnotám.¹⁷⁵ Tento motiv se objevuje zejména ve hrách z přelomu třicátých a čtyřicátých let, ve *Wernerovi*, *Richardovi Savage* a *Ottfriedovi*.¹⁷⁶ Právě i kvůli tomuto tradičnímu zaměření, tj. vztahu šlechty a měšťanstva, na nějž byli diváci i cenzura v dlouhodobém horizontu uvyklí, byl Gutzkow ve sledovanou dobu hlavním zástupcem esteticky vyššího, kritického repertoáru stavovské scény.

Z předešlého vyplývá, že prostor pro reflexi aktuálních společenských problémů byl v rámci dramatické tvorby kvůli soudobé politické konstelaci poměrně limitovaný. Toto tvrzení bude obzvláště platit, kdybychom se zaměřili na tvorbu v oblasti německých států, neboť angažovaný dramatický útvar zde byl silně spjatý s lessingovskou a schillerovskou tvorbou, která problémy své doby vyjadřovala přímo, seriózně, mnohdy naléhavě a radikálně. To odpovídalo mentalitě této tvůrčí osy a jejím recipientům. Pokud bychom ale chtěli do naší sondy zahrnout také širší kontext (což je i kvůli následné podrobné analýze repertoáru Stavovského divadla žádoucí), našli bychom reflexi sociální tematiky i v konvenční dramatice, a především pak v lidovém divadle, které pod rouškou různých fantaskních a parodických motivů dokázalo složitou atmosféru svým způsobem reflektovat. Výrazně a specificky se této činnosti uměly zhostit v době svého největšího rozkvětu vídeňské předměstské scény, byť samozřejmě plně respektovaly přání a poptávku svého diváka, neboť jejich produkce byla především prodejním artiklem. Nicméně právě určitá specifika mentality lidového publika na vídeňských předměstích (o nichž bude ještě následně zmínka) dovolila tvůrcům vstoupit někdy velmi daleko. Na jedné straně zdánlivě až za hranice dobrého vkusu, na druhé straně se však právě tímto postupem mohli autoři

¹⁷⁵ Na takovou linii později navázal Anzengruber a Hauptmann. SCHÖSSLER, F., 2008, s. 63.

¹⁷⁶ GUTHKE, K. S., 2006, s. 125–126.

osvobodit od žitých konvencí, které pak buď nenápadně, nebo, v některých případech, i velmi otevřeně napadali. Vraťme se tedy nyní k tomuto fenoménu a pokusme se dokreslit obraz dobového divadelního vývoje prostřednictvím jedné z jeho nejpodstatnějších součástí.

To, že dramatika lidového prostředí „pokongresové“ Vídně sehrála v divadelním světě tak klíčovou úlohu, souvisí především se samotnou atmosférou v císařském městě, které se během kongresu stalo středem zájmu celé Evropy. Vídeň v tuto dobu byla navštěvována různými politickými prominenty, což zapříčinilo i příliv dalších lidí, kteří chtěli z tohoto dění těžit. Rozliční zástupci různých národností, kteří zde žili již před danou událostí, nyní svůj počet rozhojnili a dodávali tak městu neomšelé, stále se proměňující kolorit. To spolu s vlivem kongresové atmosféry plné světovosti, lesku a noblesy, jež zanechala v mentalitě Vídeňanů hlubokou a dlouhodobou stopu, zapříčinilo zájem umělců zachytit všední dny nevšedního života ve městě na Dunaji. K tomu pak přidejme i velký zájem publika, které bylo současníky charakterizováno jako nadmíru veselé, vstřícné a lačnické pod dobré zábavě.¹⁷⁷

Do celého tohoto, řekněme téměř lehkomyšlného okouzlení vlastním významem začínají vstupovat kritici, a to z liberálně demokratických kruhů, kteří nemohou prozatím iniciovat změny v politické rovině a v oblasti oficiální cenzury, a proto se snaží působit tzv. zdola, a způsobují, že i hravé lidové divadlo začíná svým způsobem reflektovat některé společenské problémy. To se ovšem neprojevuje v kritickém pohledu na politický systém, ale spíše zaměřením na dobovou měšťanskou mentalitu, která se vyznačovala určitou pohodlností a sklonem k neměnnosti (tudíž latentním způsobem souhlasila s politickou linií). Kritický tón těchto her se vztahoval i k různým lidským nešvarům, jako např. přehnané touze po bohatství a společenském vzestupu (problém byl pro danou dobu značně charakteristický, neboť v novém, státem budovaném úřednickém aparátu se „malému“ člověku otevíraly nečekané možnosti – variace na dané téma jsme už mohli zaznamenat výše u Gutzkova).

¹⁷⁷ O tomto faktu svědčí mnohé výpovědi současníků, kteří měli s divadelním prostředím ve Vídni bezprostřední kontakt. Rovněž mnohá vážná díla – např. Goethovo *Utrpení mladého Werthera* a další – se staly na vídeňských předměstských scénách náměty parodie. BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 105.

Jako přední dramatiky vídeňského lidového divadla, o které se budeme následně zajímat v souvislosti s pražskou stavovskou scénou, jmenujme Adolfa Bäuerleho, Ferdinanda Raimunda a v neposlední řadě Johanna Nepomuka Nestroye. (Do tohoto seskupení by mohl být zařazen i Franz Grillparzer, i když sám osobně měl k lidovému divadlu značně nejednoznačný vztah.¹⁷⁸ Jeho tvorbou se však na tomto místě podrobněji zabývat nebudeme, v souvislosti s jeho postoji byla totiž chápána v pražském kontextu přinejmenším jako rozporuplná, a bude jí proto pozornost věnována až v poslední kapitole v souvislosti se zvyšujícím se nacionálním zaměřením divadla.) Všichni tito jmenovaní navázali na tradice, které na vídeňských předměstských jevištích panovaly již od konce 18. století, a buď je rozvinuli, nebo dovršili jejich potenciál právě prostřednictvím aktuální společenské situace.

Otázkou tedy je, jaké žánrové formy lidové divadlo nabízelo a jak je ovlivnili zmínění dramatiky. (Právě v jejich případě, při následné podrobné analýze jejich děl, bude nanejvýš příhodné se ptát, po vzoru kulturních studií, po autorově specifickém otisku v díle, neboť útvar lidové hry nepodléhal konvenci tak, jako populární produkce německých států a dával tím tvůrci velký prostor pro uplatnění vlastního názorového pole.)¹⁷⁹

Při charakterizování žánrových podob se zaměříme nejprve na parodii (která nefungovala vždy jen jako samostatný útvar, ale v některých případech plnila i funkci „pouhého“ prostředku výsměchu danému obrazu v jiné formě lidové hry). Tento žánr získal v době, kterou aktuálně sledujeme, samozřejmě nové významy i kvůli zmíněným politicko-společenským podmínkám. Nicméně s prostředím lidového divadla ve Vídni byl spjatý již od jeho počátků v 18. století. Vrátime-li se k postavě Hansvursta, pak je zřejmé, že právě tato figurka přinášela i taková vyjádření, která parodovala

¹⁷⁸ Inspirace touto uměleckou sférou jsou však u něj výrazné, zrovna tak jako španělským nebo německým dramatem schillerovské éry. Grillparzer měl tak velmi osobitý styl založený na lidovém barokním divadle, humanitních postulátech německé klasiky a zjemnělém psychologickém realismu. BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 228. Vztah pražského prostředí k dramatikovi řeší TUREČEK, D., 2001, s. 52 a dále.

¹⁷⁹ Konvenční dramatika byla sledována v předešlé kapitole – např. kotzebuovské náměty atd. K problému lidové komiky a konvenčního humoru více viz HEIDER-PREGLER, Hilde, Wiener Komödienreform zwischen Tabu und Konzension, Zur sittlechen Programatik des Lachens, in: *Maske und Korthurn*, 1–2, Wien 1984.

svět přehnaných až nepatřičně noblesních hrdinů, a usilovala tak vracet obraz lidského jednání do mezí své přirozenosti. Právě v tom tkví podstata parodie – snižovat a tím jaksi zpřizemňovat. Ovšem ještě v 18. století můžeme ve formách lidové parodie nalézt pozůstatky středověkého svátečního veselí, kde je výsměch dané věci ambivalentní – na jedné straně ji sice neguje, na druhé však i smíchem stvrzuje, oslavuje a obrozuje.¹⁸⁰ Funkce parodie se však v průběhu 18. století výrazně proměnila – stává se skutečně výsměchem všemu, co není přirozené a lidské – tento postoj může být až vulgární, negující vše, co je smíchem snižováno. Daný aspekt se pak plně rozvíjí právě v parodii 19. století. Jako náměty si autoři tvořící v této linii vybírají různé hrdinské příběhy, které byly obecnstvu všeobecně známé, ty situují do maloměstského prostředí a odhalují tak to, co je neopravdové, nabubřelé, přemrštěné a vyumělkované.¹⁸¹ Tato forma tudíž často přináší kritický nadhled a v jistém smyslu i sebepoznání.

Jako jedna z přímých odnoží parodie byla tzv. parodistická kouzelná hra. V ní mistrně vynikali především K. Meisl a A. Bäuerle. Obzvláště druhý jmenovaný pro nás bude v souvislosti s pražskou scénou zajímavý. Jeho hra *Aline oder Wien in einem aderen Weltteil* zaznamenala velký úspěch i ve Stavovském divadle a záhy se dočkala překladu do češtiny a také české adaptace.¹⁸² Princip parodie v těchto kouzelných hrách většinou spočíval v přenesení reálií do dějů lidových pohádek nebo mytologických příběhů. To umožňovalo autorům poměrně nerušeně (ze strany cenzury) vykreslovat určité rozporuplnosti své doby.¹⁸³

Parodistické formy zpracování pak zcela vynikly v díle J. Nestroye. Již před nástupem jeho produkce byla parodie kritická, nicméně až v jeho podání se stala skutečně jízlivou fraškou.¹⁸⁴ Ohromovala publikum svojí bezohledností

¹⁸⁰ BACHTIN, M. M., 2007, s. 26–27.

¹⁸¹ BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 78.

¹⁸² Od roku 1825 byla hrána po Štěpánkově úpravě jako *Alina aneb Praha v jiném dílu světa*.

¹⁸³ BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 135.

¹⁸⁴ Označení fraška se vztahuje ke hrám s jednoduchou zápletkou, které chtěly diváka především pobavit. Nestroy byl v této formě skutečným mistrem – náměty svých her většinou přejímal z původních předloh, buď je parodizoval, nebo obměňoval. K jeho osvědčeným postupům však patřilo především zbavit hru všech iluzorních prvků a nechat na diváka působit holý, ničím nekrášlený, prostý děj. O Nestroyově výstavbě komiky informuje HÄMMERLE, Alphons, *Komik, Satire, Humor bei Nestroy*, Dissertation,

a tvrdostí, vysmívala se každému lepšímu citu či vlastnosti a byla vystavěna na drsném egoismu a nejhrubší smyslnosti. Tak jeho současníci nehodnotili jen jeho díla, ale rovněž herecký projev.¹⁸⁵ Je zřejmé, že do své tvorby nechal proniknout pocit, který pramenil ze znechucení rigidností té doby, jež dávala velký prostor právě oněm vlastnostem a charakteristikám, které posléze tak bezostyšně a cynicky předváděl na jevišti.¹⁸⁶

Další formou neodmyslitelně spjatou s lidovým prostředím císařského města byla tzv. kouzelná hra, která vycházela z barokních tradic. Její znovuoobjevení souviselo s poměrně razantním nástupem osvícenského racionalismu, který v josefské éře do značné míry ovládl i lidová jeviště. Kouzelné frašky, mající svůj původ v barokní době prodchnuté vírou v nadpřirozeno, se vracejí na scény až na samém konci 18. století a velkou oblibu zaznamenávají posléze v první polovině 19. století. Obecenstvo si je žádá – neztrácí totiž víru v nadpozemské jevy, chce být stále okouzlováno iluzemi, které se na čas z divadla pod vlivem racionalistických konceptů vytratily. Tyto hry však už neodpovídají mentalitě člověka barokní doby, který se nadpřirozených sil obával. Člověk biedermeierovské éry z nich sice má odpovídající respekt, nicméně nepřičítá jim už zásadní moc nad vlastním osudem. Bere je spíše jako okolnosti, které, pokud jedná člověk spravedlivě a čestně, mu mohou pomoci v boji s různými nástrahami. Látky, které autoři těchto kusů, např. K. F. Hesler, používali, přicházejí především z francouzské pohádkové a německé rytířské literatury.¹⁸⁷ Velké oblibě se Heslerova tvorba těšila i v Praze, od r. 1804 byl ve Stavovském divadle hrán v rámci českého divadla jeho kus *Ďáblův mlejn na Vídeňské hoře*.¹⁸⁸

Jako završitel této barokní tradice kouzelné hry je pak označován F. Raimund. Původní profesí herec se tvorbou vlastních textů začal zaobírat proto, že mu v lidovém divadle chyběly vkusnější a hodnotnější hry. Chtěl

Freiburg 1947, s. 49–84. Autor zde představuje i teoretická východiska k charakteristice situačního humoru.

¹⁸⁵ Nestroy působil dlouhá léta nejen jako tvůrce her, ale i jako herec v Theater an der Wien.

¹⁸⁶ Jako zásadní pramen k poznání Nestroyova vyjádření jsou recenze pražského kritika Bernharda Gutta, který psal pro časopis *Bohemia*. Byly vydány Karlem Krausem pod titulem *Ein Zeitgenössischer Kritiker Nestroy* v časopise *Fackel*, č. 656, srpen 1924, s. 100–120.

¹⁸⁷ Zde tak nacházíme přepracované náměty Ch. M. Wielanda nebo Ch. H. Spisse. BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 82.

¹⁸⁸ LAISKE, M., 1974, s. 79.

svou tvorbou pozitivně působit na lidové prostředí. Barokní tradice divadla mu k tomu poskytla výbornou platformu, neboť hry plné pohádkových motivů apelovaly na jednání člověka, které mělo být čestné, za což mohl být hrdina příběhu odměněn a dojít k pravému štěstí. V Raimundových hrách však „pravé štěstí“ neznamenal získání něčeho zvláštního (majetku, prestiže nebo společenského postavení), naopak, opravdová spokojenost pramenila v autorově podání z prostých věcí – z poznání svého místa v životě, z čistého srdce a poctivého smýšlení.¹⁸⁹ Toto základní poučení zahrnuté do velké části jeho produkce kopíruje seriózní dobovou kritiku, která se vymezovala vůči společenskému lesku, postupu do vyšších sfér a ziskuchtivosti obecně.

V samém závěru této přehledové části zaměříme pozornost ještě k původnímu českému divadlu. Určit však obecnější tendenci jeho uměleckého směřování není snadné, neboť jeho tvůrci pocházeli ze skupiny jen několika jednotlivců, z nichž každý si osvojil svůj styl – povětšinou inspirovaný německým nebo vídeňským vzorem. Již v předchozí kapitole jsme se zabývali tvorbou J. N. Štěpánka, u něhož se plně rozvinula inspirace lidovou, zábavnou formou divadla. Nejčastěji se uchýloval k adaptacím a překladům původních her, především pak z vídeňské provenience. Jeho současníci jej proto stále více kritizovali, především pro onu podbíživost, jejímž prostřednictvím chtěl získat své obecenstvo (do skupiny jeho odpůrců se zařadili Palacký, Čelakovský, Chmelenský a další). Bylo zřejmé, že české intelektuální prostředí očekávalo od divadla umění naplňující osvícenskou ideu vzdělávací instituce v zájmu národního programu. Na scéně se ale objevuje mladší generace dramatiků a pokouší se vnést do českých her nové podněty a hodnoty. K nim bezesporu patřili Václav Kliment Klicpera a Josef Kajetán Tyl.

Klicpera napsal svojí prvotinu *Blaník* již v roce 1813. Poté téměř všechny jeho hry hledaly námět v historii. Dokázal je precizně zpracovat, a přestože respektoval prvky a konvence triviálních dramatických žánrů vyhovující většině českého obecenstva, pokusil se povznést české divadlo na vyšší úroveň. K radosti českých vlastenců do nich vnesl náznak národního

¹⁸⁹ BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 156.

programu a také poměrně vkusnou komiku srovnávanou s jeho současníky, divadelními mistry, jako byl např. Kotzebue.¹⁹⁰ V Klicperových hrách je cítit zájem o lid, i když záměrně odbíhá od populárního patosu a dává přednost jistému ironickému nadhledu. V určitých situacích se nebojí použít ani kritického hlediska (obzvláště negativně posuzoval „vlastenčení“ a „maloměšťáctví“). Ve svých hrách *Divotvorný klobouk* nebo *Každý něco pro vlast* se dokázal trefně dotknout právě těchto záporných charakteristik českého prostředí. Přestože byl jedním z mála českých dramatiků, kteří vnášeli do svých děl jistě cenný kritický aspekt, do vývoje Stavovského divadla nijak výrazně nezasáhl, a to pravděpodobně kvůli Štěpánkovým zásahům (problému se budeme věnovat v následující kapitole).

J. K. Tyl se ke Stavovskému divadlu přidal roku 1830, kdy odešel ze studií. Setrval zde s určitými přestávkami až do počátku padesátých let a stal se významným autorem mnoha českých her, kterého si nakonec oblíbil i Štěpánek, a umožnil mu tak jistou kontinuitu v jeho profesní dráze. Tylovy hry jsou z dnešního hlediska hodnoceny rozporuplně. Je však zřejmé, že se podstatně zasadil o vznik stálého českého divadla. Tyl věřil, že pro Čechy je divadlo naprosto nezbytnou součástí společnosti, dokonce potřebnější než pro jiné národy, neboť v českém prostředí má sehrát úlohu buditelskou (dnes bychom mluvili o funkci agitační).¹⁹¹ Ve svých názorech na divadlo, které byly poměrně radikální, se postupně rozešel se skupinou vlastenců kolem Jungmanna. Ti, podle jeho názoru, přikládali velký význam opeře a klasické tvorbě, aby přilákali do divadla vyšší vrstvy. Tyl však považoval za nejvyšší cíl českého divadla uvádění původních her, „v nichž by se život národní v podobách nejrozmanitějších obrazil“.¹⁹² Je ovšem vhodné podotknout, že Tyl byl podobně jako např. Štěpánek především divadelním praktikem, což i jeho tvorbu vedlo žádoucím směrem, tedy vstříc zájmu publika.

Jeho koncepce divadla měla mít i konkrétní, institucionální podobu.¹⁹³ Samostatné české divadlo však nebylo jenom Tylovým nápadem. Předně se

¹⁹⁰ CÍSAŘ, Jan, *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2004, s. 46–47.

¹⁹¹ TYL, Josef Kajetán, *Josef Kajetán Tyl o umění*, Praha 1951, s. 113–114.

¹⁹² Tamtéž, s. 80.

¹⁹³ První pokusy o české divadlo inicioval již ředitel Stöger, o jeho snaze založit samostatnou scénu s repertoárem v české řeči bude ještě zmínka na následujících stránkách. K vážnějším pokusům o vytvoření svébytné české národní scény však došlo ještě o něco později. V roce 1845 byla podána žádost Českému zemskému sněmu o

stále intenzivněji objevovaly konkrétní nároky vzrůstajícího se českého měšťanského živlu a divadlo jako prostředek šíření národní osvěty se zdálo být stále příhodnější. Též soužití českých a německých herců v jednom divadle začalo být problematičtější a vyrocenější. Čeští herci si začali uvědomovat svoje nevýhodné postavení – napůl ochotníci, napůl profesionálové, přesto byli využíváni jak v českých, tak německých hrách, protože většinou ovládali oba jazyky. Mnohdy neměli v divadle žádné stálé angažmá, a to se výrazně projevovalo na gáži. Ta byla obecně pro německé herce vyšší.¹⁹⁴ Ve Stavovském divadle začal fungovat český profesionální soubor v polovině čtyřicátých let 19. století a jeho hlavním dramatikem se stává právě J. K. Tyl.

Otázkou ještě zůstává obecná charakteristika Tylovy tvorby. V následující podrobné analýze přihlídneme zejména k jednomu významnému prvku jeho práce – k vlastenecké angažovanosti. Tím se opět dotkneme zobrazování společenské situace a narazíme na důležité rysy tohoto fenoménu v české dramatické tvorbě. Tyl se ovšem nezabýval zcela primárně tématy vážícími se k problému českého vlastenectví (tj. utváření národní identity). Jak si mnozí badatelé již povšimli, dramatik se nechal velmi silně inspirovat žánry vídeňského lidového divadla¹⁹⁵ (s čímž opět koresponduje skutečnost, že byl v první řadě praktickým divadelníkem, jehož úkolem bylo plnit divácká očekávání). Kdybychom tedy měli stanovit konkrétní cíle jeho dramatické práce, je zřejmé, že usiloval o spojení populární formy divadla s jeho výchovným aspektem (tím se blížil zejména Raimundovi). Tyto tendence jsou v jeho tvorbě patrné zejména ve třicátých letech a zpočátku let čtyřicátých, tehdy se patrně nejvíce identifikoval právě se svým vzorem F.

vydání tzv. josefínského divadelního privilegia, opravňujícího hrát v češtině. V čele této iniciativy stál František Ladislav Rieger. Žádost se měla vztahovat na akciovou společnost, jíž by dané privilegium připadlo. S tím stavu souhlasily, neboť jej nechtěly vydávat určitému místu – tedy budově. O celé věci stavu jednaly 9. dubna 1845, mnozí byli pro ustanovení akciové společnosti a pro předání privilegia. Kladně v tomto smyslu hovořil hrabě Auersperg i otec a syn Thunové a v neposlední řadě také hrabě Deym. Na zasedání zemských stavů byl tedy návrh přijat kladně, ovšem nebyla podpořena roční subvence 5000 zlatých. Nicméně Vídeň se postavila k této záležitosti odmítavě a svolila raději k dalšímu uvádění českých her na jevišti stavovské scény pod vedením nového dramaturga J. K. Tyla, a tím celou záležitost na čas oddálila.

¹⁹⁴ Česká představení, karton č. 1199, fond Zemský výbor – Stavovské divadlo, NA.

¹⁹⁵ HÝSEK, Miloslav, *J. K. Tyl*, Praha 1926, s. 30, 70, 187.

Raimundem.¹⁹⁶ V danou dobu má jeho tvorba zřetelný směr – spojit útvar lidové hry s vlasteneckou ideou (to můžeme sledovat např. ve *Fidlovačce*, kde se jedná o inspiraci žánrem lokální frašky). Ani posléze se od vídeňských vzorů zcela neoprostil, inspiroval jej Meisl (v *Bankrotáři*), Nestroy (v *Paličově dceři*) atd.¹⁹⁷

Štěpánek a Stöger ve vedení – dva rozdílné pokusy o popularizaci

Nutnost ekonomicky pozdvihnout podnikání Stavovského divadla a přivést do něj větší počet diváků byla v polovině dvacátých let 19. století zcela zřejmá. Po Holbeinově odchodu, který byl zapříčiněn jeho vlastní špatnou finanční situací a neschopností přivést divadlo k ekonomickému oživení, se stavy rozhodly, že hlavním kritériem při obsazování ředitelského postu bude dobrá finanční situace uchazeče. To mělo zajistit hladký rozjezd novému nájemci, který by vlastní finanční injekcí ozdravil skomírající život uměleckého stánku.

Jako jediný vhodný adept se jevil divadelní ředitel Heinrich Schmidt z Brna. Uvědomoval si zoufalou situaci stavů v záležitosti divadla, proto si sám dovolil diktovat podmínky, což by za jiného stavu věcí znamenalo vyloučení z konkurzu. Schmidta nakonec odradila zpráva o finančních potížích divadla a také o velkých nákladech na jeho provoz. Zjistil, že jen na celoroční gáže personálu divadla by potřeboval minimálně 117 000 zlatých. A toho se mu zdálo za současných okolností nemožné dosáhnout. Začalo se uvažovat o uzavření divadla. Nakonec se do věci vložil Jan Nepomuk Štěpánek působící tehdy v divadle již několik let. Obrátil se na prezidenta divadelní komise hraběte Pachtu. Navrhl, že by s hercem Polavským a zpěvákem Kainzem převzali divadlo, aby se tak předešlo jeho úplnému zavření. Pachta jim

¹⁹⁶ D. Tureček k tomu dodává, že Tylovi byly poměrně cizí tendence německé dramatiky mající svůj předobraz v individualismu schillerovské tvorby a rovněž díla autorů *Junges deutschland*. Poznamenává, že subjektivita mu připadala v českém prostředí nepatřičná. I proto se ohlížel směrem k vídeňskému repertoáru, jehož autoři se k dílům dramatiků německých států stavěli obdobně. TUREČEK, D., 2001, s. 84.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 85.

doporučil, aby si podali žádost k Zemskému výboru. V tomto dopise mimo jiné stálo: „*Osmělujeme se předložit nejponiženější a nejposlušnější prosbu, aby nám bylo svěřeno zemské Stavovské divadlo, a to za oněch podmínek, jež byly stanoveny konkurzem, a za kterých byli ochotni páni stavové přenechat pražské divadlo panu Heinrichu Schmidtovi.*“¹⁹⁸

Jednání o této žádosti nebylo podstoupeno komisi, ale na návrh hraběte Pachtý rovnou Zemskému výboru. Zřejmě si uvědomoval, že zbytečné průtahy by mohly mít za následek ještě větší vyhocení situace. Obával se, že přední a stálí členové divadla (herci a zpěváci) by mohli divadlo opustit a přijmout nové angažmá. Předal proto Zemskému výboru tuto žádost se svým komentářem, kde se vlastně přimlouvá za uchazeče: „*Všichni tři uchazeči mají dlouholeté zkušenosti s divadlem. Majetkové poměry Polavského skýtají bezpečnou záruku pro řízení divadla. Jejich plán by zajistil určitě divadlu zdar, Štěpánek by obstaral hospodářskou správu divadla, Kainz by se ujal řízení opery a Polavský zajistí činohru. Poněvadž lhůta konkurzní se kvapem blíží ke konci, není naděje, že by se snad přihlásil některý jiný podnikatel. Proto prosím Vaši Excelenci, aby vbrzku rozhodla o přiložené žádosti, neboť jen tak, když členům divadla oznámím, že se našel nový podnikatel, budu moci všecko v klidu s nimi urovnat.*“¹⁹⁹ Zemský výbor opravdu nečekal dlouho. Během měsíce byla žádost kladně vyřízena, a tak se na místo ředitele dostali tři nájemci.

Úkoly v divadle byly mezi ředitele rozděleny stejnoměrně, což se týkalo i jejich ohodnocení. Zisk v jejich prospěch činil asi 133 zlatých měsíčně, což svědčí o značném rozdílu ve srovnání s příjmem Liebicha nebo Holbeina.²⁰⁰ Ferdinand Polavský působil ve Stavovském divadle už od r. 1803 a s pražskou scénou byl dokonale seznámen. Měl stálé publikum, znal výborně pražské poměry, a dokonce měl i jisté zkušenosti s podnikáním v oboru, neboť byl krátký čas po Liebichově smrti ve vedení divadla spolu s vdovou Janou Liebichovou. Byl zřejmě velmi osobitý a vynikal i diplomatickým jednáním, kterého bylo v tomto oboru potřeba. Jako spoluředitel se ujal hlavně starosti o činohru, v níž začal působit i jako režisér. Jeho protějškem

¹⁹⁸ O průběhu jednání se zmiňuje VONDRÁČEK, J., 1956, I., s. 476–481.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 65.

v oblasti opery byl Josef Kainz, proslulý basista. Ve Stavovském divadle působil od r. 1813, neměl tedy tolik zkušeností jako Polavský, nemohl se s ním měřit ani ve společenském lesku, ani ve schopnostech diplomacie, ale svoji funkci režiséra opery zastával spolehlivě a měl na tomto poli mnoho úspěchů. Podařilo se mu zastavit úpadek operního repertoáru.

Posledním z uvedené trojice ředitelů, jemuž kvůli jeho agendě budeme na následujících stránkách věnovat největší pozornost, byl Jan Nepomuk Štěpánek. Vzal na sebe odpovědnost ve věcech administrativních a hospodářských, staral se tedy i o divadelní pokladnu. Nakonec převzal rovněž péči o české inscenace, což nebyla rozhodně jednoduchá záležitost, byť v této době pro chod divadla stále podstatnější.²⁰¹

Spojení této trojice nájemců však nebudilo u veřejnosti velkou důvěru.²⁰² Tato skepse byla zřejmě způsobena srovnáním s předchozími podnikateli, hlavně s ředitelem Liebichem. Jeho éra byla obecně vnímána jako období největšího rozkvětu Stavovské scény. V dané době totiž měla nesporně vysokou uměleckou úroveň, a kdyby nebylo státního bankrotu v r. 1811, lze předpokládat, že by nedošlo ani k tak zásadním finančním potížím divadla. Nedůvěru také podněcoval český původ spoluředitelů. Obecně můžeme soudit, že za profesionála v tomto oboru byl v první polovině 19. století v Čechách považován buď Němec, nebo Ital. Byla tu ale i nelibost vůči záměru nového vedení uvádět častěji české hry. Je tedy zřejmé, že počáteční situace této ředitelské éry se nejevila jako nejlepší start. Překonání všech nesnází – finančních, organizačních i uměleckých trvalo téměř celé desetiletí (věhlasu divadla na počátku 19. století však už nebylo dosaženo). Podívejme se tedy blíže právě na tento proces, a to prostřednictvím odpovědné osoby – J. N. Štěpánka.

Štěpánek, rodák z Chrudimi, se dostal k divadlu poměrně obvyklou cestou. Studoval na pražské univerzitě filozofii a poté teologii. Během studií se seznámil s vlasteneckým prostředím, které mělo k univerzitnímu prostředí

²⁰¹ Přestože byly poměrně výdělečné, s jejich uváděním byly často problémy. Měly vyhrazené nedělní a sváteční odpoledne od 15 do 18 hodin, což činilo průměrně 20 představení ročně. A trvala-li hra déle, než bylo určeno, totiž do 18 hodin, musela být zkrácena nebo rychleji odehrána, což samozřejmě ochuzovalo zážitek obecenstva. VONDRÁČEK, Jan, *Dějiny českého divadla 1824–1846* (II. část), Praha 1956, s. 11.

²⁰² Dokonce byli posměšně častováni jako „Prager Komedianten Spekulationen“ (P. K. S. – jejich monogram). VONDRÁČEK, J., 1956, II., s. 9.

blízko. Byl tak v kontaktu s Matějem Majoberem a Prokopem Šedivým,²⁰³ tedy lidmi, kteří byli s českým divadlem v tom nejužším vztahu. Spekuluje se o tom, zda studia dokončil, nebo zda ještě během nich odešel k divadlu. Jisté však je, že od roku 1801 je už zmiňován jako člen Malostranského divadla. Záhy začal působit jako sekretář ředitele Liebicha ve Stavovském divadle.²⁰⁴

V představeních se začal objevovat nejprve jako herec, posléze se pokusil také o vlastní produkci. V roce, kdy se ucházel o ředitelský post spolu s Kainzem a Polavským, měl „na svém kontě“ již přes 28 divadelních her, přičemž jednou z nejuspěšnějších bylo právě výše zmíněné *Obležení Prahy od Švejdů*. Jeho kusy však nedosahovaly tak vysoké úrovně jako např. později Klicperovy a dalších.²⁰⁵ Štěpánek se víceméně držel určité inspirační linie, kterou uměl velmi dobře napodobit a o níž věděl, že bude zaručeně úspěšná. Zaměřoval se proto na látky, které ve své době zpracovával např. Kotzebue, nebo čerpal přímo z lidové tematiky, která byla českému publiku blízká. Tímto způsobem si počínal i ve vedení divadla – sázel na úspěch osvědčeného a vše, co bylo spolehlivě rentabilní, se také snažil v divadle upřednostňovat (můžeme tvrdit, že s úspěchem).

Štěpánkovu ekonomickou koncepci určovaly v podstatě dvě základní tendence. Jednak zpočátku podporoval plán svých kolegů na oživení operního repertoáru. Právě tato část programové skladby dlouhodobě stagnovala a nové vedení si uvědomovalo, že tam, kde divák nebyla s to nalákat soudobá činoherní produkce, může svoji roli velmi efektivně sehrát hudební program. Tímto způsobem mohli do divadla přilákat jak šlechtu, tak zámožnější a kultivovanější měšťanstvo, tedy to sociální spektrum, které ztrácelo v předchozích letech (v éře Holbeinova vedení) o produkci Stavovského divadla zájem. Operní žánr tak tvořil pod jejich vedením více než třetinu celkového repertoáru. Ovšem hrála se díla vesměs osvědčených a zavedených

²⁰³ Oba byli autory několika českých her. VONDRÁČEK, J., 1956, II., s. 162–163, 198.

²⁰⁴ VONDRÁČEK, J., 1956, I., s. 368.

²⁰⁵ O hodnotě Štěpánkových her se vedly spory, a to nejen o jejich uměleckých kvalitách, ale i obsahu, zda byl dostatečně vlastenecký. Diskuzi kolem Štěpánkova odkazu v podstatě zahájil Jakub Arbes, který se sám o dramatikovi vyjadřoval velmi rozporuplně. Na jedné straně ho vidí jako člověka „*problematického talentu*“ a „*pouhého praktika*“, na druhé straně se o něm zmiňuje jako o „*jednom z nejtalentovanějších spisovatelů*“. ARBES, Jakub, *Bilance původní dramatické literatury české až do roku 1888*, S. S. XXXII., s. 407 a 408.

komponistů – převážně Mozartova a Weberova.²⁰⁶ To se mohlo stát postupem času jistou komplikací, neboť v závěru funkčního období této trojice si stavy stěžovaly na nedostatečnost nové operní programové skladby.²⁰⁷

Štěpánek však, jako autor oblíbených českých her, měl zájem na tom, aby prodal právě i tuto produkci. A to taktéž s ohledem na dlouhodobou praxi, jež ukazovala, že uvádění českých her je ekonomicky výhodné. Štěpánek proto, podobně jako jeho předchůdci, usiloval o jejich pevné zakomponování do repertoárové skladby.

Již na počátku své kariéry v divadle, ve funkci sekretáře, byl svědkem pokusů o ustálení českých her v repertoáru. Tehdy se začala formovat skupina českých ochotnických herců okolo staroměstského čtvrtníka Prokopa Haklíka.²⁰⁸ Ten od roku 1811 inicioval návrat českých her do Stavovského divadla. Navrhl, aby se hrály pro dobročinné účely, neboť životní úroveň v habsburské monarchii byla vlivem napoleonských válek opravdu špatná. Proto když Haklík předal svůj plán ke schválení městskému hejtmanovi Petru Mertensovi, a ten ho podal k projednání zemskému guberniu, byl přijat kladně. Nejvyšší zemský purkrabí František Kolovrat povolil provozování českých her ve Stavovském divadle, protože předpokládal, že tak alespoň částečně uklidní situaci mezi lidem po státním bankrotu a že očekávaný výtěžek z těchto představení bude pomáhat mírnit současnou bídu lidí a nedojde tak k násilnostem, které by ohrozily i příslušníky stavů.²⁰⁹

Nová éra českého divadla na stavovské scéně se však započala až v čele s novým vedením – Štěpánkem a jeho spolupracovníky. Štěpánkovi se podařilo prosadit, že někteří čeští herci byli najati do stálého angažmá jako profesionálové. A rovněž samotné uvádění českých kusů nabralo na intenzitě. Bylo sice stále omezeno na jeden den v týdnu, a to na neděli nebo na svátek v odpoledních hodinách. Ale produkce českých her se stala nedílnou součástí programové skladby.²¹⁰

²⁰⁶ CÍSAŘ, J., 2004, s. 37.

²⁰⁷ TEUBER, O., 1885, III., s. 182.

²⁰⁸ Čtvrtník byl úředník policie. Inventář policejního ředitelství Praha 1769–1855 (předmluva), NA.

²⁰⁹ VONDRÁČEK, J., 1956, I., s. 129.

²¹⁰ Zvýšení počtu českých her na programu Stavovského divadla opět dokládá LAISKE, M., 1974.

Jejich úroveň však stále nebyla nijak valná. A to i přesto, že se začínají objevovat noví a nadějní autoři českých her, což byl bezesporu Václav Kliment Klicpera, ale i Josef Kajetán Tyl. Štěpánek však zaujal k oběma autorům velmi rezervovaný postoj. Když se dostal do vedení Stavovského divadla, snažil se zejména Klicperovu produkci na programu omezovat. Potlačoval ale i Tylovu tvorbu a vlastně veškerá díla, která by mohla jeho výsadní postavení nějak zásadně ohrozit, měl tak téměř monopol na divadelní tvorbu českých představení ve Stavovském divadle. Otázkou zůstává, co ho k tomuto jednání vedlo, neboť ani v ekonomické oblasti to jistě nebyl zcela prozíravý krok (oba dramatici byli posléze velice úspěšní – dostávají prostor a prosazují se až po Štěpánkově odchodu z vedení divadla, to platí především o J. K. Tylovi). Je tedy zřejmé, že se Štěpánek obával konkurence nových autorů. (Štěpánek si byl jistě vědom své opatrnosti a chápal, že inscenace, které produkoval, nemohou při častějším srovnání s mladší generací českých autorů vždy stoprocentně obstát.) Nicméně je pravděpodobné, že to nebyl jediný důvod, proč nové autory upozadoval. Tato strategie zcela dokresluje celkový postoj, který Štěpánek k vedení divadla zaujímal – spoléhal se na osvědčené a prověřené. Tak jako ve svých hrách nezacházel na příliš tenký led, byl nekonfliktní a střízlivý i v řízení divadla. Nezavdával si s cenzurou, zachovával loajalitu vůči stavům i stávajícímu režimu a na scénu uváděl jen to, o čem věděl, že diváka do divadla zaručeně přivede.

To, že se Štěpánkovi podařilo prosadit pravidelné uvádění českých her a spolu se svými kolegy také celkově zkonsolidovat repertoár jak činoherní, tak operní repertoár, byl po letech stagnace poměrně značný úspěch. Tyto faktory se samozřejmě pozitivně odrazily i na finančních podmínkách divadla, na které mělo zcela jistě kladný vliv i zklidnění společenských a ekonomických poměrů (ekonomika se začala po bouřlivých a posléze i krizových letech počátku 19. století opět vzmáhat). Přestože se tedy situace divadla pod vedením této ředitelské trojice nevyvíjela špatně, určité nesnáze přesto vznikaly. Stavby si zřejmě všímaly různých nesrovnalostí při důležitých rozhodnutích o směřování divadla, které musely logicky pod trojčlenným vedením vznikat. Posléze to byl i jeden z důvodů, proč již tomuto triu

nechtěly divadlo (po vypršení jejich desetiletého kontraktu) pronajmout.²¹¹ Obávaly se nejednotnosti jejich postupu, což se pak přirozeně negativně odráželo na některých složkách programové skladby. Na srdci jim tradičně ležela především opera. I zde mohl být „zakopán pes“ neúspěšného pokusu ředitelské trojice o novou nájemní smlouvu, neboť někteří vlastníci lóží (tj. šlechta a honorace) si stěžovali, že je tato část programu doslova bídná.²¹² Posléze také s tímto argumentem vystoupili proti Štěpánkovi, který se v nově vypsaném konkurzu nakonec rozhodl zkusit štěstí sám bez svých kolegů. Zůstává otázkou, nakolik byl tento argument založen na skutečném stavu věcí, neboť stavové často poukazovali na úroveň opery, pokud se jim z nějakého důvodu znelíbil ředitel a bylo nutné odůvodnit jeho výměnu (toho si budeme moci povšimnout obzvláště dále, v souvislosti se Stögerem a Hoffmannem). Takto argumentovat bylo jedním z nejjednodušších způsobů, jak celou záležitost opodstatnit, protože udržování dobré úrovně operní tvorby bylo pro ředitele závazné již podle nájemní smlouvy.

Původní smlouva tedy vypršela Štěpánkovi, Kainzovi a Polavskému v roce 1834. Stavové však vypsali konkurzní řízení již o rok dříve. To zřejmě nepramenilo z nějaké aktuální nespokojenosti, ale spíše z důvodu časem se projevující nevýhodnosti a nepotřeby držet dále divadlo pod trojicí nájemců (v době, kdy už byly závažnější problémy divadla zažehnány). Do konkurzu se přihlásilo sedm zájemců. Nejvážnějšími soky se stali Jan N. Štěpánek a August Stöger. Oba argumentovali svými zkušenostmi a zásluhami. Štěpánek se zaštiťoval dlouholetou praxí ve Stavovském divadle, oblíbeností u pražského publika a znalostí vkusu zdejšího obecnstva. Jeho žádost o ředitelské místo obsahovala 55 dokladů o jeho významu a nezbytnosti a vhodnosti pro stavovskou scénu.²¹³ Stöger byl stručnější. Spoléhal více na svoji reputaci a známost v uměleckém světě. Stöger byl nakonec vybrán na ředitelský post Stavovského divadla téměř jednomyslně.²¹⁴

²¹¹ TEUBER, O., 1885, III., s. 189.

²¹² Tamtéž, s. 191.

²¹³ Dokládá např. svoji bezúhonnost, svoji řádnost v osobním životě a uváděl, že je rodilý Čech a pražský měšťan, který zná situaci v Praze po všech stránkách velmi dobře. VONDRÁČEK, J., 1956, II., s. 124.

²¹⁴ VONDRÁČEK J., 1956, II., s. 124. Nájemní smlouvy s divadelními řediteli, karton č. 1197, fond Zemský výbor – Stavovské divadlo, NA. Štěpánek posléze v divadle setrval jako autor her, nicméně zhoršení finanční situace, které měl na svědomí zřejmě pragmaticky šetřící Stöger, ho později odvedlo k novinářské činnosti, a to do *Pražských*

Kde a jak se tedy zrodila Stögerova hvězda? Jeho kariéra se slibně započala právě v Praze, a to za ředitelské éry Johanny Liebichové, kterou si později vzal za manželku. V tuto dobu zde působil jako člen operního souboru. V poměru ke Stavovskému divadlu setrval ještě za Holbeinova vedení a poté spolu s Liebichovou vdovou odešel do Štýrského Hradce, kde se mu naskytla příležitost vést tamní divadlo. V letech 1823–1824 neřídil pouze tuto scénu, podařilo se mu totiž skloubit vedení tří divadel – a to, kromě výše uvedeného, i v Bratislavě a Terstu. Tato organizačně jistě velmi náročná činnost se stala Stögerovou školou na poli divadelní praxe a zároveň byla jakousi předzvěstí jeho pozdějšího způsobu práce (během svého působení ve Stavovském divadle na postu ředitele měl značné podnikatelské ambice, které se snažil realizovat prostřednictvím mnoha aktivit – dalo by se říci, že se téměř po hlavě dokázal vrhat do rozličných záměrů, které slibovaly zisk). V roce 1824 se Stögerovi otevřely nové obzory v divadelním světě, neboť se stal ředitelem předměstské vídeňské scény – Theater in der Josefsstadt. Vídeň měla v tu dobu již několik tzv. předměstských scén, které si vydatně konkurovaly. V této situaci, plné rivality, pak bylo nutno ještě počítat i s divadly, které byly zřízeny jako oficiální umělecké stánky císařského domu (např. Theater beim Kärntnertor specializovaný na operu). Když Stöger nastoupil do zdejšího divadla jako ředitel, chtěl samozřejmě přilákat diváky, proto se nejprve rozhodl divadlo zvelebit (podobně postupoval i později Praze). Poté se zaměřil v první řadě na operu, neboť věděl, že na poli různých parodií, frašek a tzv. *Lokalposse* nemohl konkurovat divadlu Theater an der Wien, pro nějž tvořil současný mistr těchto žánrů J. Nestroy.²¹⁵ Scénu dokázal udržet jako konkurenceschopnou a dokonce se mu zdařilo, díky uvedenému zaměření na operu, přivést do ní širší spektrum publika než jen z lidového prostředí.²¹⁶

novin a České včely. Štěpánek zemřel v roce 1844. STREJČEK, Ferdinand, *Chrudimský rodák Jan Nep. Štěpánek, zakladatel českého divadla*, Praha 1933, s. 9–10.

²¹⁵ BAUER, Anton, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Wien – München 1957, s. 65–68.

²¹⁶ Divadlo v „Josefsstadtu“ patřilo mezi typická předměstská lidová divadla, která byla ve Vídni ke konci 18. století zakládána. Zdejší scéna byla zřízena přímo na popud místního obyvatelstva, které se v osmdesátých letech 18. století (díky přibývajícimu průmyslu) značně rozhojnilo a vzneslo požadavek k místnímu úřadu na založení divadla. V roce 1788 bylo tedy konečně zprovozněno a pronajato Karlovi Mayerovi. Tamtéž, s. 13–15.

Z předměstské, nicméně velkoměstské, scény přichází v r. 1834 do Prahy, která sice disponovala honosným a reprezentativním divadlem, avšak provinčního rázu. Je otázkou, proč se Stöger k takovému kroku odhodlal. Sám svůj příchod do Prahy vysvětluje následujícím způsobem:²¹⁷ „Dostal jsem totiž od Jeho císařské milosti pana arcivévody Františka Karla a Jeho Excelence pana ministra hraběte Kolovrata doporučující dopisy na bývalého nejvyššího purkrabí v Čechách, Jeho Excelenci hraběte Chotka, s vyzváním, abych se co nejdříve odebral do Prahy, kde mi bez jakýchkoliv zákroků z mé strany bylo svěřeno Stavovské divadlo, ačkoliv jsem byl ještě na deset a půl let vázán smlouvou v Josefském divadle ve Vídni.“²¹⁸ Z následující Stögerovy činnosti je patrné, že od působení ve funkci ředitele stavovského uměleckého stánku očekával finanční zúročení svých zkušeností, které nabyl během svého desetiletého působení na předměstské scéně ve Vídni. Ta byla skutečně podnikem v pravém smyslu, nucena odolávat konkurenci dalších divadel. Stöger tak s sebou přinesl nový, razantnější způsob vedení divadla. Za touto aktivitou viděl skutečně podnikatelský záměr – zisk byl během jeho éry postaven do popředí. Prosperitě byl podřízen nejen repertoár, který se značně inspiroval vídeňskými vlivy a jeho zábavnými formami, ale i celkový chod divadla, který směřoval k efektivitě nesoucí jasný profit.

Mezi jednu z hlavních pravomocí ředitele patřilo vybírat si herce do souboru. Ovšem divadelní dozorčí komise musela vynést závěrečné stanovisko a rozhodnutí ředitele potvrdit schválením. Podobné to bylo i v případě, že by chtěl ředitel herce propustit. Smlouva s herci byla totiž stanovena vždy na dobu určitou a zahrnovala i výši platu. Ten se mohl samozřejmě vzhledem k celkovým finančním podmínkám v divadle měnit, ale pouze směrem nahoru, tedy herec mohl být odměněn nějakou zvláštní premií. Dolní hranice platu byla dána smlouvou, a pokud byl herec angažován na několik let, většinou mu bylo garantováno zvýšení mzdy. Výjimka mohla být učiněna pouze v kritické situaci, například při požáru nebo válce. Tehdy

²¹⁷ Určitou roli také zřejmě sehrála jeho žena, vdova po Liebichovi, která se do Prahy chtěla vrátit a dokázala kvůli tomu i vyvinout tlak na patřičných místech (v Praze měla stále dost vlivných přátel). O tom viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD.

²¹⁸ Nutno dodat, že citace je převzata ze Stögerova dopisu, kterým v roce 1845 apeluje na intendanta divadla, aby mu stavovská scéna byla svěřena znovu do nájmu; Stögerův dopis intendantovi divadla hraběti Nostitzovi, 8. srpna 1845, v Praze. Tamtéž. (Vondráček jej přeložil do češtiny.)

směly být platy herců redukovány na polovic. Určitou část svého výdělku museli herci odvádět do divadelního penzijního fondu, tato částka činila ve většině případů 2,5 % gáže. Smlouva pamatovala i na zaopatření umělců během nemoci. Po dobu tří měsíců trvání nemoci se mu měla vyplácet gáže v plné výši a následující tři měsíce polovic. Členové divadla, kteří měli plat menší než 1500 zlatých ročně, dostávali dokonce bezplatně léky na účet podpůrné pokladny zřízené při divadle.²¹⁹

A v této sociální rovině začal Stöger prosazovat svoji poměrně tvrdou podnikatelskou koncepci. Jako původně opernímu pěvci (i divadlo ve Vídni vedl směrem k hudební produkci) mu ležela na srdci především muzikální část repertoáru. Některé zpěváky s sebou přivedl přímo z Vídně – ovšem současně museli být propuštěni nebo penzionováni členové působící ve stálém angažmá Stavovského divadla. Neohleduplný, byť ekonomicky zřejmě prozíravý, krok se mu podařilo v rámci schvalovacího řízení dozorčí komise prosadit. A zašel ještě dále, vydobyl si možnost snížení platů některých herců, jež považoval za méně uplatnitelné. Tímto jednáním si záhy znepřátelil okruh lidí, kteří zasedali přímo v divadelní komisi, a později bylo toto jednání použito v jeho neprospěch.²²⁰

Stöger však později svoje jednání omlouval odvážnou investicí do renovace divadla, během níž prodělal značnou částku. Při této rekonstrukci bylo rozšířeno přízemí, na nově vzniklé místo přibýly dvě řady lavic a zbytek byl ponechán na stání. Vše bylo nově a vkusně vymalováno, do interiéru umístěny nové plastické výzdoby a poprsí lóží postříbřeno. Hlediště tak získalo na impozantnosti a současně pohodlnosti. Rovněž pojalo více návštěvníků. Celá rekonstrukce stála Stögera přes 40 000 zlatých, z čehož mu stavové uhradili pouhých 8500 zlatých, ostatní náklady nesl sám. Dále Stöger vložil nemalý obnos i do nových kulis a garderoby herců.²²¹

Také tento v podstatě velmi riskantní plán na přestavbu interiéru a obnovu inventáře svědčí o jeho podnikatelské nátuře, ovlivněné konkurenčně tvrdšími

²¹⁹ Pravidla penzijního fondu byla v r. 1840 vydána od názvem *Die Statuten des am böhmisch – ständischen Theater*. Tamtéž.

²²⁰ Stögerův dopis intendantovi divadla hraběti Nostitzovi, 8. srpna 1845 v Praze. Tamtéž.

²²¹ Tamtéž.

podmínkami vídeňského prostředí (kde bylo nutné diváka neustále lákat na komerčně nové produkty).

Celá přestavba divadla trvala téměř dva měsíce (od září do října 1834). V tuto dobu bylo divadlo uzavřeno. Následně na počátku roku 1835, kvůli zemskému smutku, který byl držen kvůli smrti císaře Františka I., opět divadlo dvacet dní nehrálo. To, spolu s nákladnou investicí, způsobilo Stögerovi nemalé finanční problémy. Rozhodl se proto jednak rozšířit svoji živnost, a jednak vytěžit maximální zisk z uváděných představení.²²²

Druhý uvedený záměr směřující k oživení ekonomické situace divadla se snažil realizovat prostřednictvím líbivého a zábavného repertoáru, který byl povětšinou importován z jeho předchozího působiště, tedy z Vídně. Nevyhýbal se však ani některým pokleslejším záležitostem a často angažoval různé artistry a cirkusové umělce, které do Prahy buď přímo zval, nebo využíval jejich sezónní přítomnosti. Takto se jednak zbavil potenciální konkurence, která by mohla znamenat odvedení zisku jinému subjektu poskytujícímu odpovídající prostor pro jejich vystoupení, a jednak tak upoutával divákovu pozornost stále novými senzacemi, jejichž neotřelost byla příslibem poměrně vysoké návštěvnosti.²²³

Vraťme se ale k otázce rozhojnění Stögerova podnikání. Pro účely této práce sice není zcela podstatná, na druhé straně ale velmi plasticky dokresluje Stögerovu osobnost ve vztahu k výkonu ředitelské funkce. Také upozorňuje na další skutečnost, totiž na důležité okolnosti při uvádění her v české řeči.

Stöger dostal spolu s pronájmem stavovské scény právo pořádat zde i reduty a bály. Toto privilegium se původně vztahovalo na divadlo jako takové, posléze bylo přiznáno jeho osobě.²²⁴ Podnikatel se tudíž rozhodl, zřejmě po poradě s některými přáteli lépe znalými pražského prostředí, že postaví v Praze nový redutní sál, v němž by se pořádaly bály, popř. hrála představení, která dostávala ve Stavovském divadle malý prostor (to se pak týkalo českých her). Budovu Stöger nakonec skutečně v roce 1840 dokončil. Byla postavena

²²² Tamtéž.

²²³ ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 103.

²²⁴ Právo pořádat reduty měl původně jeden z domů na Starém městě, posléze od r. 1831 přešlo toto privilegium na budovu Stavovského divadla. Stögerův dopis intendantovi divadla hraběti Nostitzovi. 8. srpna 1845, v Praze. Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd.

v Růžové ulici a první reduta se zde konala v zimě roku 1841.²²⁵ Nicméně tou dobou se nad podnikavým ředitelem začala stahovat mračna. Během realizace celého počínu si zneprátelil mnohé členy divadelní dozorčí komise – jeho aktivity pravděpodobně hodnotili jako pochybné, odvádějící jeho pozornost od Stavovského divadla, které mělo být prioritou. Když se posléze v komisi vyměnilo vedení, Stögerovi bylo odňato redutní privilegium a nakonec byl (s označením jako nespolehlivý člen) vyškrtnut i z penzijního fondu.²²⁶

Stöger musel začít situaci radiálně řešit, neboť v redutním sále, jehož výstavba nebyla dosud splacena, mu začal ucházet zisk.²²⁷ Rozhodl se proto, že dům v Růžové ulici bude plně využíván pro divadelní účely. Nechal jej na radu a s finanční pomocí přátel z českého vlasteneckého okruhu přestavět a od r. 1842 se zde pravidelně konala představení v české řeči (podnikateli se nakonec podařilo získat i tradiční koncesi opravňující jej tyto kusy uvádět). Divadlo mělo podobně jako Stavovské lóže, galerii a rozsáhlé přízemí – vešlo se do něj až 2000 osob.²²⁸ To samozřejmě u českého živlu budilo značnou pozornost. Tisk celé Stögerovo počínání sledoval s velkým nadšením a pravidelně informoval o každém odehraném představení.²²⁹ Velmi záhy se ovšem ukázalo, že udržet divadlo stále zaplněné nebude jednoduché. Český divák dosud neměl kapacitu (časovou ani finanční) na pravidelnou zábavu ve večerních hodinách a ve všední dny. Uvádění českých her se zde přestalo po první vlně nadšení vyplácet. Původní předpoklady (které byly ovlivněny výhodností českých her na stavovském jevišti) se ukázaly jako nesprávné (ve Stavovském divadle byly úspěšné právě kvůli jejich sporadickému uvádění a rovněž kvůli malým nákladům na jejich realizaci).

Tento Stögerův neúspěšný tah znamenal skutečně velký předěl v jeho kariérním běhu. Divadlo v Růžové ulici byl nucen využívat častěji k plesům a také je pronajímal různým komediantům a artistům, což nebylo příliš výhodné. Nakonec musel divadlo zavřít úplně. Tím bylo ohroženo i jeho

²²⁵ Sál pojal přes 1000 osob. Tamtéž.

²²⁶ Tuto záležitost cítil Stöger jako křivdu, neboť do fondu pravidelně přispíval jako ostatní členové 4 % své gáže. Tamtéž.

²²⁷ Stöger měl tehdy dluh u věřitelů přes 160 000 zlatých. Ti mu začali hrozit exekucí. Jeho ztráty pramenily nejen z investic do nákladné výstavby redutního sálu, ale i z předešlého období, kdy nechal přestavět interiér Stavovského divadla. Tamtéž.

²²⁸ Jako první představení zde bylo hráno drama *Škréta, český malíř* od J. V. Svobody. LAISKE, M., 1974, s. 182.

²²⁹ *KWĚTY* 1841. Opisy článků viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD.

postavení na stavovské scéně. Jestliže se stavům již dříve znelíbil svými spekulantskými pokusy, nyní byly jeho aktivitami skutečně znechuceny. Obávaly se o pověst divadla, které bylo vedeno v jejich očích značně neseriózním nájemcem. (Toto nahlížení pravděpodobně nemělo daleko od reálného stavu věcí, neboť i v době, kdy byla Stögerova pověst kvůli jeho honbě za ziskem značně pošramocena, zůstal svému „zlatokopectví“ věrný – ve Vysočanech si otevřel cihelnu a plně, bez větších ohledů na chod Stavovského divadla, se začal věnovat této živnosti.) Divadelní komise si následně začala stěžovat především na úroveň opery, jíž se dostávalo vlivem častého uvádění líbivých „kasovních trháků“ stále menšího prostoru, a rovněž neblaze hodnotila výkony hereckého i hudebního personálu, na jehož kvalitách se Stöger neostýchal šetřit.²³⁰

V roce 1845 se Stöger rozhodl zachránit, co se dalo. Snažil se obměkčit Zemský výbor vyličením všech komplikací, které mu podnikání ve Stavovském divadle přineslo. Dopis obsahující výčet nesnází a zároveň obhajobu vlastního počínání zaslal hraběti A. Nostitzovi, intendantovi divadla, dne 8. srpna 1845,²³¹ tedy v době kdy se mělo rozhodovat o nové nájemní smlouvě pro léta 1846–1852. Počítal s prodloužením svého ředitelského kontraktu, což by mu poskytlo jistý čas pro překonání největších finančních těžkostí. Je však zřejmé, že v tuto dobu už měl Stöger na rozhodujících místech mnoho nepřátel. Zemský výbor proto rozhodl jinak. Od roku 1846 bylo divadlo svěřeno J. Hoffmannovi.

Stöger se však s divadlem rozloučil v dobrém. Obecenstvo na jeho počest po posledním, ovacemi zakončeném, představení dne 4. dubna 1846 uspořádalo pochodňový průvod a serenádu pod okny jeho bytu.²³² U publika byl tedy tento neúnavný podnikatel zjevně oblíben, což mělo být později zúročeno. Stavovské divadlo se totiž začalo potýkat s malou návštěvností, kterou způsobovala přibývající konkurence, politicko-společenské vlivy a rovněž

²³⁰ Stögerův dopis intendantovi divadla hraběti Nostitzovi, 8. srpna 1845 v Praze. Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd .

²³¹ V dubnu 1845 bylo rozhodnuto, že divadelní dozorčí komise bude zrušena a její funkce bude rozdělena mezi intendanty, který měl dohlížet na uměleckou úroveň divadla (stal se jím právě hrabě Nostitz) a mezi Zemský výbor, jenž přebral pod správu dozor nad administrativními záležitostmi scény. Tamtéž.

²³² Tamtéž.

stále více nevyhovující koncept divadla. I proto se měl Stöger na ředitelský post o šest let později vrátit.

České a lidové divadlo ve středu zájmu

Budeme-li se na následujících stránkách podrobně zabývat repertoárem Stavovského divadla v období od druhé poloviny dvacátých let do let čtyřicátých, pak je nutné sledovat především dvě tendence, které se v repertoáru velmi silně projevovaly. V první řadě se jedná o lidové divadlo ovlivněné vídeňskými tvůrci. Vhodné ale bude blíže sledovat i hry v české řeči, a to i přesto, že se stále hrály pouze v určité dny. Jejich uvádění totiž postupně nabíralo na intenzitě. Odrážejí tak důležitý jev – na jedné straně narůstající snahu českých vlastenců o zaangažování divadla do programu národního obrození, na druhé straně také vzrůstající zájem ze strany masového českého diváka o tento druh kratochvíle.

I v této tvorbě se budeme dále soustředit na společenské motivy a podobně jako v analýze repertoáru předchozího období, i nyní se pokusíme sledovat určitou linii. Jak bylo již naznačeno, v dané éře se v dramatické tvorbě stále více objevuje kritika poměrů v měšťanské společnosti (což souvisí s jistou pokročilostí konsolidace a emancipace měšťanské vrstvy). Sledujme tedy především tento motiv a opět, podobně jako výše, okrajově se zabývejme i další tematikou a pozorujme tak oblibu zmíněných námětů.

Než se však pokusíme o hlubší analýzu zástupců nejexponovanější tvorby tohoto času, nahlédněme směrem k reprezentativní části repertoáru, jež byla stále neochvějnou součástí programu (nárokům vlastníků divadla a zájmům vzdělanostních skupin obecnostva muselo být i v tomto čase, kdy scéna stále více směřovala ke komercializaci, dopřáno prostoru).

V obou obdobích – za Štěpánkovy i Stögerovy éry – byl učiněn pokus o vyzdvižení opery, která naplňovala podstatu reprezentace vkusné zábavy. V našem textu však sledujeme činoherní repertoár, jenž, nahlédněme-li do provedených sond programové skladby, se v této kategorii od předchozího

období nijak podstatně nelišil.²³³ Stále byl povětšinou naplňován klasickými, zavedenými a osvědčenými kusy Lessingovy, Schillerovy a Goethovy tvorby.²³⁴ Štěpánek, Kainz a Polavský zahájili svoji ředitelskou éru uvedením Lessingovy veselohry *Minna von Barnhelm*, která byla více než osvědčená.²³⁵

Nová témata esteticky vysoké dramatiky, s nimiž jsme se seznámili v kapitole o dobovém směřování dramatické produkce, se v polovině dvacátých let 19. století teprve rodila a ve vztahu ke Stavovskému divadlu byla mnohdy značně radikální, tudíž se na zdejším jevišti prosazovala později, pomalu a postupně (obzvlášť vezmeme-li v úvahu, kromě cenzury, i profil vedení divadla – Štěpánkovu zcela zjevnou opatrnost a Stögerův podnikatelský kalkul s populárně lidovým repertoárem). Příčinou však bezesporu byla i malá připravenost publika na zásadní otázky, které již neodkrývaly pouze nedostatky stavovského systému jako celku, ale upozorňovaly poměrně příkře na negativní jevy napříč celou společností. Takového nahlížení nebylo ušetřeno ani měšťanstvo (nejpočetnější sociální vrstva v publiku pražské scény). Kritika, jak bylo výše zmíněno, se týkala především sociální nerovnosti a rigidity „morálky“. Příčina společenských rozdílů však již nebyla vysvětlována jako danost stavovského řádu, ale jako materiální podmíněnost. To se velmi zřetelně objevuje např. v Büchnerově *Woyzeckovi* – měšťanská morálka (tradiční prvek měšťanské tragédie – viz předchozí kapitola) je zde vystavena kritice přicházející z pozic nejnižších sociálních vrstev (Büchner např. svému hrdinovi vkládá do úst tuto repliku: „*Sehr Sie wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft seyn.*“).²³⁶ Tyto liberálně demokratické postoje nebyly však na pražském jevišti žádoucí. Hry s podobnou tematikou musely na své uvedení ještě počkat. Některé byly uveřejněny v roce 1848, v krátkém čase zrušení

²³³ Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

²³⁴ Jejich oblibu dokládá i to, že tato díla patřila stále mezi nejvyhledávanější benefiční kusy. Herci si je rádi vybírali u příležitosti svojí benefice – byla to díla umělecky kvalitní a publikem hojně navštěvovaná. Tamtéž.

²³⁵ Daná veselohra z měšťanského prostředí si na pražském jevišti držela velmi dobré skóre, hrála se v podstatě stále ve stejné intenzitě jako při své premiéře ke konci 18. století. Tamtéž.

²³⁶ SCHÖSSLER, F., 2008, s. 65.

cenzury, ovšem většina se dostala na pořad dne až v šedesátých letech 19. století.²³⁷ Přijatelnější v aktuálně sledované době byly pouze některé veseloherní kusy od autorů z okruhu *Junges Deutschland* nebo pak Gutzkowova dílka.

Jak bylo řečeno, K. Gutzkow nebyl typickým představitelem výše uvedené sociální tendence dramatu. Jeho hry sice rovněž představovaly společenské konvence jako problematické, nicméně komplikace vycházely vždy spíše z individuálního přístupu hrdiny, tj. společenská hierarchie a její prostupnost se stala jeho častým námětem, ale přitom nebyly přímo napadány stávající sociální vazby ani postuláty, spíše bylo poukazováno na některé záporné charakteristiky jedinců. (Jako příklad mohou být uvedeny předsudky zástupkyně aristokracie vůči neurozenému stavu ve hře *Richard Savage* atd. V tomto konkrétním případě je ještě nutné upozornit na skutečnost, že děj se odehrává v Londýně, čili nevztahuje se bezprostředně k sociálním podmínkám německých států ani habsburské monarchie.)²³⁸

O něco bližší, co se týče lokace dějiště hry, mohl být pražskému divákovi Gutzkowův kus *Werner oder Herz und Welt*. Zápletka se odehrává v prostoru německých států (přesně není určen). Mimo to se hra také zřetelně klonila k dobovému očekávání publika.²³⁹ Jedná se o dílo, které v sobě nese jasné charakteristiky měšťanské truchlohry, tzn. děj je postavený na komplikaci vycházející ze společenské pozice hrdiny a notné dávce sentimentu. Tyto nástroje však autor nevyužívá v tradičním dějovém schématu uvedeného žánru. Zaprvé hra je zakončena šťastně, čímž se přibližuje spíše k populárnímu útvaru.²⁴⁰ Za druhé zde není jako hlavní motiv použit příběh nedovolené lásky, jejímž naplnění brání společenské okolnosti (tak, jak

²³⁷ V éře konstituční monarchie bylo možné přijít i s těmito náměty. Hned na počátku šedesátých let se proto poprvé objevují mnohá dramata proudu *Junges Deutschland* na prknech pražské scény. Büchnerův *Woyzeck* však ještě později. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

²³⁸ Hra *Richard Savage* byla napsána v r. 1839 a na stavovské scéně se začala pravidelně objevovat od r. 1841. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

²³⁹ Drama mělo premiéru 11. prosince 1840 (*Richard Savage* pak o rok později 18. listopadu – nasazení obou her v nejexponovanější části divadelní sezóny poukazuje na očekávání jisté rentability). *Werner*, podobně jako další Gutzkowovy hry, se pak v průběhu čtyřicátých let pravidelně objevoval na repertoáru. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. Divadelní oddělení NM. Sklidil i kladné recenze – byl označen jako kus, který předznamenává nadcházející dramatikovu proslulost. Hra byla rovněž obsazena předními herci souboru. TEUBER, O., 1885, III., s. 235.

²⁴⁰ Srov. s. 53- 54.

jsme tomu byli svědky v případě *Emile Galotti* nebo *Kabale und Liebe*). Autor se zaměřuje na problém, který se zdál být v pokongresové době aktuální a pro Gutzkowovu tvorbu typický. Jedná se o kritické nahlížení sociální mobility. V Gutzkowově podání motivované ctižádostí jedince, která však v daných podmínkách mohla dojít poměrně snadno ke svému cíli.²⁴¹ Hlavní postava Wilhem Werner, hnán svými obrovskými ambicemi, se dostává do prostředí šlechty a podaří se mu získat za manželku ženu z tohoto stavu. Nicméně ještě před tímto společenským vzestupem udržuje vztah s měšťanskou dívkou, jejíž situace se po jejich odloučení značně zkomplikuje (nejen v citové, ale i materiální rovině). Tento fakt si Werner začíná postupem času uvědomovat a začíná jej tížit vzpomínka na zrazenou lásku. S Marií se záhy střetává a přemlouvá ji, aby se v jeho domě stala vychovatelkou, a tak byla finančně zajištěná. Tímto způsobem chce ulehčit svému svědomí. Wernerova manželka Julie však brzy rozpozná, že mezi jejím mužem a guvernankou byl dříve milostný poměr. Do celé záležitosti se zaplétá i Juliin otec, jehož postava v příběhu reprezentuje vlastně určitý postoj šlechty vůči sociální prostupnosti svého stavu – byť svému zeti umožnil společenský postup prostřednictvím sňatku, chtěl, aby se zcela odpoutal od své minulosti – ta jako důkaz jeho sociální nerovnosti (neurozenosti) měla přestat existovat. Nyní však, když se znovu dostává na světlo světa, chce Juliin otec nerovné manželství rozbít. Celou situaci ovšem řeší příkladný přístup obou žen – Wernerova milující žena Julie se snaží se svého muže pochopit a zachránit jejich svazek a rodinu, v tom je jí nápomocná i Marie, která chová k Wernerovi stále silný, byť nikterak sobecký cit, který ji vede k tomu, aby se provdala za jiného, a tak Wernerovi ulehčila situaci. Sňatkem se stává materiálně zajištěnou, může odejít z jeho domu a celá záležitost zůstane veřejnosti utajena. Tím je zachráněno i Wernerovo manželství.

²⁴¹ Sociální mobilita nabývá na intenzitě, a to jak vlivem politických, tak i ekonomických okolností. Kontrolní aparáty států Svaté aliance se v této době rozšiřují a dávají příležitost k uplatnění i zástupcům nižších společenských vrstev. Také ekonomické podmínky přispívají k vzestupu reprezentantů měšťanského stavu. Ti se stále častěji začínají zapojovat do podnikatelských aktivit, a proměňují tak sociální spektrum měšťanské společnosti. Mnozí z těchto podnikatelů dosáhnou posléze i na šlechtický predikát. Se zřetelem na české země o problému informuje např. LNĚNIČKOVÁ, Jitka, *České země v době předbřeznové 1792–1848*, Praha 1999, s. 259.

Úsilí jedince dostat se do vyšších sfér, je zde tedy zobrazeno kriticky – téměř jako marnost – nad ní je opět postaven tradiční postulát měšťanské morálky – totiž citovost jako významná ctnost.²⁴² V tomto případě je silně propojena s náboženským přesvědčením vedoucím člověka od pozlátka světa do hloubi svého srdce. Werner postupem času (po poznání strastí, které způsobil Marii, a také po zjištění, že může přijít o láskyplný manželský svazek) dospívá k pravým hodnotám a „dobývání“ světa mu připadá jako malicherná a pošetilá snaha.²⁴³ Daný postoj, kromě mnohých replik, avizuje vlastně už samotný název hry – Gutzkow se tak téměř přiblížil barokní tradici hry o ponaučení a opět tak zahrál na populární strunu očekávání širšího diváckého spektra – daný motiv totiž naplňoval představu o spravedlivém řádu věcí. Rovněž je příhodné si povšimnout, že daný sentimentální rozměr je do příběhu vnesen především ženskými hrdinkami, což představuje určitý konvenční kód měšťanské mentality – ideál ženy, dominující v privátní sféře, tuto posvátnou entitu chrání (i za cenu své vlastní oběti) a tak divákovi zprostředkovává její přední význam v celém životě.²⁴⁴

Typická populární dramatika byla ovšem ve sledované době na stavovské scéně reprezentována jinými autory. V hojně míře byli uváděni např. španělští dramatici, jejichž díla respektovala šlechtu, panovníka a další principy stavovství.²⁴⁵ Značnou oblibu si stále držela německá konvenční dramatika, a to ať již se jednalo o veseloherní, nebo vážné náměty. V této linii (obzvláště té komediální) můžeme nalézt díla Kotzebuova, Ifflandova, Töpferova²⁴⁶ a dalších, pražskému publiku poměrně dobře známých tvůrců.²⁴⁷

Co se v populární tvorbě začalo projevovat jako nové, bylo míšení různých žánrů (obzvláště romantizujících tendencí s reálnými a lidovými prvky).

²⁴² Je možné si povšimnout, že kritika je vystavěna jinak, než tomu bylo např. u radikálnějšího Büchnera – měšťanská morálka v tomto případě zůstává jako ctnost nedotknuta.

²⁴³ GUTZKOW, Karl, *Werner oder Herz und Welt*, Leipzig 1850.

²⁴⁴ Srov. s. 53–54.

²⁴⁵ BRAUNECK, M., 1999, s. 360.

²⁴⁶ Töpferův kus *Der beste Ton* patřil k jedné z nejoblíbenějších her vůbec, záhy se jí dostalo i českého překladu. Tamtéž.

²⁴⁷ I když Teuber (svazek III., s. 144) uvádí, že se v tuto dobu na pražské scéně značně rozhojnila tzv. konverzační komedie a tzv. *Parisser Boulevards Theater*, podrobnější sondy do repertoáru přesto ukazují, že osvědčené a zavedené dramatické práce hrály na programu stále prim. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMd.

K tomu je nutné dodat, že tento trend – překrývání různých žánrových polí – , kterého jsme si již výše mohli povšimnout, nabývá v této době na intenzitě. Jedná se již o zcela zřetelný fenomén. Daný jev odráží víceméně celospolečenský vývoj – postavení jedince v rámci základních entit se začíná rapidně měnit (mění se jeho vztah k minulosti, i současným problémům, postupně dochází k modernizaci společnosti, což se projevuje i v mentálních horizontech, v neposlední řadě se proměňuje také sociální struktura). Tyto změny měly vliv i na samotné autory, kteří aby diváka oslovili, se nemohli držet tradičních modelů dramatických žánrů. Konkrétní podobu můžeme sledovat např. u Ernsta Raupacha nebo Charlotte Birch-Pfeiffer, kteří umělecké prostředky z různých žánrů uměli ve svých dílech dokonale zužitkovat.

Raupachova tvorba byla na pražské scéně od konce dvacátých let uváděna rovněž velmi intenzivně.²⁴⁸ Raupach byl členem pruského dvorského divadla, což také značně ovlivňovalo jeho nahlížení doby a společenských problémů. Pokud zpracovával např. historické látky, idealizoval v nich postavu panovníka a obhajoval legitimitu jeho vlády. K hlavním uměleckým prostředkům patřil určitý patos, a to především zprostředkovaný vzletnou rétorikou hrdinů.²⁴⁹ Tento druh sentimentality a nostalgie upínající se k jistotám stavovské společnosti, v níž jsou zastoupeny tradiční autority a postuláty, samozřejmě měl v repertoáru stále své neochvějné místo. Žánrové a tematické spektrum Raupachovy tvorby však bylo poměrně široké – autor se často obracel i k veseloherním námětům nebo mytickým příběhům.²⁵⁰ Některé jím zvolené motivy dokonce plně vyhovovaly mentalitě českého publika – ať již to byl vlastenecký patos smíšený s patřičnou úctou k náležitým autoritám, anebo se jednalo o lidové prvky, které se v jeho hrách rovněž objevovaly. Míšení elementů různých dramatických útvarů patřilo skutečně k osvědčeným Raupachovým uměleckým prostředkům. Tento fakt stvrdil i ve hře *Müller und sein Kind*, která se záhy po sepsání

²⁴⁸ Tamtéž. O jeho popularitě se zmiňuje i Teuber, i když jej označuje (ve srovnání s novým přílivem francouzské veselohry) jako maloměšťáckého a konzervativního. TEUBER, O., 1885, III. s. 144.

²⁴⁹ TUREČEK, D., 2001, s. 133–134.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 135. Recepce Raupachova díla v českém divadelním prostředí se zde Tureček zabývá velmi podrobně. Informuje o různých drobných nuancích českých raupachovských adaptací, a to i s ohledem na dobový posun. Upozorňuje tak i na jistý vývoj kultivace českého publika.

objevila i na jevišti Stavovského divadla, a to v roce 1830. Prof. Anton Müller, pražský kritik, ji označil za jednu z nejpůsobivějších her (naplňovala dobová estetická kritéria).²⁵¹ Sklidila úspěch i u diváků, v dané sezoně byla ještě pětkrát reprízovaná a posléze se stala pevnou a pravidelně hranou součástí programové skladby.²⁵² Tato popularita nebyla náhodná. Hra stojí na pomezí několika žánrových polí, která se v této době držela v oblibě, nebo se pro jejich kladnou recepci začínal postupně utvářet prostor. Nejvýrazněji tato hra představuje tzv. osudové drama, tj. oblíbený útvar romantismu (především pak jeho trivializační linie). Dílo je tudíž obohaceno značnou dávkou sentimentu. Rovněž vykazuje mnoho prvků tzv. mravoličné hry, jejíž tradice pramení z lidové barokní dramatiky.²⁵³ Právě prvky těchto směrů zde patří k základním uměleckým prostředkům. Na druhé straně se tu objevují i určité realistické tendence. A to především ve vztahu k místu, v němž se děj odehrává – autor je zasadil na venkov, konkrétně do mlýna, tj. do prostředí, které mohlo být divákovi dobře známé (nejednalo se o žádnou cizokrajnou zemi, historicky vzdálenou lokaci nebo říši fantazie, v nichž se povětšinou tato romanticky laděná dílka odehrávala). To přibližovalo děj divákově zkušenosti, zároveň však popis místa v Raupachově podání nebyl nijak konkrétní, a tudíž nevedl diváka k tomu, aby vnímal hru jako zcela reálný výjev života, anebo naopak zcela idealistický obraz (jak uvidíme dále v případě hry *Dorf und Stad*).²⁵⁴ Na jedné straně sentimentální scénérie naplňovaly divákovu touhu po nevšedním zážitku, na druhé straně zmíněné umístění příběhu do známého, byť nijak charakterizovaného prostředí mohl pocit těchto romantických prožitků ještě umocnit – děj se posunul blíže k němu samému.²⁵⁵ Zápletka hry je postavena na obvyklém motivu nedovolené lásky, v tomto případě

²⁵¹ *BOHEMIA*, 13. srpna 1830.

²⁵² Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

²⁵³ Srov. s. 72-73.

²⁵⁴ D. Tureček upozorňuje na tento fakt jako na zásadní, neboť si všímá, že je to jedna z mála her v představované době, jejíž příběh je vsazen do prostředí reálného venkova. Na tomto základě danému ději přisuzuje určité realistické elementy, které mají ovšem ke skutečnému realismu druhé poloviny 19. století ještě daleko. Tureček poznamenává, že venkovské prostředí přibližovalo dílo k žité zkušenosti diváka, na druhé straně nebylo ve hře nijak konkrétně zpodobeno, nemělo žádné charakteristické rysy, a diváka tudíž nenutilo k tomu, aby dílo vnímal jako realistické (což by zřejmě nenašlo ani patřičnou odezvu, neboť očekávání diváka na poli dramatické tvorby za tento horizont ještě nedospělo). TUREČEK, D., 2001, s. 151.

²⁵⁵ Srov. s. 55-56.

chasníka Konráda a mlynářovy dcery Marie, jejíž otec však dceři ve vztahu brání. Tato dějová osa je ještě jakoby zdůrazněna další citově drásavou skutečností, totiž dědičnou nemocí (souchotinami), jíž dívka (i její otec) trpí. Skutečnost zjistí divák hned v úvodu hry, je tedy obeznámen s tím, že příběh nevyústí ve šťastný konec. Daný fakt ještě podtrhuje sentimentální ladění celého příběhu.²⁵⁶

Z našeho pohledu, sledujeme-li blíže sociální motivy, je ve hře nejpozoruhodnější pojetí hlavní hrdinky. Její obraz zcela odpovídá konvenčnímu ideálu ženy biedermeierovské éry (jak jsme jej mohli sledovat např. již v rytírně *Fridolin*, ale i v případě Gutzkovovy hry *Werner*).²⁵⁷ Podívejme se na tento problém blíže. Žena je v těchto hrách tradiční nositelkou křesťanských ctností – je věrná, milující, obětující se, ale zároveň se neprotiví rozhodnutí autorit – to se v Raupachově hře (ale např. i Holbeinově nebo Gutzkowově) objevuje jako jasný motiv. Dívka je postavou, která do děje přináší co nejvíce citových prožitků, ale i morálního ponaučení. Na druhé straně muži jako by příliš kalkulovali, aby došli ke svému cíli (otec všemožně brání Marii v lásce, Konrád všemožně usiluje o srdce milované), a proto se postupem času stávají vlastně v jistém smyslu zápornými postavami. Takové vyobrazení hrdinky (a jejích mužských protějšků) bychom mohli chápat téměř v archetypální rovině – citovost a iracionální svět tolik omezovaný osvícenskou érou se znovu objevuje v plné síle právě jako jistý protipól a žena, v křesťanské duchovní tradici nositelka života, lásky a soucitu (tedy citové, ne rozumové oblasti života), se dostává do popředí děje – ona je tím, kdo v dané zápletce umožňuje nalézt východisko a smíření (jednoduše bychom mohli říct, že citový svět vítězí nad racionálním).

Tento motiv se objevuje v mnoha rytířských činohrách, které představují jakýsi idealistický náčrt lidských ctností. V době, kterou nyní sledujeme, však rytířská činohra začínala pomalu ustupovat.²⁵⁸ Harmonické, ctnostné a

²⁵⁶ TUREČEK, D., 2001, s. 152. Tureček se na následujících stránkách podrobně věnuje dalším uměleckým efektům tohoto dramatu.

²⁵⁷ Srov. s. 56–57.

²⁵⁸ Toho si můžeme povšimnout i při bližším zkoumání repertoáru Stavovského divadla. Zatímco v sezoně 1825–1826 se s označením hry jako *Ritterschauspiel* můžeme setkat v deseti případech, v roce 1830 toto pojmenování na plakátech nalezneme pouze dvakrát. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

sentimentální pojetí světa však z konvenční dramatiky nemizí, jen vystupuje v jiných formách přebírajících některé prvky barokní tradice (jako je tomu i v případě Raupachovy dramatiky nebo např. Raimundovy tvorby). Klasický obraz ctnostného i neřestného života se ale více zpřítomňuje, přibližuje se divákově realitě (tj. bývá stále častěji zasazen do známých a skutečných situací a prostředí).

V této sféře konvenční dramatiky bychom měli krátce upřít pozornost také ke zmiňované Charlotte Birch-Pfeiffer. I ona uměla velmi dobře spojovat populární žánry, což jí přineslo značnou oblibu. Tato německá dramatička, působící v mnoha úlohách spojených s divadelním provozem (ať již šlo o samotné zpracování dramatické látky, nebo herectví, dokonce i vedení divadla), je příkladnou zástupkyní konvenční linie německé dramatiky. Právě proto, že u divadla zastávala rozličné pozice, osvojila si také praktické zkušenosti a velmi dobře předvídala, co bude úspěšné, a co ne. Dokázala reflektovat vývoj různých divadelních trendů a vstřebávat do své tvorby vše, co bylo oblíbené. Její produkce tak zahrnovala prvky rytíren, romantických a sentimentálních kusů, ale adaptovala i různá populární románová nebo pohádková díla. Doboví kritici ji označovali za znalkyni odvrácených stránek života, které na jevišti patřičně ztvárňovala.²⁵⁹ Je však nutné upozornit na to, že se nejednalo o žádnou angažovanou společenskou kritiku. Její tvorba měla diváka především pobavit a dojmout, ovšem s patřičnou mírou vkusu – tj. nepřekračovat v žádném ohledu dobové konvence.²⁶⁰

Na jevišti stavovské scény se její produkce začala pravidelně objevovat na počátku třicátých let. Především pak Stöger si zcela jistě uvědomoval její potenciál a nasazoval do programu téměř vše, co z jejího pera právě vzešlo. A publikum to oceňovalo. Ve čtyřicátých letech, ale i později, patřily její činoherní kusy k nejhranějším a herci si je velmi často volili pro svoji benefici.²⁶¹

²⁵⁹ EISSENBERG, Ludwig, *Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jh.*, Leipzig 1903, s. 98–99.

²⁶⁰ Slovy S. Halla bychom mohli v případě její tvorby hovořit o dohodnutém kódu – srov. viz s. 14.

²⁶¹ Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

V této době (ve třicátých a čtyřicátých letech) je měšťanstvo již plně konsolidovanou společenskou vrstvou, byť prozatím bez politické realizace. Má svůj vlastní životní styl, a dosahuje proto i na různé kultivační návyky, které jsou výrazem prestiže a společenského postavení. V tomto ohledu jsou pak pozoruhodná díla, která měšťanského diváka osvobozují od této každodenní reality. Linie dramatické tvorby odvádějící divákovu pozornost od starostí všedního dne není samozřejmě nikterak nová, už jsme ji mohli zaznamenat v předešlé kapitole (jednalo se o různé romantické příběhy odehrávající se v jiném čase nebo ve fantazii, kde je potenciál tohoto prvku rozvinut především prostřednictvím různých efektů). Nyní se však začíná tato tendenčnost vztahovat ke kritickému hodnocení vlastního životního stylu – tj. k reálnému obrazu života –, což můžeme sledovat nejen u této konvenční dramatiky, ale povšimneme si toho i dále u lidové hry.

Potřeba osvobodit se alespoň na okamžik od svazujících atributů vlastního života se velmi zřetelně zrcadlí v adaptaci Auerbachovy povídky od Birch-Pfeiffer *Dorf und Stadt*. Tato dramatická úprava, s přídomkem *ländliches Charakterbild*, vyobrazuje dvě typově odlišná společenská prostředí, a reprezentuje tak představu o venkovském a městském životním stylu. Nápadná je v tomto ohledu naprostá idealizace venkova – vesnice je zde líčena jako místo svobodného života, kde člověk nepodléhá svazujícím civilizačním návykům a nalézá mnoho vroucích a blízkých lidských vztahů. Naopak město se ve hře jeví jako prostor plný předsudků vůči různým společenským odlišnostem (na promenádě není možné se např. zastavit a bavit se s dávným přítelem nižšího společenského postavení), jako místo, kde se každý stará jen sám o sebe.²⁶² Takové podání venkova a města rezonovalo s divákovou potřebou úniku od všedních (městských) poměrů.²⁶³

Trend, který jsme zaznamenali u Birch-Pfeiffer, tedy zobrazování měšťanské každodennosti (ať již prostřednictvím idealizované formy, nebo s určitým odstupem a nadsázkou), můžeme v této době nalézt také u mnoha dalších autorů hraných ve Stavovském divadle. Pokud budeme podrobněji sledovat jeho programovou skladbu, uvidíme, že již samotné názvy her nebo jejich dějiště (na které divadelní cedule často, kromě specifikace žánru,

²⁶² BIRCH-PFEIFFER, Charlotte, *Dorf und Stadt*, Leipzig 1847.

²⁶³ Idealizace venkova měla své kořeny již v romantismu.

upozorňovala) odkazují na různé trendy, které mohou být chápány jako výraz určitého životního stylu. Charakteristická je v tomto ohledu tvorba R. Benedixe, který se na měšťanstvo a jeho návyky zaměřuje v celé své tvorbě. Na jevišti stavovské scény se jeho hry pravidelně vyskytují zhruba od třicátých let a jejich uvádění má vzestupnou tendenci. S velkým ohlasem se hrála např. jeho dílka *Die Mode, Doctor Wespe* (děj je zasazen do prostředí lázní). Anebo také drama E. Bauernfelda *Bürgerlich und Romantisch*.²⁶⁴

Tyto tendence zaměřující se na každodennost městského života se staly nezastupitelným námětem i v lidové hře, zejména pak v jejím nejvýznamnějším zástupci – ve vídeňské lidové dramatice. Vraťme se blíže k tomuto fenoménu, v dané době dominujícímu na stavovském jevišti. Je zřejmé, že důvodů, které zapříčinily rozmach této tvorby na pražské scéně, bylo několik (na většinu z nich již bylo upozorněno). Jednalo se zejména o rozvoj daného útvaru, který vlivem společenských okolností získal na nových tématech a dostalo se mu i nových příhodných podmínek – zejména publika lačnického po zábavě.²⁶⁵ Danou příčinu můžeme chápat jako obecnou, nicméně bylo by vhodné položit si i otázku, proč vlastně vídeňská lidová hra tak dobře zapadla do pražského prostředí. Jako zcela jasný důvod se jeví blízké propojení obou divadelních prostředí – mezi Prahou a Vídní existoval v tomto ohledu neustálý kontakt. Ten se započal již u Holbeina, který jako první prosadil ve Stavovském divadle pravidelné uvádění lidového útvaru. Inspirace jsou v tomto směru zřetelné i u Štěpánka prosazujícího tyto tendence nejen na jevišti ale i ve vlastní tvorbě. V neposlední řadě je pak zcela evidentní ovlivnění vídeňským divadlem u Stögera, během jehož ředitelské éry došlo ke skutečnému boomu zmíněného žánru. Štěpánek i Stöger byli v první řadě praktici ve svém oboru. Sledovali, co bude úspěšné a výhodné. A vídeňská lidová hra u pražského publika získala značnou oblibu. Byť měla Praha v této době jiný (spíše provinční) charakter, některé sociálně-politické okolnosti byly pro obě města společné (ať již se jednalo o skutečnost jednoho státu a panovníka, nebo různé společenské jevy jako např. příliv venkovského obyvatelstva přicházejícího za pracovními příležitostmi atd.). V tomto směru se ve sledovaném dramatickém žánru

²⁶⁴ Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMD.

²⁶⁵ Srov. s. 70 a dále.

vyskytovalo mnoho obecných situací (kódů), které mohly být pro pražské obecenstvo velmi snadno pochopitelné.

Začněme u vídeňské parodie, která svoji obrovskou popularitu ve Stavovském divadle zaznamenala již v polovině dvacátých let 19. století. O. Teuber upozorňuje v tomto ohledu na celou škálu takových dramatických úprav.²⁶⁶ Všechny zmíněné parodistické kusy měly v dané době jednoho společného jmenovatele – jednalo se téměř vždy o úpravu jiné hry z okruhu esteticky vyšší dramatické tvorby. Autor adaptující původní hru dal většinou hned názvem najevo, o parodii jakého kusu se bude jednat (*Müller und sein Kind* byla změněna na *Müllerin und ihr Kind*, *Weisse Frau* na *Schwarze Frau* atd.). Je tudíž zcela zřetelné, že všechny původní hry byly divákovi dobře známy. Toto je vcelku pozoruhodný moment – mohli bychom říci, že skrze divadlo se obecenstvo vysmívalo divadlu, což předpokládalo, že s divadlem jako esteticky vysokou a kultivující institucí již byla většina (lidového) obecenstva dobře obeznámena. Od parodie diváci očekávali zpřizemnění, anebo přímo zesměšnění ústředního námětu originálu, hlavních postav či jejich jednání (proto byly tímto způsobem upravovány především ty hry, které původně představovaly různé ušlechtilé city, hrdiny a činy).

Tyto úpravy se proto týkaly z větší části klasické (a mohli bychom říci notoricky známé tvorby – Schillerovy, Goetheovy, Shakespearovy a dalších). Příkladem zesměšnění původní hry může být právě adaptace Shakespearova *Othella*, jež byla vídeňským dramatikem Ferdinandem Kringsteinerem přepracována do podoby lidové frašky s názvem *Othello, der Maur in Wien*.²⁶⁷ Autor plně respektoval očekávání lidového diváka a motiv Othellovy milostné tragédie snížil na úroveň banální zápletky (přiblížil ji úrovni publika). A vysmál se tak právě velikosti (z této pozice můžeme mluvit i o neúměrnosti) Othellova citu. Všechny postavy z originálu jsou převedeny do vídeňského prostředí, Othello není samozřejmě vojevůdcem, ale lokajem, a Desdemona, zvaná v úpravě jako *Desdemonerl*, je dcerou domovníka. Hlavním terčem autorova výsměchu je pak Shakespearův motiv ztraceného kapesníčku, který zapříčinil Othellovu žárlivost a vyústění

²⁶⁶ Zároveň dodává, že publikum v tomto ohledu zvyšovalo svoje nároky a obyčejná fraška je už neuspokojovala. TEUBER, O, 1885, III., s. 146–147.

²⁶⁷ Sepsaná v roce 1806. V Praze byla nejvíce uváděna právě ve dvacátých letech 19. stol. Tamtéž, s. 147.

příběhu v tragédii.²⁶⁸ V Kringsteinerově podání se tento námět stává příležitostí k zasmání, neboť hlavní hrdina ztropí kolem ztráty kapesníčku své milované Desdemonerl povyk a o svém sokovi se i vulgárně vyjadřuje.

Jak již bylo řečeno, tyto parodie pracovaly i s „pouhým“ zpřizemněním, tj. přiblížením původních předloh lidovému divákovi. Takové úpravy pak „lidovost“ většinou přenášely do vyšších sfér. To byl případ i hry *Aline oder Wien in einem Anderem Weltteile*, jejímž autorem byl A. Bäuerle. Autor pracoval s předlohou S. de Boufflerse, který přenesl původní pohádkový námět do operního díla a zakomponoval do něj filozofickou myšlenku o důležitosti životní moudrosti (nadhledu) v protikladu k potěšení. V této verzi se venkovská dívka Aline stává vlivem okolností královnou v *golkondské* zemi. Do nové domoviny ji později následuje i bývalý milý, který se v průběhu hry stává vysoce postaveným a váženým mužem, aby mohl o Alinu usilovat. Aline má však ve své nové vlasti již jiné závazky, je manželkou *golkondského* krále. Její milovaný nakonec pod dojmem všech okolností dospívá k názoru, že nejdůležitější je moudrost, kterou však člověk musí najít až v průběhu života.²⁶⁹ Tento motiv částečně přebírá i Bäuerle, nicméně poutavost staví na jiném základě (nikoli na filozofické zápletce). Autor hru „povídenštil“, a tím víceméně vytvořil univerzální kostru děje, která mohla sloužit při překladu díla do jiného jazyka. Aline, původně Vídeňanka, se stala *golkondskou* královnou. Do nové vlasti s sebou přivádí i zvyky a osoby z původní domoviny. Královna zde vystupuje jako záchránkyně *golkondského* lidu, neboť od vlády distancuje tyranského správce země, který přivedl zemi téměř na mizinu. Její moudrý přístup k vládě je ovlivněn i poměry, které panovaly doma (v tomto ohledu se autor víceméně vrací k ideálu osvícenského panovníka). Aline do exotické země rovněž přináší civilizovaný svět. Častým motivem jsou různé upomínky na bývalou domovinu (královna si např. často nechává zpívat písně oslavující její bývalou vlast atd.).²⁷⁰ Tyto prvky jednak korespondovaly s patriotickým cítěním obecnostva, jednak i s širším vnímáním světa, v němž se potenciální diváci mohli považovat za střed civilizovaného světa (tato emoce mohla být

²⁶⁸ BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 81.

²⁶⁹ ROMMEL, Otto, *Das parodistische Zauberspiel*, Leipzig 1937, s. 31.

²⁷⁰ BÄUERLE, Adolf, *Aline oder Wien in einem anderem Weltteile*, in: ROMMEL, O., 1937, s. 97.

prostřednictvím hry vyvolána u každého etnického společenství). Svě sympatie hra dále získala díky prosté dívce, která se stala královnou – prostředí honosného dvora se tak přibližuje k divákovi. Tato dívka z lidu je moudrá a přináší řešení v době špatné vlády (za tím bychom mohli vidět i určitou alegorii – prostý člověk ozdravuje prostředí královského dvora, kde panují nevyhovující poměry). Poutavost tohoto kusu zvyšovalo i exotické dějiště, do něhož autor příběh zasadil. Je zcela zřejmé, že tento obecný kód (vláda osvíceného panovníka, vztah k domovině, moudrost a spravedlnost mající svůj původ v lidovém – nezkaženém prostředí) mohl být úspěšně zasazen i do pražského prostředí. Aline se zde hrála jak v původní německé verzi, tak v překladu do češtiny.

Později, zejména pak u Nestroye, můžeme zaznamenat jistý posun. Parodování původních předloh sice úplně nemizí – zůstává oblíbenou formou vídeňského lidového divadla –, ovšem významnou součástí tohoto útvaru se stále více stává i reflektování aktuální společenské situace.

Nestroyův repertoár patřil v Praze k nejoblíbenějšímu z produkce vídeňského divadla vůbec.²⁷¹ Jeho hry se na zdejší jeviště dostaly zejména prostřednictvím Stögera, který Nestroye poznal již ve Vídni. Tento podnikatel, který hostování různých oblíbených umělců chápal jako důležitou součást své strategie, pochopil velmi dobře tvůrcův význam a do Prahy jej často zval (proslulé bylo totiž rovněž dramatikovo herecké umění – jeho smysl pro komično při ztvárňování určitých, zejména záporných, charakterů). Nestroy se v Praze objevil v roce 1840, 1842, 1844 i 1848! Do repertoáru byly zařazeny téměř všechny jeho frašky.²⁷²

Povšimněme si nyní ale právě té, která vykazuje příkladné rysy parodování konkrétních společenských podmínek. Mohli jsme již výše zaregistrovat, že některé rysy měšťanské společnosti se stávaly námětem kritiky (tento trend zcela zřetelně vystupuje v esteticky vyšší dramatice, ale do jisté míry jsme se s určitými náznaky mohli setkat i v dramatice konvenční). V Nestroyově

²⁷¹ V programové skladbě jeho hry početně převyšují i Raimundovy kusy a další. Herci si je rovněž často volili pro svoji benefici. V jedné sezoně se jeho hry jako benefiční představení objevovaly i vícekrát. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

²⁷² Tamtéž.

díle je tento prvek na jeviště přenesen prostřednictvím parodie a sarkasmu.²⁷³ Jedním z jeho nejhranějšího kusů (a to i v Praze) byl *Der Böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*. Tradiční námět kouzelné hry, kdy dvě nadpřirozené bytosti uzavřou sázku, o jejímž výsledku má rozhodnout jednání pozemských postav, je zde převeden do jiného dějového schématu. Spor je totiž veden o to, zda je současný svět lidí zkažený natolik, že zničí i schopnosti nadpřirozených bytostí. Z této konstrukce už zcela jasně vyplývá, že nepůjde o drama, které v sobě nese určité morální ponaučení, jako tomu bylo u kouzelné hry vycházející z barokní tradice. Naopak, Nestroy bez příkras sentimentality, téměř cynicky popisuje svět, který je ovládán měšťanskou morálkou a záměrně sympatizuje s osobami stojícími na okraji této společnosti. Tradiční hrdinové kouzelné hry (různí ztroskotanci) usilující ve standardní formě útvaru o lepší život jsou v Nestroyově podání povzneseni nad stav věcí, jejich chování je výsledkem vlastního svobodného rozhodnutí, čímž autor jako by poukazoval na to, že ve „slušném“ světě „není o co stát“ – že celkem obstojně a spokojeně lze žít i bez norem nadiktovaných spořádanou morálkou. A tak v jeho verzi vítězí rozmařilý a hýřivý Lumpazivagabundus, který se vsadí, že se Fortuně (alegorické nadpozemské bytosti) nepodaří odloudit ani jednoho z jeho následovníků.²⁷⁴

Odlišně na poměry v měšťanské společnosti reagoval F. Raimund. I on měl s Prahou poměrně úzký kontakt, rovněž kvůli řediteli Stögerovi. Stöger se s Raimundem seznámil během svého působení v divadle v Josefstadtu a pravděpodobně se s ním i spřátelil (dramatikova hra *Verschwender* byla napsána právě pro toto angažmá). Stöger posléze Raimunda, jako již proslulou hvězdu, pozval v roce 1836 do Prahy. Slavný autor měl zřejmě Stögerovi pomoci posílit návštěvnost v nejméně exponované době sezony (pobýval zde od jara do léta). Tento kalkul se mu vydařil, o Raimundově návštěvě se psalo jako o velké události. I když se někteří znalci vídeňského divadelního prostředí obávali, že v Praze bude Raimundova dramatika i

²⁷³ Jisté rysy parodie na městkou společnost vykazují i některá díla A. Bäuerleho, který stvořil postavičku Strabela, příčinlivého a samolibého vídeňského měšťáka. V jeho případě se však nejednalo o sarkasmus, jako spíše o souhlasný nadhled nad životním stylem obyčejného vídeňského člověka.

²⁷⁴ NESTROY, Johann Nepomuk, *Der Böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, in: *Johann Nepomuk Nestroys Werke I.*, Weimar 1962, s. 4–67.

herectví působit cize. Tyto obavy se však nenaplnily, hned při svém prvním představení si Raimund obecnost získal tím, že přepracoval píseň z jedné ze svých her a zasadil do ní pražské realie. Stöger také zinscenoval quodlibet²⁷⁵ s úryvky z dramatikových her, v nichž autor sám vystupoval. Celé Raimundovo turné bylo zakončeno dlouho očekávaným uvedením hry *Der Verschwender*. Obecnost na něj bylo nalákáno reklamou v pravém slova smyslu, což opět jen stvrzuje Stögerova obchodního ducha. Na lístky na zmíněné představení nechal natisknout „*Nach abgeschlossenem Vertrag nur während des Anwesenheit des Herrn Raimund aufgeführt werden*“.²⁷⁶ (Stöger v oblasti propagace divadla skutečně vynikal. Pokud bychom srovnávali např. vizuální podobu plakátů z jeho ředitelské éry s předchozími, je zcela zřetelně vidět, že upoutávky byly mnohem propracovanější. Bylo v nich upozorněno na různé senzace, které se měly během představení odehrát – různá vystoupení zvířat atd.)

Vraťme se nicméně ke zmiňované hře *Der Verschwender*. V první řadě je nutné uvést, že se jednalo o tzv. kouzelnou hru, tedy kus proložený fantaskními a pohádkovými motivy, jejichž jevištní provedení bylo brilantně zinscenováno, a je zřejmé, že kus získal velký věhlas právě i kvůli těmto efektům. (Přímo na jevišti docházelo k proměnám různých bytostí a prostředí, objevovala se zde i zvířata atd. Obzvláště pak scény, při nichž byly zobrazovány přeměny postav, můžeme řadit vůbec k těm nejoblíbenějším. Efekt takového prvku nespočíval pouze v samotné senzačnosti. Měl i hlubší psychologický rozměr – skrze něj divák vnímal ztvárněný děj skutečně jako proces. V případě sledované hry pak daný aspekt – transformace hrdiny – zprostředkoval publiku ještě další význam, na nějž upozorníme dále.) Také je důležité poukázat na fakt, že Raimund ve hře vlastně zhmotnil svoje přesvědčení o výchovné funkci divadla (podobně tomu bylo i v případě jeho ostatní tvorby). Zvolil si námět, v němž mohl rozpracovat prvky klasické mravoličné lidové hry. Děj nás uvede do prostředí zámku mladého hraběte Flottwella, jehož hlavními

²⁷⁵ Tento divadelní útvar byl na program Stavovské scény zařazován pravidelně, téměř jednou za měsíc. Představuje vlastně oblíbené scénky z jednotlivých divadelních her.

²⁷⁶ O představení byl pak skutečně enormní zájem. Teuber v té souvislosti uvádí, že divadlo, ač představení začínalo v půl sedmé večer, bylo do posledního místa zaplněno již ve tři čtvrtě na šest a o některá místa byl sveden doslova boj.

charakterovými rysy jsou marnotratnost a důvěřivost. Hrabě rád utrácí za „pozlátka“ a obklopuje se lidmi, kteří si ho snadno získají lichotkou. Takovou postavou je především jeho komorník Walter. Celý děj je pak víceméně postaven na pohádkovém motivu: v prvním dějství je hrabě zamilován do krásné dívky, o níž netuší, že je ve skutečnosti víla. Ta se mu snaží zjevit pravou podstatu štěstí spočívajícího v prostých věcech. Flottwell však její náznaky nechápe, a víla se proto promění v temnou bytost a odchází na čas úplně z jeho života. Hrabě se mezitím znovu zamiluje, tentokrát do dcery hraběte z Klugheimu. Ten však nechce ke sňatku svolit, neboť se dozvídá od proradného komorníka Waltera o sklonech Flottwella k hýřivému životu. Flottwell nakonec s Amélií uprchne a pojme ji za ženu v jiné zemi. Nicméně Amélie podlehne nemoci (podobně jako dítě, které se jim narodí) a hrabě se vrhne zpět do víru své marnotratnosti a při hazardní hře přichází o všechno. V této situaci se vrací domů, kde shledává, že jeho zámek získal v době jeho nepřítomnosti komorník Walter. Ujímají se ho však bývalí sloužící a znovu se mu zjeví víla Cheristana. Flottwell tak díky svojí ztrátě dojde k pravé podstatě spokojeného života, který nespočívá v oslnivém majetku, ale v přátelství a prosté blízkosti laskavých a věrných lidí.²⁷⁷

V celém ději, který je klasickým námětem hry o ponaučení vycházející z barokní lidové tradice, je pak důležité povšimnout si dvou aspektů, které se vztahují k žité realitě diváka první poloviny 19. století. Jednak se jedná o motiv peněz jako hodnoty, která zaručuje společenský úspěch a vzestup, a jednak jde i o téma zodpovědnosti za sebe sama, za své činy, což je prvek v dané hře zřetelně vystupující, nicméně od klasické barokní lidové hry již poněkud vzdálený.

Téma peněz je v dané době v německé dramatické tvorbě vůbec velmi ojedinělým motivem, který se v esteticky vysoké, ba ani v konvenční dramatice téměř nevyskytuje,²⁷⁸ což můžeme na jedné straně chápat jako jistou společenskou distinkci vůči nízkému, materiálnímu světu, na druhé

²⁷⁷ RAIMUND, Ferdinand, *Der Verschvender*, Wien 1895.

²⁷⁸ Jinak tomu bylo ve francouzské dramatické tvorbě, kde se tematika peněz a jejich destruktivního vlivu na lidské vztahy stala častým námětem, zejména pak literatury liberálně smýšlejícího měšťanstva. BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 309.

straně jako obraz doznívajícího společenského řádu, v němž je sociální hierarchie založena ještě na dalších hodnotách (výsadách stavovství).²⁷⁹ Ve sféře vídeňského lidového divadla, které bylo specifické právě svým odklonem od konvencí, je však daný motiv častěji patrný – odkazuje tak na skutečnost, že peníze byly běžným faktorem lidového prostředí, jejichž dostatek i absence měly přímý vliv na život. Nejvíce se motivy peněz a touhy po materiálním blahobytu objevují u Nestroye, který se k tomuto problému staví zcela věčně, vůbec v daném směru nemoralizuje. Sociální vzestup i sestup způsobený ekonomickými okolnostmi nahlíží jako mechanický pohyb, který na lidské chování nemá vlastně téměř žádný zásadní vliv.²⁸⁰

Jinak se k „penězům“ staví Raimund, jehož cílem je diváka vychovávat. V představované hře reaguje na zkorumpovanost společnosti, v níž je možné ke společenskému uznání dojít skrze majetek (ne skrze skutečné zásluhy). Takovou společnost ale Raimund vlastně odmítá, a svého hrdinu proto nechává dojít na pokraj zkázy, aby rozpoznal pravé hodnoty prostého života. (Byť patrně nebylo Raimundovým cílem dojít k tomu, aby divák s tímto závěrem sympatizoval také z podstaty své vlastní pozice – lidovému publiku musel obraz prostého života prezentovaného jako zdroje pravých hodnot imponovat –, je zřejmé, že se i tento faktor výrazně podílel na oblibě dané hry.)

Dalším důležitým prvkem vážícím se k horizontu života první poloviny 19. století je motiv přebírání odpovědnosti za sebe sama. Hrabě je ve hře strůjcem svého štěstí i nezdaru. Je to člověk, který se může rozhodovat na základě indicií, které mu život přináší. A byť do něj vstupuje nadpřirozená síla, není zde zobrazena jako hybatel – pouze se snaží hraběti ukázat to, čeho si nevšimá. Příznačná je v tomto ohledu postava žebráka, který se objeví znenadání před Flottwellovým zámkem a skrze svůj osud se mu snaží vyjevit pomíjivost „pozlátka“. V posledním dějství se sám hrabě před svým zámkem ocitá jako žebrák, a jak bylo výše naznačeno, tato transformace do

²⁷⁹ Toho jsme si mohli povšimnout i u Gutzkova, kde je sociální postup zapříčiněn sňatkem, ne penězi. Srov. s. 92 – 93.

²⁸⁰ BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 309.

jeho života přináší nový rozměr – proměna je tedy dílem člověka samotného, jeho postoje k životu.

Obraťme nyní pozornost k dalšímu významnému reprezentantovi sledovaného repertoáru – hře v české řeči, která měla v programu Stavovského divadla již své pevné místo. Institucionální situace českého divadla nebyla v tu dobu stále dořešena, přesto se česká produkce v pražském prostředí stávala stále důležitějším kulturním (a ekonomickým) artiklem. Pokud bychom jí chtěli hodnotit zorným úhlem zaměřujícím se na obsaženou společenskou kritiku (nebo určité posuzování společenské situace), nalezneme pouze několik zástupců, u nichž lze tuto osu sledovat (dále jim bude věnována pozornost). Většina děl z této produkce se však řadila spíše k zábavné formě zpracování divadelní látky, a proto zde můžeme sledovat jen odraz určitých sociálních motivů, které si neberou za cíl něco hodnotit.

Než se ovšem budeme zaobírat původní českou tvorbou, bude vhodné zmínit se i o překladových dílech. Ta totiž tvořila téměř polovinu všech představení v češtině. Tímto problémem, jak již bylo uvedeno, se úzce zabýval několikrát citovaný D. Tureček. Naším cílem však není sledovat rozdíly mezi českým a německým divadlem z pohledu estetických norem. Jedná se nám o obecné postihnutí společenské tematiky v repertoáru a její interakce s publikem. Proto nyní zaměříme svoji pozornost právě tímto směrem.

V tuto dobu dospívá české divadlo do bodu, kdy plně recipuje sentimentální triviální dramatu období počátku 19. století. Na její některá specifika v české řeči bylo již výše upozorněno.

Čeští autoři se samozřejmě zaměřují i na překlady nových látek tohoto dramatického žánru (např. díla E. Raupacha – viz s. 93 - 94), nicméně tím, co je ve sledované době opravdu markantním fenoménem, jsou translace kusů provenience vídeňského lidového divadla.²⁸¹

Jednou z nejvíce uváděných her byla *Aline oder Wien in einem Anderem Weltteile*, v roce 1825 do češtiny přeložená a upravená Štěpánkem jako

²⁸¹ Vezmeme-li v úvahu, že hry v české řeči se objevovaly na jevišti stavovské scény v průměru třicetkrát za sezonu, pak vidíme v tomto počtu vzestupnou tendenci původních vídeňských her. Ještě v roce 1830 jich bylo jen šest, v roce 1838 již dvanáct. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMd.

Alina aneb Praha v jiném díle světa. Jak již bylo uvedeno, hra měla univerzální schéma, které mohlo velmi dobře fungovat při každém převedení námětu do jiných etnických podmínek (srov. s. 99 – 100). Také ve Štěpánkově úpravě vystupují do popředí charakteristiky spojené s českým prostředím jako příkladné, a jsou zde dokonce oproti původní předloze ještě zdůrazněny, např. když zaznívá replika: „*Při jejím dvoře musíme mluvit jejím cizím českým jazykem, protože v jazyku tom jsou jména o spravedlnosti, o vlídnosti, o milosti, o lidskosti, o všech krásných vlastnostech lidského rozumu a srdce, jména, slova, kterých jsme ve svém jazyku dosavad ani neznali.*“²⁸² Tónina zaměřená na morální hodnoty estetiky českých her více vyhovovala, což se potvrzuje i v případě dalších charakteristik postav. D. Tureček upozorňuje na to, že v německém originále ve scéně, kdy se putující Vídeňané představují orientálnímu dvoru, zdůrazňují při svém představování galantnost a šarm, zatímco v české adaptaci Češi hovoří o své poctivosti, spravedlnosti a pečlivosti. Tuto skutečnost dává Tureček do souvislosti s dalším rysem českých překladů, a to se zdrženlivostí vůči erotickým motivům a původním scénám rozmařilého života. Ve vídeňské produkci se různé obscénní motivy pojily s běžným životem prostého člověka.²⁸³ To samozřejmě podmiňuje i rozdílné zobrazování ženských postav. Vídeňská lidová hra se v tomto ohledu totiž liší i od sentimentálních kusů původní německé tvorby, která s výjimkou Kotzebueho, byla v uvedených záležitostech rovněž poměrně umírněná až prudérní.

Do kontextu této normy pak odpovídajícím způsobem zapadají Raimundova díla. Dramatik byl oproti ostatním tvůrcům vídeňské lidové hry náročnější – nechtěl diváka jen pobavit, ale rovněž jej vzdělat. I proto, jak již bylo výše uvedeno, si vybíral náměty zaměřující se na polepšení jedince, ke kterému dojde skrze poznání sebe sama. Dobové pražské recenze ho označovaly za zachránce dobrého vkusu (byť naopak ve Vídni sklízel právě v tomto ohledu

²⁸² ŠTĚPÁNEK, Nepomuk, Jan, *Alina aneb Praha v jiném díle světa*, přepis z vydání Praha 1825. in *Divadelní ústav*. s. 2.

²⁸³ TUREČEK, D., 2001, s. 42–43.

jistou kritiku, neboť jeho díla nezapadala do zábavné a fraškovité formy, kterou vídeňské lidové scény vyžadovaly především).²⁸⁴

Do češtiny byly téměř bezprostředně po svém vzniku přeloženy čtyři z autorových her (což lze považovat za velký počet, neboť Raimund byl původcem jen osmi kusů). V této skupince bychom si mohli blížeji povšimnout hry *Das Mädchen aus der Feenwelt*, v češtině hrané pod titulem *Dívka z čarovných krajů*. Česká verze měla premiéru r. 1834 a je pozoruhodná zejména při srovnání s Nestroyovým dílkem *Der Böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (které mělo pod názvem *Zlý duch aneb Lumpacivagabundus* českou premiéru téhož roku). Oba kusy jsou postaveny na obdobném motivu, jenž je však rozveden a zpracován jiným způsobem. V Nestroyově hře má o osudu nadpozemských bytostí rozhodnout pozemský hrdina, v Raimundově dramatu je záchrana víly Lakrimosy podmíněna chováním smrtelníků. Zatímco v Nestroyově podání se jedná víceméně o příběh s cynickým podtextem a vyústěním (srov. s. 101 - 102), je Raimundovo dílo opět prodchnuto touhou přivést diváka blíže morálním zásadám a opravdovosti citu. V jeho „kouzelné hře“ je víla Lakrimosa odsouzena za svoji pýchu a musí se odebrat do vyhnanství, a aby se zachránila, musí se její pozemská dcera Lotynka vdát do svého osmnáctého roku za prostého rybáře, kterého miluje. Děj nakonec vyústí ve šťastný konec, neboť Lakrimosa je spasena díky nezištnému chování nastávajícího muže své dcery – ten se vzdá možnosti být bohatý bez vlastního přičinění, a tak si svoji vyvolenou nakonec zaslouží.²⁸⁵

Při tomto srovnání se pak nabízí otázka, jak obě hry recipoval český divák (neboť v tomto směru můžeme obdobné náměty sledovat rozdílným úhlem pohledu na zpracování, které, i co se týče efektů, mohly divákovi nabídnout srovnatelnou podívanou – v obou případech byly zúročeny různé senzacce při vytváření iluze nadpozemského světa atd.). Navzdory kritice, která hodnotila Raimunda velice kladně právě kvůli jeho snaze uchovat dobrý vkus obecenstva a kultivovat jej, se nepotvrzuje, že by tento autor byl oproti Nestroyovi výrazně vyhledávanější. Obě hry se od doby svého premiérového

²⁸⁴ Tamtéž, s. 74–77.

²⁸⁵ RAIMUND, Ferdinand, *Das Mädchen aus der Feenwelt, oder, Der Bauer als Millionär*, in *Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken*, Leipzig 1960.

uvedení v české řeči vyskytovaly na jevišti Stavovského divadla v podobné intenzitě, a je tudíž zřejmé, že co se týče praktického (ekonomického) divadelního provozu, měly pro diváka obě srovnatelnou přitažlivost.

Navažme zde nyní původní českou tvorbou a obraťme pozornost k jednomu z předních divadelních praktiků – J. N. Štěpánkovi. Ani jeho díla neaspirovala na esteticky náročnější či společensky angažovanou produkci, chtěla v první řadě naplnit divákovo očekávání a zůstat v příslušných mezích společensko-politického kontextu. Tento trend si jeho tvorba držela dlouhodobě a neopustila jej ani v aktuálně sledované době. Na Štěpánka musel celý vývoj kolem českého divadla velmi doléhat, byl takřikajíc ve středu dění. Přesto se cíleně neuchýlil k tomu, aby se jeho hry staly nositeli vyšší estetické normy českého vlasteneckého prostředí. K tomu měl mnoho důvodů, z nichž většinu už jsme jmenovali na předchozích stránkách. Je proto evidentní, že jeho hry tak plnily repertoár právě v době, kdy byl spolureditelem scény. V tuto dobu jeho původní a překladová tvorba tvořila více než polovinu programové skladby v české řeči. Nicméně ani posléze, když ředitelský post opustil a přestal mít i přímý vliv na sestavování repertoáru, jeho hry z jeviště nijak zásadně neubývají, stále jsou jeho pevnou součástí.²⁸⁶ Jeho dílo zahrnovalo širokou škálu témat sahajících od historických látek přes sentimentální dílka ze soudobého života měšťanstva (spíše maloměstského prostředí) až po různé frašky s lidovými motivy. Lze tudíž tvrdit, že jím zpracované náměty přinášely ve všech zmíněných útvarech dobře srozumitelné kódy rezonující se vkusem českého většinového diváka.

Mělo tedy české divadlo prostor pro sociálně angažovaný a kritický repertoár? Můžeme jednoduše odpovědět, že ano. Ale i tyto aspekty se pohybovaly víceméně v rámci vymezeném divákem. (Opět musíme v tomto ohledu upozornit na skutečnost, že české divadlo nemělo v tuto dobu vlastní reprezentativní scénu a bylo především prodejním artiklem, muselo tak zajistit obživu nejen autorům, ale v této době už i profesionálnímu českému souboru a zemské stavy neměly zájem české divadlo subvencovat. A i přesto, že mnozí z okruhů české inteligence a vznikající divadelní kritiky

²⁸⁶ LAISKE, M., 1974.

vkládali naděje a sny o povznášejícím a výchovném uměleckém stánku do otevření divadla v Růžové ulici, jejich očekávání se nenaplnilo. A. Stöger nebyl z těch, kdo by chtěl podporovat cíle českých vlastenců na úkor svých zisků.)

Jedním z autorů, který dokázal na jeviště přinést hru obsahující určitý kritický nadhled nad dobovými společenskými poměry a zároveň zůstat v mezích divácké oblíbenosti, byl V. K. Klicpera. I když se jeho hry ve Stavovském divadle nevyskytovaly v takové intenzitě (důvody této skutečnosti jsme jmenovali a přidejme k nim i Klicperův dlouhodobý pobyt v Hradci Králové, který jej zbavoval možnosti prosadit se v Praze razantněji), lze se domnívat, že u diváka byly oblíbené. Vykazují mnoho prvků, které můžeme sledovat jako úspěšné v útvaru lidové hry nebo historických námětů.²⁸⁷

Podívejme se blížeji na hru *Každý něco pro vlast*, v níž se snoubí ironie s příběhem z typického maloměstského (lidového) prostředí. Hra měla premiéru v r. 1834, ale na jevišti se posléze nevyskytovala tak často jako např. Klicperův *Dráteník* nebo jiné autorovy hry z lidového prostředí což lze ovšem připsat faktu, že se jednalo o jednoaktovou hru, a tudíž musel být zbývající čas vymezený pro představení doplněn uvedením ještě jiného kusu. Můžeme říci, že více než samotný příběh hra představuje fresku vykreslující stereotyp poměrů panujících na malém městě. Klicpera se zde nijak kriticky nevymezuje vůči společenskému systému (podobně jako např. Štěpánek nezachází za tento limit – respektuje stavovské uspořádání a vztah poddaných k vrchnosti vidí jako zcela bezproblémový, vlasti prospěšný, vrchnost je zde podána jako patřičná, moudrá a spravedlivá autorita). Jeho kritičnost se vztahuje zejména k poměrům mezi osobami poddanského stavu. Zápletka je postavena na motivu očekávání jmenování městského přednosty, které má vrchnostenskému správci oznámit kníže. Správce má určité zvěsti, že jím bude pravděpodobně počestný a vzdělaný měšťan Jesenský, jemuž chce dát poté za ženu svoji dceru (ta chová k Jesenskému vřelý vztah). Nicméně správčova žena o Jesenského jako o zetě nestojí. Pro svoji dceru

²⁸⁷ Klicperovy hry se na programu vyskytovaly pravidelně, alespoň jedenkrát za sezonu, a to od poloviny dvacátých let. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

má vyhlédnuto mnoho jiných, vhodnějších nápadníků. Důvodem, proč Jesenského odmítá, je nepatřičná úcta, kterou jí projevuje – nemá podle ní dobrého vychování (neoslovuje ji jako jemnostpaní atd.). Tímto způsobem vstupuje do kratičkého příběhu výsměch vůči maloměstskému šosáctví a falešné uctivosti. Správcová je ztvárněná tak, aby bylo její jednání skutečně směšné – na jedné straně je prostořeká (tento výrazový prostředek divákovi napoví, že pochází ze sociálně nízkého prostředí), na druhé straně si libuje v přehnaných projevech úcty, které se váží k vyšším společenským skupinám (své sousedy např. oslovuje přídomkem „z“ – tak se učitel Partes stává panem z Partesu atd.). Komická je i kvůli své víře v různé pověry a lži. Nechá se velmi snadno získat lichotkou, nabubřelostí a oslnivou „světovostí“, v nichž však divák na první pohled rozpozná faleš a hloupost. Jejím protikladem je jednak její muž (správce), je to také člověk „z lidu“, ale má takřikajíc selský rozum, dokáže každý problém vyřešit a se všemi dobře vychází (nebere ohledy na společenské postavení, nemá žádné předsudky), a jednak Jesenský, jenž je v pravém slova smyslu vzdělaný, duchaplný muž, ve hře je zdůrazněno, že má přehled v mnoha oborech. Klicpera zde velmi vysoko staví rozumné jednání a učenost. Tyto principy, které ve hře silně evokují až osvícenský ideál (ve správě veřejných záležitostí, ale i ve vztazích), nechává ve své jednoaktovce také zvítězit. Kníže jmenuje měšťanským přednostou Jesenského se slovy: „*Jeho vzdělanost, jeho mužné a mravné chování, jeho znalosti ve zdokonalování hospodářství ve všech všudy třídách (...), jest mi dobrým rukojemstvím, že mé milé městečko k dobrému a ke spokojenosti svých spoluměšťanů, jakož i k potěšení mému spravovati bude.*“²⁸⁸ A správce posléze rovněž na základě svého dlouhodobého záměru i přání knížete dává Jesenskému za ženu svoji dceru. Co ještě stojí ve hře za povšimnutí, je skutečnost, že jednání kladných postav je zde prosto jakéhokoliv zveličovaného sentimentu, což můžeme v tehdejší české hře (z měšťanského prostředí) chápat jako výjimku a ptát se, zda Klicpera takto nereagoval právě na onu nabubřelost a přehnanost implantované citovosti, s níž měšťanský stav počítal jako se svojí přední ctností.

²⁸⁸ KLICPERA, Václav Kliment, Každý něco pro vlast, in: Vladimír JUSTL, *Václav Kliment Klicpera*, Praha 1960, s. 164.

Užití sentimentálních prvků bylo v české tvorbě vůbec komplikovanější. Jednak v české původní hře převažovaly náměty z lidového prostředí, v němž by výrazové prostředky typické pro sentimentální měšťanskou činohru působily přece jen cizorodějším dojmem, a jednak i překladová tvorba více refletovala lidové divadlo a jeho efekty (této tendence si budeme moci posléze všimnout především u předního zástupce české dramatické tvorby této doby – J. K. Tyla). Existovaly ovšem případy, kdy bylo sentimentu využíváno téměř vždy – a to při ztvárnění a zobrazování vztahu postav k rodné zemi. Dané tendence si můžeme povšimnout u následující analýzy hry, která byla pro české vlastence spojena se zlomovou událostí.

Jednalo se o otevření divadla v Růžové ulici, vedlejšího podnikatelského záměru ředitele Stavovského divadla. Pro české vlastenecké prostředí znamenalo příslib pravidelného uvádění českých her i ve všední dny. Při příležitosti slavnostního zahájení provozu byla uvedena původní česká hra od J. A. Svobody (upravená J. K. Tylem) *Karel Škréta, český malíř*. Tento kus stojí za povšimnutí hned ze dvou důvodů. Zaprvé se jedná o triviální drama zaměřující se na život umělce (*triviales Künstlerdrama* – srov. s. 29), což je v původní české dramatice vůbec první případ. Zadruhé je v něm plně rozvinut motiv českého vlastenectví. Hra se plně angažuje ve prospěch této ideje.

Úkolem triviálního uměleckého dramatu, bylo zprostředkovat divákovi život umělce a zasadit jeho práci do souvislosti s prospěšností měšťanské společnosti. Svoboda si vybral postavu malíře Karla Škréty, známého českého umělce. Děj hry zasadil do prostředí Prahy po konci třicetileté války. Škréta maluje obraz milované dívky, primátorovy dcery Elišky. Záhy jí také vyjeví své nejvřelejší city. Její starší sestřenice Ludmila²⁸⁹ je tomu přítomna a velmi se Škrétou zastává, neboť je to čestný muž a příkladný vlastenec. Elišce je malíř rovněž milý a rozhodne se vše oznámit otcí. Na scénu ovšem přichází rytíř Walldorf, jenž se chce o Elišku také ucházet. Postava rytíře má být vyloženě zápornou. Chová se povýšeně a arogantně. Jeho mluvený projev je stylizován do komolené češtiny s jasným německým

²⁸⁹ Za povšimnutí stojí pojmenování obou hlavních hrdinek. Autor zvolil jména zcela bezprostředně se vážící k tradici samostatného českého státu – české královny a kněžny.

akcentem, proložený občasnými německými výrazy. Toto je pozoruhodný moment, neboť Walldofrovo „němčení“ je zde zcela jasným výrazem nesympatičnosti a směšnosti celé postavy. Jeho protikladem je kromě Škréty i Ludmila. Ta je ve hře představena jako prostá, bodrá a moudrá dívka, zároveň se s touto charakteristikou přímo snoubí její příkladné vlastenectví. Postavy Walldorfa a Ludmily jsou často postaveny do vzájemného dialogu, v nichž si Ludmila dobírá rytířovu povýšenost a komolení jazyka. Z těchto situací vyplývá, že za sebou nemá žádné oslnivé činy a svoji důležitost dohání užíváním řeči spjaté se společensky vyšším prostředím. To jasně upozorňuje diváka na fakt, že Walldorf, příslušník vyšší vrstvy a neukotvené národní identity, je vlastně směšným panákem, kterému se vysmívá i prostá dívka.

S příchodem postavy Walldorfa do děje je Elišce a Ludmile zřejmé, že vznikají komplikace. Eliščin otec byl totiž za statečnost a udatnost při bránění Prahy před Švédy povýšen do zemanského stavu, čehož si velice považuje, a bude následně usilovat o to, aby se predikát v jeho rodě udržel. Proto bude více nakloněn Walldorfově žádosti. Navíc otec Elišky o Škrétově práci silně pochybuje – v umění nevidí žádný smysl (v konstruktivní triviální dramatu z uměleckého prostředí je tak na umění nahlíženo z tradičního pohledu jako na neseriózní, neužitečnou obživu). V jedné ze svých replik se ptá, kde byl Škréta, když byla Praha a celá jeho vlast obléhána a drancována vojsky ze severu, jak pomohl k její obraně.

Škréta tudíž musí být podroben zkoušce, zda je jeho činnost vlasti a společnosti stejně prospěšná jako činy rytířů (chápejme toto slovo v širším významu – jako ušlechtilý, statečný a své vlasti užitečný muž). Do této záležitosti se na žádost Elišky a Ludmily vkládá jejich učitel Plachý. Tato postava je také příznačná, učitelé byli vnímáni jako tradiční nositelé osvěty, tudíž disponovali jistou autoritou. Dramatik postavě přidává i charakteristiku šířitele – obhájce českého národního programu (tím myšlenice dodává jistý punc serióznosti a oprávněnosti).²⁹⁰ Eliščině otci přednese

²⁹⁰ Kdybychom přihlédli ke konceptům E. F. Lichte, mohli bychom v tomto případě, podobně jako u osoby malíře, mluvit o zobrazování původních symbolicky zabarvených postav v nových souvislostech. Vnímáním postav v tomto novém kontextu se utváří i nová realita. Učitel i umělec se stávají v dané hře součástí vlastenecké ideologie. Srov. s. 10 a dále.

Plachý následující apologii umění: „*Neméně umělec dodává ozdoby své vlasti, než kdo ji chrání od poroby. A chvály často dosáhne uměna jak zásluhy bojovné.*“²⁹¹ A tímto jej přemlouvá, aby dal Škrétovi možnost své zásluhy prokázat. K tomu také záhy dochází. Škréta vyjeví, že v době, kdy jeho vlast čelila napadení cizích vojsk, studoval v Itálii malbu, aby mohl po svém návratu pomoci doma obnovit ztrátu drahocenných odcizených a vydrancovaných kulturních statků. A tak přispět k opětovnému věhlasu své země. Na světlo světa vychází i fakt, že obraz, který byl původně považován za dílo velkého italského mistra, pochází ze Škrétovy dílny. Tím je pochybnost o Škrétově dovednosti a záslužnosti definitivně vyřešena. Sentimentální tónina, která je ve hře bohatě zúročena, se váže převážně k poměru k vlasti a češství.

Celkový étos hry se zdál být pro otevření české scény opravdu vhodný. Splňoval kritéria rozšiřující se vlastenecké myšlenky, přinášel tudíž zainteresovanou hru (i když ve čtyřicátých letech 19. století začíná mít okruh vlastenecké inteligence vyšší nároky).²⁹² Hra také vyhovovala divadelnímu provozu – nesla v sobě mnoho populárních prvků (ať již to byl pohled na život umělce, sentimentální obraz vztahu k zemi, nebo komické a veseloherní prvky týkající se především Walldorfovy postavy). O popularitě hry svědčí i dobové recenze, které naznačují, že divákovi byl děj dobře známý již před jejím divadelním ztvárněním. Recenzent hry stylizuje svoji kritiku do dopisu přítelkyni, která není tou dobou přítomna v Praze: „*Vždyť ji (hru – pozn. aut.) znáš, čtouce ji spolu, sotvaže světlo světa Božího spatřila, nepomysleli bychom kdy, že bychom ji i na prknech uviděli – arci, že bez tebe moje rozkošná.*“ Dále se recenze, kromě hodnocení veršovaného dialogu, věnuje jejímu skvělému provedení, o nějž se zasloužili také herci.²⁹³ Tím, že je kritika psána jako dopis blízkému člověku, dovoluje si recenzent

²⁹¹ SVOBODA, Václav Alois, *Karel Škréta, český malíř*, Praha 1841, s. 44.

²⁹² Nejvíce brojí proti vídeňské frašce, která se zdá být v konceptu divadla jako výchovné instituce zcela nevhodná. K. H. Borovský v této souvislosti upozorňuje na skutečnost omezeného divadelního zázemí, které může českému divákovi sloužit. „*Nejsme snad přepjati v zásadách svých, rádi sami se zasmějeme jadrně, byť i nízké frašce a víme také, že Němci mají mnohem hrubější a mnohem prostší frašky... Ale Němci mají mnoho divadel, mají divadla pro rozličného druhu obecnstva, naše divadlo jest jen jedno a má na něm huňatina převládat?*“ ČESKÁ VČELA, 21. 9. 1841.

²⁹³ KWĚTY, 8. 10. 1842, č. 80., s. 317.

uvést i hluboké emotivní rozpoložení a silné dojetí (opět zde můžeme zaregistrovat sentimentální tóninu vztahující se k vyjádření vlastenectví).

Její uvádění ale ovlivnil rozmach Tylových her, které také pracovaly se sentimentalitou, ovšem byly obohaceny i lidovými prvky. Tato skutečnost samozřejmě poutavost divadelní hry v dané době zvyšovala. Jak jsme si mohli výše povšimnout, lidové divadlo bylo „v kurzu“, a proto i čeští vlastenci usilovali o vytvoření hry, která by zaujala diváka z lidových vrstev (stále nejpočetnější skupina českého obecnstva) a přitom byla angažována ve prospěch národního hnutí. Původně bylo očekávání směřováno ke Klicperovi, který chtěl vytvořit originální lokální frašku ze života pražské společnosti (dokonce měla nést název *Fidlovačka* – podle místa, kde se konala tradiční jarní slavnost pražských ševců). Poté, co se však rozešel se Stavovským divadlem a s J. N. Štěpánkem, od záměru upustil.²⁹⁴ Úkolu se později zhostil J. K. Tyl. Ten v ní spatřoval, spolu s některými zástupci české vlastenecké inteligence, např. J. K. Chmelenským, nejen oblíbenou zábavu a kratochvíli širších lidových vrstev, ale rovněž výchovný potenciál, jenž měl být v tomto případě zužitkován ve prospěch národních ideálů.

O tom, že tento záměr pojímalo vlastenecké prostředí skutečně velmi vážně a pravděpodobně od něj také mnoho očekávalo, svědčí skutečnost, že uvedení lokální frašky z pražského života (tj. *Fidlovačky*) byla avizována už na jaře 1834, a to různými ukázkami, které Tyl uveřejňoval v českých časopisech.²⁹⁵ K samotné premiéře posléze došlo na jevišti Stavovského divadla v prosinci 1834. Představení bylo hráno ve prospěch kapelníka a zároveň autora hudebních motivů hry Františka Škroupa. A jak se vyjadřují dobové recenze, první uvedení hry bylo vyprodané. Posléze zájem publika poněkud ochabl. I přesto, že hra nabízela mnoho osvědčených situací a postav, pro které bylo lidové divadlo tolik oblíbené, je zřejmé, že Tyl nevyužil tento námět zcela. I tak ovšem byla jeho *Fidlovačka* na scéně českého divadla v Růžové ulici jednou z nejhranějších her.²⁹⁶

Známý děj *Fidlovačky* představuje banální zápletku nedovolené lásky mezi synem ševce Jeníka a dcerou bohaté vdovy Lidunky. Hra v sobě nese

²⁹⁴ Studijní poznámka, viz TYL, Josef, Kajetán: *Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka*, Praha 1953, s. 138.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 139.

²⁹⁶ LAISKE, M., 1974.

skutečně mnoho typických prvků lokální lidové frašky, jak byla představena již v souvislosti s vídeňskými předměstskými scénami. Jména osob se většinou váží k jejich charakterům nebo profesím (vdova Mastílková – máselnice, Hvězdoleský – divadelní recenzent a literát) a samotné postavy mají představovat vlastně jakési prototypy pražské společnosti (nejpříkladnější je zřejmě pan Dudéc – pražský švihák) atd. Nicméně situace, které hra přináší, jsou někdy až příliš zatíženy vlasteneckým étosem (různými upomínkami na češství), což mohlo na lidového diváka působit příliš stylizovaně a nepřírozně. Tím však nechceme tvrdit, že by vlastenecké projevy v této hře odrazovaly. Naopak dobové recenze vysoce hodnotily zájem publika zejména o pěvecké výstupy, jejichž obsahem byly často náměty sentimentálního vztahu k rodné zemi i k Praze²⁹⁷ (navíc doprovázené velice zdařilou hudbou F. Škroupa).²⁹⁸

Jedním z důležitých dramatických nástrojů ve hře je pak výsměch vůči různým formám nepříroznosti a povyšování, v čemž se opět zrcadlí základní myšlenka lidové hry (v tomto případě se záměrem vést diváka k národním ideálům). Co je české, je přirozené, správné a nakonec, obrazně řečeno, vítězí. Co je naopak cizí, má tendenci se vzdalovat lidovému prostředí, a je tudíž hodno výsměchu jakožto nepatřičné a nabubřelé (konkrétně bychom za tím mohli vidět různé repliky postav z vyšší společnosti, které se snaží mluvit německy, byť Němci nejsou, nebo dalšími jazyky, např. francouzsky, aby zdůraznily svůj urozený původ atd.).²⁹⁹

V přelomové době

²⁹⁷ Nejznámější píseň *Kde domov můj* zlidověla a posléze se stala českou hymnou. Dále je nutné upozornit, že Tyl do textů písní zařadil mnoho známých míst v Praze a zanesl je do kontextu vlastenectví. Mohli bychom v daném případě hovořit o performativním aktu srov. s. 10.

²⁹⁸ Recenze, která se vázala přímo k premiéře hry, uvádí, že na jeviště byl Škroup vyvolán hned po druhém jednání. *Česká včela*, 1834, č. 51.

²⁹⁹ Vůči tomuto aspektu se ve hře dokonce vymezil pražský recenzent německého divadla A. Müller, který v *Bohemii* kritizoval hru za to, že se posmívá inteligenci a vyšší společnosti. *BOHEMIA*, 23. 12. 1834. V tomto směru si můžeme povšimnout právě onoho avizovaného posunu, který se začal při zobrazování vztahu Čechů a Němců stále častěji prosazovat. Zde už jde o zcela zřetelné vymezení se ve smyslu „my“ vs. „oni“.

Konec měšťanských scénérií, počátek zobrazování reálné společnosti

Z názvu kapitoly vyplývá, že dramatická tvorba začala v polovině 19. století do svého obsahu stále intenzivněji zahrnovat i jiné společenské vrstvy než jen měšťanstvo. Tento trend, ovlivněný uměleckými i společenskými faktory, nicméně postupoval pozvolna, a v rámci habsburské monarchie byl zbrzděn nastalou politickou situací po r. 1848, která znamenala restauraci předrevolučních poměrů ve formě tzv. neoabsolutismu.

Pohlédněme se tedy nyní po tomto vývoji. Věnujme se nejprve obecné charakteristice uměleckých podnětů ovlivňujících dramatickou tvorbu druhé poloviny 19. století. Zárodky nového programu jsme mohli sledovat již výše. Realistické prvky se v dílech některých autorů začaly skutečně objevovat již v první polovině 19. století, nicméně v padesátých letech tohoto věku byla formulována konkrétní představa o zapojení realismu do umělecké tvorby. Různé umělecké skupiny se inspirovaly dobovou filozofií, jejíž tón udával Auguste Comte a jež zdůrazňovala důležitost zlepšování společenských podmínek. Neuznával však již metafyzické okolnosti jako dostačující vysvětlení sociálních nedostatků, chtěl provádět analýzu založenou na pozorování reálné společnosti, vycházející z materialistického základu.³⁰⁰

V umění se tyto realistické tendence začaly ponejprve vztahovat k zobrazování přírody a různých prostředí. (V dramatické oblasti pak docházelo ke ztvárňování skutečného prostoru, tedy ne jen idealistických představ. Ovšem označení těchto tendencí jako plně realistických je diskutabilní, neboť se vyskytovaly v útvarech, které si skutečné zobrazení života a světa nebraly za svůj primární cíl, ba naopak – vyskytovaly se v různých melodramatech a dalších žánrech vycházejících z romantizujících a sentimentálních prvků.) Realismus v pravém slova smyslu – reprezentovaný znázorňováním vědecky odpozorovaného jednání ve skutečném čase a prostoru, týkající se nedokonalosti společnosti – byl až pozdější záležitostí. Na počátku šedesátých let byly teoretické základy nového směru publikovány v několika francouzských časopisech *L'Artiste*,

³⁰⁰ COMTE, Auguste, *Sociologie* (přeložil E. Chalupný), Praha 1927.

*Le Figaro, Réalisme a Le Présent.*³⁰¹ Tyto teze lze jednoduše shrnout tak, že hlavním úkolem umění má být zájem o skutečný, fyzický svět, čehož lze dosáhnout jen jeho objektivním sledováním.

Jak se tedy tento aspekt promítl do sledované tematiky, tj. společenských motivů v dramatické tvorbě? Rozpad měšťanské truchlohy, jakožto hlavního představitele sociálně zaměřeného repertoáru, byl jedním z nejpodstatnějších důsledků. Proces měl však složitější podobu, nejednalo se o vytěsnění námětů ze života měšťanstva, ale o mnohověstevnatější pohled na kontext skutečné existence dané společenské skupiny. Kromě různých pokusů o karikování měšťanského životního stylu, které jsme mohli již výše zaznamenat, docházelo pod vlivem realismu k zahrnutí života měšťanstva do širších (objektivnějších) souvislostí, které reflektovaly i ostatní společnost. Především pak stále více narůstal zájem o nejnižší vrstvy – tzv. proletariát. Zcela jednoduše bychom tak mohli tvrdit, že reflexe problémů měšťanstva přestala mít význam bez vzájemné souvztažnosti k dalším elementům a měšťanská tragédie jakožto dramatický útvar se tím pádem stává překonaným žánrem. V teoretické výbavě teatrologů zaměřujících se na problematiku dramatu druhé poloviny 19. století se proto začíná objevovat termín „sociální drama“, který vystihuje komplexnost a celistvost obsahů děl vzniklých v dané době.³⁰²

Pokusme se na tento proces pohlédnout optikou druhého zmiňovaného činitele, tj. společenského vývoje.

Porážka liberálně demokratických proudů během revoluce v roce 1848 znamenala pro měšťanstvo jako společenskou skupinu jen další absenci vlastní participace na politickém rozhodování. Tento stav na jedné straně v rámci habsburské monarchie (ale i v prostoru německých států) umožnil měšťanstvu vstoupit plně na pole podnikání, v němž stát poskytl svým občanům poměrně široký prostor pro realizaci (jakožto určitou kompenzaci). Ovšem v oblasti politiky bylo jinak již sebevědomé měšťanstvo v podstatě donuceno přijmout kompromisní opatření – podléhat i nadále politickým zájmům centralizovaného státního aparátu.

³⁰¹ BROCKETT, G. Oscar, *Dějiny divadla*, Praha 1999, s. 466.

³⁰² GUTHKE, K. S., 2006, s. 139.

V oblasti dramatické tvorby zapříčinil tento stav věci právě onu nutnost zabývat se společností komplexněji. Hospodářský vzestup měšťanstva znamenal prohloubení společenských rozdílů, které sociálně angažovaný umělecký útvar musel chtít nechtít reflektovat. V tomto ohledu je důležité upozornit rovněž na skutečnost, že nevole pojímat komplexně reálný stav věci nevycházel jen ze strany cenzury. Mnohdy se mohl týkat i pohledu měšťanstva, neboť se dotýkal témat, která byla spojena s materiálním zázemím. V této souvislosti je rovněž podstatné připomenout, že mnozí dramatici právě proto přistupovali ke zpracování dramatických látek zorným úhlem konzervativních postojů (a to i v oblasti vysoké dramatiky).

Na druhé straně, rigidita politických poměrů v německé jazykové oblasti zapůsobila neblaze na celou uměleckou oblast. Právě tyto pokusy postihnout celistvost společenských vztahů, vystupující proti zájmům státního aparátu (a v některých případech také proti buržoazii) se staly předmětem zákazů cenzury, což v podstatě znamenalo celkový úpadek progresivity německé dramatiky, která hrála doposud v evropské tvorbě prim. Do popředí se začali postupně dostávat francouzští a angličtí umělci. Němečtí i rakouští autoři, kteří se chtěli stále vyjadřovat ke společenským poměrům kriticky, byli nuceni odejít do exilu. Anebo se přizpůsobit diktovanému směru. Tito dramatici se posléze uchýlovali i k námětům odvádějícím pozornost od palčivých problémů. Zaměřovali se proto na regionální témata, motivy z venkova nebo historie, v nichž ústřední roli sehrávalo zobrazování zvyků a tradic, nebo humor a komika.³⁰³ V habsburské monarchii tento stav trval do počátku šedesátých let.³⁰⁴

Jací konkrétní dramatici vytvářeli tedy v dané době divadelní klima? A do jaké míry se ztotožňovali s realistickými tendencemi, nebo naopak, jak se vůči nim vymezovali? Je zřejmé, že každý dramatik ve svém díle vlastně reprezentuje svůj osobní postoj k věcem, lidem, životu a světu. A byť

³⁰³ STROKA, A. – SCYROCKI, M., 1983, s. 251. Autoři v této souvislosti upozorňují na všeobecný úpadek dramatické tvorby a posílení významu literární produkce. Podotýkají, že tento stav trval v podstatě po celou druhou polovinu 19. století.

³⁰⁴ V habsburské monarchii došlo k vydání tzv. Říjnového diplomu, který byl příslibem parlamentního a demokratického systému. Nicméně základní občanské svobody a práva byly prosazeny až později, a to zákonem z r. 1867 o všeobecných právech. Ten např. zaručoval i svobodu projevu. URBAN, Otto, *Česká společnost 1848–1918*, Praha 1982, s. 223.

realismus usiloval o objektivitu, subjektivní vidění situace není možné plně potlačit. To se zcela evidentně projevovalo u všech zástupců tohoto období.

Jedním z nich byl již výše zmiňovaný F. Hebbel. Jeho první dílo spatřilo světlo světa v r. 1839 a poslední v roce 1862. Tento tvůrčí rozptyl, přes zlomovou éru, vnesl do jeho tvorby vlastně i jakýsi příznačný obraz dané doby. Zatímco ve čtyřicátých letech patřily k jeho nejvýznačnějším dílům hry ze současného maloměstského prostředí (především *Maria Magdalene*), v letech následujících, v čase restaurace absolutismu, se uchyloval nejčastěji k historickým námětům (k předním kusům patří *Agnes Bernauer*). Hebbel je někdy označován za posledního tvůrce měšťanské truchlohry, neboť jeho náměty se tomuto útvaru stále blížily nejvíce – často zobrazují konflikt uvnitř měšťanstva a rovněž jeho vztah k aristokracii. Nicméně jeho vlastní postoje v dramatu usilují o neutralitu, kterou však rovněž vyjadřuje určité stanovisko. Zejména to platí v žánru měšťanské truchlohry, neboť se tak vzdaluje od její podstaty. Nestrání ani nesympatizuje s žádnou postavou jakožto reprezentantem určité společenské formace.

Jeho hrdinové také téměř vždy reprezentují nějakou dějinnou epochu a v ději jsou konfrontováni s typickým zástupcem nadcházející éry, v průběhu zápletky však autor zůstává objektivní – daný konflikt pouze vykresluje. Způsob své dramatické práce sám označuje jako „*Realdialektik der sittlichen Idee*“, čímž se snaží vystihnout, že skrze jednotlivá individua pouze sleduje historický vývoj, a tak se dostává hlouběji k samotnému významu jednotlivých epoch. Podle Hebbela vznikají společenské problémy kvůli rigiditě konvencí, a aby mohly být prolomeny, musí dojít ke konfliktu mezi starým a novým řádem. Pro tento pokrok však většinou musí být položena oběť nejvyšší – život reprezentanta nové vize –, neboť tato smrt zpochybní stará schémata.³⁰⁵

Pokusy o nestrannost a objektivitu můžeme sledovat i u dalších dramatiků (nicméně bychom v nich neměli hledat tak hluboký smysl jako u Hebbela). Autoři se ve svých hrách často snažili dojít k určitému kompromisnímu řešení, které by charakterizovalo (tím pádem i uspokojilo) různé společenské zájmy. Tento trend se zcela zřetelně objevuje např. v komedii dalšího ze

³⁰⁵ WIESE von, Benno, *Die deutsche tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1948, s. 378.

zástupců německé dramatiky této éry Gustava Freytaga – *Die Journalisten* –, jež je zakončena dvojitou svatbou (liberálního profesora s dcerou vedoucího konzervativců a liberálně smýšlejícího měšťana s majitelkou velkostatku). V dramatech dané doby však nechybí, jak již bylo ostatně naznačeno, ani obava z možného nárůstu politické participace neprivilegovaných vrstev, vycházející i z konzervativních postojů měšťanstva. Tento postoj je zobrazen v díle Otto Ludwiga *Der Erbföster*. Ludwig, odpůrce liberálních tendencí skupiny autorů *Junges Deutschland*, usiloval o objektivnější, realističtější vidění sociálního konfliktu. Zároveň se nevzdával představy divadla jako nositele morálních hodnot a ponaučení. Danou tendenci také někteří teoretici nazývají jako „ideální realismus“ (*Idealrealismus*).³⁰⁶

V šedesátých letech 19. století (s přechodem k formě konstituční monarchie) se otevírá nový prostor (byť je nutné ho chápat jako stále limitovaný – myšlenky týkající se sociální a národnostní otázky byly stále bedlivě sledovány). V kontextu dramatické tvorby tak můžeme zaznamenat první pokusy o útvar označovaný jako *sozialistisches Volksdrama*. Jedním z předních zástupců této linie byl rakouský dramatik Ludwig Anzengruber, který v celém svém díle aspiroval na zužitkování tradice lidového divadla ve vážném námětu. Jednalo se mu o přetvoření komického výrazu ve vážné podání, které by seriózně vystihlo problematiku sociálně nejnižšího prostředí. Soustředil se při tom zejména na motivy z venkovského prostředí. Tento útvar se v dobovém kontextu začal označovat termínem *ländliches Trauerspiel* a první konkrétní podobu získal v kuse *Der Pfarrer von Kirchfeld*. V ději této hry se kriticky zaměřil na lokální církev a na doktrínu o papežské neomylnosti, která byla vyhlášena těsně před napsáním dramatu. Autor se nicméně věnoval i lidovému prostředí ve městě, které se stávalo kvůli dynamické proměně sociální struktury velmi důležitým objektem. Nejednalo se však již o zahledění do rázovité komiky a specifického humoru, jejichž obraz jsme mohli sledovat v předešlé kapitole o vídeňském lidovém divadle. Dramatici se této oblasti chtěli přiblížit se vši vážností – jejich vizí bylo upozornit na lidský rozměr bezejmenné masy. Anzengruber

³⁰⁶ Tamtéž, s. 342.

je v tomto ohledu označován za předchůdce jednoho z největších německých tvůrců zaměřených na sociální drama – Gerhardta Hauptmanna –, neboť na jeviště přivedl motiv snahy o vzestup ve společnosti moderního městského prostředí. Nejednalo se jim již o překonání stavovských rozdílů (jak jsme to zaznamenali např. u Gutzkova), ale o ekonomicky a vzdělanostně podmíněné odlišnosti různých sociálních skupin ve městě. Anzengruber se při tom zaměřil na prostředí Vídně, kam zasadil příběh emocionálně a morálně zanedbaného potomka rodičů, kteří přehnaně touží po sociálním vzestupu. Problém – otázku společenské mobility –, který byl ve společnosti charakteristické enormní dynamikou sociálních změn markantní, tak zobrazil v dramatu *Das vierte Gebot* jako záležitost rodinného zázemí, výchovy a vzdělání.³⁰⁷ V tomto ohledu bude vhodné si povšimnout právě Anzengruberova podání rodiny, které překračuje klasický rámec obrazu idylického měšťanského rodinného kruhu.

Anzengruberova tvorba byla pravděpodobně jistým mezníkem, stála již na počátku nové dramatické epochy blížící se naturalismu, zároveň ji teoretici řadí ještě k lidovému divadlu. Nicméně na daném poli autor již nedosáhl takového věhlasu jako jeho předchůdci věnující se lidové hře. Položme si tedy otázku, co se stalo s potenciálem tohoto útvaru, který stál v první polovině 19. století na vrcholu oblíbenosti téměř v každém divadle v habsburské monarchii?

Posledním, kdo na poli lidového divadla skutečně zazářil, byl hvězdný J. N. Nestroy. Stal se také zřejmě jediným dramatikem, který se poměrně otevřeně vyjádřil k revolučnímu roku 1848 (což mělo jistě svoji příčinu i v časových důvodech, neboť Nestroy zareagoval velmi pohotově – hru *Die Freiheit in Krähwinkel* napsal záhy po zrušení cenzury a v kratičkém svobodném období ji stihl přivést i na jeviště).³⁰⁸ Byť se tento dramatik nikdy přímo nehlásil k žádné politické myšlence, z podstaty jeho her je zřejmé, že mu byly blízké plebejsky demokratické postoje. A toto stanovisko se zrcadlí i ve výše uvedené hře, kde se autor zcela záměrně přiblížil skutečnosti, a jeho komika tudíž změnila svou funkci. Nestroy tak vlastně vytváří satirickou

³⁰⁷ SCHÖSSLER, F., 2008, s. 68.

³⁰⁸ Hra měla premiéru 1. července 1848. Cenzura byla v habsburské monarchii zrušena 14. března 1848 a znovu zavedena 11. listopadu téhož roku. BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 415.

politickou komedii s reálným základem – byť obrazně, přece zde ztvárňuje dění ve Vídni v první fázi revoluce 1848 (březen–květen). Po událostech revolučního roku Nestroy tvoří dále, nicméně jeho činnost byla cenzurou silně omezována.³⁰⁹ A postupně také dochází k tomu, co Otto Rommel nazývá jako rozkladný proces lidového divadla.³¹⁰

Zcela prostě by bylo možné říci, že společenské podmínky druhé poloviny 19. století již lidové hře neposkytovaly žádné příhodné sociální ukotvení. Vlivem masového přistěhovalectví v šedesátých letech stoupl počet obyvatel hlavního města monarchie o padesát procent. Struktura vídeňské populace se tak rapidně měnila, což se dotklo i lidového prostředí na předměstích. Původně poměrně sourodé klima se přetvářelo – začalo zahrnovat nové hodnoty a mentální horizonty. Rovněž, v tzv. gründerském období,³¹¹ docházelo k nárůstu cen a divadlo jakožto vcelku nákladná záležitost se pro masového diváka stávalo stále méně dostupné. Ten hledal alternativu raději v různých zábavných parcích, arénách a letních divadlech, kde nacházel nejen levnější variantu, ale i jeho představám více odpovídající způsob pobavení. V zábavné sféře divadla se totiž začínají rozvíjet různé kabaretní formy (ty mohly mít i jistý intelektuální přesah) a v neposlední řadě, v hudební oblasti, do níž dříve lidové divadlo rovněž výrazně zasáhlo, došlo k plnému rozvoji operetního žánru. Postavy těchto útvarů se v sociální rovině pohybovaly daleko výše, než byl společenský status průměrného diváka. Původní vídeňská lidová jeviště tak předvádějí svět snů a tužeb, který však byl od diváka nižších společenských vrstev a jeho skutečných problémů mnohem vzdálenější, než tomu bylo v případě kouzelných a fantaskních her (např. významné divadlo, v němž po dlouhou dobu působil Nestroy – Theater an der Wien –, se zcela oddalo tomuto „zábavnímu průmyslu“ a produkovalo vesměs samé blyštivé operety). Lidové divadlo tak ztrácí svůj potenciál, prostému divákovi již nemůže nabídnout představení v dostupné cenové relaci a oslovit jej srozumitelnými náměty čerpajícími z lokálních specifik.

³⁰⁹ Nestroy umírá v r. 1862.

³¹⁰ ROMMEL, Otto, *Die Alt- Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952.

³¹¹ Období zakládání nových průmyslových a obchodních podniků.

Zůstává tedy ještě otázkou, jakým směrem se zábavné a populární divadlo dále vydalo. Částečně jsme na ni odpověděli již výše. Ve Vídni začaly vznikat různé arény, kabarety a také operetní divadlo. Mezi oblíbené autory můžeme zahrnout Friedricha Kaisera, Aloise Berla, O. F. Berga, Karla Haffnera a Antona Langera. Ti všichni se také víceméně snažili navázat na tradici zábavné formy vídeňského lidového divadla. (Podobný trend, tj. vytváření analogických divadelních forem, které by však více odpovídaly rozmanitějším sociálním strukturám, bychom mohli zaznamenat i v dalších městech německé jazykové oblasti. Zejména pak v Berlíně a Mnichově lze vysledovat silný příklon k zábavné produkci, která kromě veseloherní činoherní tvorby měla podobu různých variantních a kabaretních představení.)

K tomu je ovšem také na místě poznamenat, že trend, který jsme zaznamenali u esteticky vysoké dramatiky – tj. úpadek německé produkce –, je částečně pozorovatelný (v období padesátých a šedesátých let) i v oblasti populárního divadelního umění. Na druhé straně zde existovala silná tradice tzv. *bürgerliches Lustspiel* vycházející ze zlatého věku hry z měšťanského prostředí z konce 18. století. A její autoři se rekrutovali převážně z německé jazykové oblasti (o tomto fenoménu bude podrobněji pojednáno v závěrečné části práce).

Německá divadla se s nedostatkem nového repertoáru vyrovnávala také prostřednictvím cizí tvorby. Z francouzské proveniencie zmiňme především jméno Eugene Scribe – autora více než tří set kusů, jehož umělecký zájem se pohyboval od plně zábavné tvorby (tzv. *vaudeville*) až po vážnou produkci. Často bývá označován jako „popularizátor dobré hry“, což souvisí se skutečností, že si plně osvojil postupy kvalitní divadelní práce, které dokázal zúročit i ve veselohrách (z dnešního pohledu se proto jeho hry mohou jevit jako poněkud povrchní, v perspektivě diváka 19. století však představovaly zcela jistě serióznější zábavu, neboť se dotýkaly různých dobových předsudků atd.).³¹² Tento autor, byť sám nepatřil ještě mezi realistické tvůrce, inspiroval mnohé z nich právě svou schopností opravdově vystihnout různá společenská stanoviska a postoje (jeho dílo ovlivnilo i

³¹² BROCKETT, G. Oscar, 1999, s. 467.

velké dramatiky realistické éry jako např. A. Dumase, syna nebo É. Augiera).

Protože se následně budeme podrobně zabývat rozbořem repertoáru Stavovského divadla, je nutné brát v potaz i divadlo v české řeči. Byť se na počátku šedesátých let od stavovské scény oddělilo, v padesátých letech stále tvořilo jeho kompaktní součást a vytrvale s ním bylo počítáno jako s ekonomicky výhodným artefaktem (jak posléze uvidíme, bylo zakomponováno do podnikatelských konceptů různých divadelních ředitelů).

Jeho vývoj v dané době se nicméně ještě neblížil realistickým tendencím, k nimž divadlo v celoevropském kontextu již pomalu cílilo. České divadlo sice o dosažení dramatické úrovně předních evropských autorů dlouhodobě usilovalo a v následné etapě byly tyto snahy stále viditelnější (ať se již objevovaly jako různé diskuze v českých periodikách o podobě národního divadla, nebo můžeme toto snažení spatřit ve formě různých soutěží o nejzdařilejší umělecký počín na poli původní české tvorby),³¹³ nicméně úsilí o kvalitnější českou dramaturgii bylo také stále zatíženo nedořešeným konceptem samostatné institucionální podoby národního divadla. Byť byla v roce 1848 nastíněna jasnější vize, kterou můžeme chápat jako určitý umělecký program českého divadla, bylo prosazení takového plánu zásadně zbrzděno nastalou politickou situací v padesátých letech. Tento koncept se snažil, aby se české divadlo zabývalo aktuálními otázkami, jež tzv. hýbaly Evropou (tj. především otázkami nástupu nových politických a sociálních poměrů, které do konceptu českého divadla v r. 1848 vstupovaly především díky liberálně smýšlející inteligenci a podnikatelstvu). Situace však měla dozrát až o desetiletí později.³¹⁴ Prozatím se české divadlo pohybovalo v souřadnicích, které byly nastaveny předchozí etapou a které povolila neoabsolutistická cenzura. I v české tvorbě tak budeme moci posléze sledovat onu kompromisní linii, již jsme zaznamenali již výše u německých dramatiků.

³¹³ Tyto soutěže byly vypisovány Zemským výborem na popud veřejně činné české inteligence, která se tímto zasazovala o pozdvihnutí úrovně české dramatické tvorby. Zprávy o vyhodnocování soutěží viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd.

³¹⁴ ČERNÝ, František – KLOSOVÁ, Ljuba, *Dějiny českého divadla III.*, Praha 1977, s. 15.

Stavovské divadlo ve víru konkurence

V době, kterou nyní sledujeme, tj. v období od konce čtyřicátých let do poloviny let sedmdesátých, proběhlo mnoho významných procesů, které do chodu Stavovského divadla zásadně zasáhly. Tyto pochody se odehrály jak v sociální, tak politické rovině. V oblasti společenského vývoje došlo k plné emancipaci měšťanstva, které své zájmy vyjádřilo otevřeně během revolučního roku 1848. A i přesto, že v tomto ohledu prozatím nedosáhlo úspěchu, bylo evidentní, že s touto skupinou stát již musel počítat (prostor, který byl proto posléze měšťanstvu zajištěn na poli podnikání, zapříčinil rychlý ekonomický vzestup mnoha zástupců této vrstvy a daný hospodářský fenomén měl pak vliv i na urychlení společenské modernizace). Politická situace se změnila v roce 1860 a 1861, kdy byly položeny základy konstituční monarchie, a tím byla zajištěna participace na politickém rozhodování širšího společenského spektra. Nikoliv však celého – v rámci monarchie až do r. 1907 fungoval tzv. kuriový systém, který omezoval volební právo na základě majetkového cenzu. Utvářející se občanská společnost se tak diferencovala nejen materiálně, ale i hodnotově.³¹⁵

V českých zemích byl tento vývoj ovlivněn ještě národnostní otázkou. Během revoluce 1848, ale i v následných politických událostech, vystupovalo národnostně české měšťanstvo jako již samostatná skupina, která rovněž veřejně přednesla svoje požadavky. A i přesto, že se nedočkala přijatelné odezvy (ani v letech následujících, tj. po uvolnění poměrů po r. 1860), byla významnou společenskou složkou, která postupně prosazovala své zájmy, zejména v oblasti kultury (což byl způsob jí vlastní, neboť i během první poloviny 19. století volila kulturu jako hlavní prvek při konstituování základů národní identity).

V oblasti divadla tyto momenty znamenaly opravdu významné předěly. Pro Stavovské divadlo ležel hlavní význam těchto dějů v ekonomické oblasti – v roce 1848 se vyrovnávalo s nedostatkem obecnstva způsobeným

³¹⁵ Jak upozorňuje O. Urban, byl celý parlamentarismus druhé poloviny 19. století postaven na stále závazných privilegích aristokracie a špiček buržoazie. URBAN, O., 1982, s. 154.

revolučním děním, následně bylo nuceno vyrovnávat se s rozmanitější poptávkou – tj. muselo reagovat na různorodější společenské zájmy. Dále bylo postaveno i před zcela nové okolnosti – po roce 1860 jsou odbourány stavovské pozůstatky společenského systému – a stavovská scéna se stává zemským uměleckým stánkem (pro účely této práce bude i nadále využíván název Stavovské divadlo). To znamenalo zabývat se i konceptem divadla jako takovým. K těmto vlivům je v neposlední řadě nutné přičíst i vznik samostatného českého jeviště, jehož institucionální podoba spatřila světlo světa v r. 1862.

Jak se tedy s těmito okolnostmi Stavovské divadlo vyrovnalo? Odpověď hledejme opět ve vedení scény. Věnujme se tedy dalším osobnostem divadelních ředitelů a povšimněme si i strategií, které v této situaci volily pro zajištění úspěchu.

Prvním ředitelem v aktuálně sledovaném období byl Jan Hoffmann. Hoffmann byl na ředitelský post vybrán především kvůli svojí dobré pověsti odborníka v dramatickém umění. Na konci ředitelské éry A. Stögera totiž divadlo po stránce kvality programové skladby značně strádalo a stavy se v této době musely rozhodnout, jak situaci vyřeší. Zemskému výboru bylo předloženo několik návrhů: první z nich zahrnoval myšlenku vlastní režie stavů, druhý se klonil k předcházejícímu způsobu vedení, tj. k pronajímání divadla soukromému podnikateli, který mohl s jeho chodem víceméně svobodně nakládat, třetí návrh byl kompromisním řešením – stánek měl zůstat částečně v moci stavů (především pak na úrovni ekonomického a reprezentačního dohledu) a jeho umělecké vedení mělo být svěřeno kvalitnímu znalci, jenž by však už neplatil nájemné a dostával by od stavů i určité subvence.³¹⁶ V ekonomické rovině by tak stavové uměleckému šéfovi umožnili větší nezávislost na poptávce, která vedla v případě Stögerova vedení k nechtěné popularizaci scény. Poslední záměr se zdál být v dané situaci nejvýhodnější (stavové byli zkrátka zklamáni z působení ředitele Stögera ve Stavovském divadle a chtěli mít větší podíl na jeho vedení).

³¹⁶ Divadelní dozorčí komise, která ještě na počátku roku 1845 fungovala (posléze byla nahrazena divadelním intendantem), podala o těchto návrzích nótu Zemskému výboru v březnu 1845. Jednání o dalším spravování divadla proběhlo v Zemském výboru dne 9. dubna 1845. Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD.

J. Hoffmann se narodil v r. 1802 ve Vídni. Nejprve se věnoval dráze úředníka na vídeňském magistrátu, posléze díky svému nadání začal vystupovat v některých operních představeních u dvorního divadla. Následkem toho se rozhodl svůj post na úřadě opustit. Nastoupil nejprve do divadelního angažmá v Cáchách, pak v Berlíně a také v Petrohradu. Od ledna 1839 působil jako zástupce ředitele v divadle v Rize, které v nadcházejících letech přebral pod své vlastní vedení. Ve Stavovském divadle v Praze působil ve vedoucí funkci od Velikonoc r. 1846 do stejného období r. 1852. Odsud se odebral do Vídně, kde si najal Theater in der Josefstadt. O Stavovské divadlo se pak ucházel ještě jednou, a to v r. 1857, nicméně již neúspěšně.³¹⁷

Do soutěže o ředitelský post Stavovského divadla, která proběhla v r. 1845, se přihlásilo šest zájemců (jedním z nich byl i Stöger, důvody zamítnutí jeho žádosti jsme vysvětlili výše). Hoffmann se zdál být z této šestice nejvhodnějším kandidátem, zřejmě i proto, že jeho hlavním uměleckým oborem byla opera, kterou chtěly stavy tradičně zušlechťovat. Také měl zkušenosti s vedením velkého jeviště. Smlouva s ním proto byla nakonec uzavřena. V daném kontraktu mu bylo přislíbeno 10 000 ročně zlatých jako subvence, kterou může využít na zaplacení divadelního malíře. To bylo skutečně zlomové gesto (přesto Hoffmannovi v dané ekonomické situaci nijak podstatně nepomohlo). Dále smlouva obsahovala klasické závazky, které se vázaly především k uvádění kvalitního německého repertoáru. České hry byly ve smlouvě taktéž zmíněny, ovšem až ve 24. bodě, a to opět v souvislosti s německou tvorbou, která vlivem českých her nesměla být nijak upozaďována.³¹⁸ Pro divadlo v české řeči to v podstatě znamenalo stejné podmínky, jaké mělo předtím.

I přes všechnu podporu a bedlivější sledování divadla ze strany stavů se Hoffmannovi v divadelním podnikání příliš nedařilo. Do jisté míry to samozřejmě souviselo i se společenskou situací, která byla den ode dne vyhrocenější a nakonec kulminovala v roce 1848, kdy, podobně jako v jiných evropských městech, proběhla i v Praze revoluce. Zájem veřejnosti

³¹⁷ Hoffmann zemřel ve Vídni v r. 1865; LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 199.

³¹⁸ Původní znění smlouvy bylo převedeno do češtiny J. Vondráčkem. Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD.

se v tuto dobu upínal úplně jiným směrem než k zábavě, což se na příjmech divadla projevilo opravdu významně. Hoffmann, aby situaci alespoň částečně zmírnil, se snažil nasadit i novou strategii reklamy. Do divadla lákal publikum na hry, které nebyly před r. 1848 povolené cenzurou. Na plakátech se tak často objevovalo: „*Früher durch die Censur verboten.*“³¹⁹

Ředitel však nic nezmohl proti následnému rozhodnutí Zemského výboru, který kvůli nízké návštěvnosti přikázal Stavovské divadlo na 26 dní během revolučního dění uzavřít. To vše s sebou neslo konkrétní ztráty. Již v září 1848 nestačil zisk divadla pokrýt všechny výlohy; tento měsíc tak skončil deficitem 2750 zlatých.³²⁰ Podobně na tom byla i celková bilance za rok 1848.³²¹

Neutěšený stav financí stavovské scény, vzniklý během revolučních dní, byl převeden i do dalšího období. Hoffmann se proto rozhodl jednat. V dané době získávala na oblibě tzv. letní divadla, která divadelnímu podnikateli pomáhala překlenout nejméně příznivý čas, v němž návštěvnost značně klesala. Tyto arény byly víceméně otevřené scény, na nichž se využívaly efekty těžko proveditelné v kamenném divadle. Také stávaly povětšinou na okrajích města, a publikum tak mohlo spojit jejich návštěvu s procházkou v přírodě nebo výletem. Popularitu těchto stánků se pokusil Hoffmann využít, a to dokonce nadvakrát. Nejenže se totiž rozhodl takovou arénu v Praze zřídit, ale chtěl na ní rovněž intenzivněji uvádět hry v české řeči, které se jevily jako stále výhodnější. (Českého publika v divadle přibývalo.³²² V době, kdy Hoffmann přebíral vedení stavovské scény, se ve vlasteneckých kruzích mluvilo o samostatném českém divadle. Návrh se v daný čas dostal i před Zemský výbor).

Jak jsme si mohli již povšimnout u Hoffmannova kontraktu se Stavovským divadlem, hry v českém jazyce směl na jevišti provozovat i nadále. Nicméně jejich uvádění bylo stále omezeno (podobně jako v předchozím období). Česká představení chtěl Hoffmann nepochybně právě z ekonomických

³¹⁹ Na jevišti se např. v této souvislosti objevily některé Gutzkowovy hry atd. Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

³²⁰ ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 70.

³²¹ Hoffmann byl nucen se v této době i zadlužit. Určité prostředky mu půjčili kníže Carl Auersperg, hrabě Mathias Thun a hrabě Albert Nostitz. TEUBER, O., 1885, III., s. 380.

³²² Kulturní život českého etnika v Praze byl také již bohatší. Kromě různých pokusů o založení českého divadla, fungovalo v Praze Vlastenecké muzeum a v r. 1845 byla založena Měšťanská beseda, centrum českého národního života.

důvodů rozhojnit, nicméně sám se v českém divadle téměř neorientoval (neměl žádnou předchozí zkušenost s tímto repertoárem, jako měli jeho předchůdci, kteří na ředitelský post vstupovali již s předešlou praxí realizovanou v pražském divadelním prostředí). Proto se zasadil o zřízení postu dramaturga českých představení.

Již v listopadu 1845 přinesla *Bohemia* zprávu o tom, že české hry u Hoffmanna bude spravovat J. K. Tyl.³²³ Nicméně tato zpráva byla prozatím nepodložená, neboť Hoffmannovi byl rovněž doporučen V. K. Klicpera. Ten se ovšem nakonec kvůli pracovním závazkům nemohl funkce zhostit. Proto Hoffmann posléze vyjednával pouze s Tylem, se kterým se nakonec také dohodl.³²⁴

Tylovi smlouva zaručovala gáži 33 zlatých měsíčně, což bylo v porovnání s platy členů německého uměleckého souboru velmi málo. Tento stav ve Stavovském divadle přetrvával dlouhodobě – gáže českých herců se pohybovaly hluboko pod výší příjmů německých kolegů.³²⁵ Hoffmann situaci v horizontu svého ředitelského období nedokázal řešit (při stávajícím konceptu divadla a společensko-politickém kontextu to patně nemohlo být ani v jeho silách).

Nakonec, po neúspěšných pokusech divadlo finančně pozdvihnout, žádal stavy dokonce o svolení ke zrušení českého ansámblu, jako důvod uváděl právě špatné ekonomické poměry divadla, při nichž každý člen navíc daný stav ještě zhoršuje (české herce mohl částečně nahradit německými, kteří dokázali česky deklamovat). Čeští herci ale měli zastání v J. P. Trojanovi, který byl v té době divadelním intendantem. Dařilo se mu propuštění oddalovat, i když za velmi nevýhodných podmínek. Trojan ale nakonec svojí intendantskou funkci v roce 1851 složil. Po něm nastoupil do úřadu rytíř Bohusch, který nebyl českým snahám nijak zvlášť nakloněn a v duchu dřívějších protestů proti českým hrám se snažil jejich uvádění pozastavit. Následně bylo rozhodnuto, že se stagnace a prodělávání divadla vyřeší

³²³ *BOHEMIA*, 16. 11. 1845.

³²⁴ Smlouva o této spolupráci byla uzavřena dne 2. dubna 1846. Přepis smlouvy viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD.

³²⁵ Srov. ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 73.

rozpuštěním souboru českých herců. K tomu došlo v sezoně 1851–1852.³²⁶ Posléze Hoffmann začal pro česká představení využívat hlavně ochotníky a několik herců mluvících česky, kteří v divadle zůstali.

Tomuto naprostému komerčnímu propadu Stavovského divadla, řešenému odchodem českých herců, však předcházela již zmiňovaná Hoffmannova snaha založit v Praze letní divadelní arénu. To se mu také po poměrně dlouhém jednání se stavy podařilo. Inspirací k založení letní scény mu mohla být mnohá města v sousedních zemích. Myšlenka spojit letní arénu s českým divadlem pak patrně vyšla z vlasteneckých kruhů (Hoffmann za tímto počinem však viděl především zisk). O postavení arény se jednalo v podstatě již od roku 1848, kdy byl Zemskému výboru přednesen první návrh daného záměru. Celou záležitost měl vyhodnotit divadelní referent Falk, jehož úkolem bylo podat Zemskému výboru zevrubnou zprávu o celé záležitosti. Falk se v dané věci zaměřil především na národnostní otázku, která se mu v souvislosti s divadlem jevila jako zásadní. Jelikož Hoffmann při návrhu stavby arény požádal stavy o finanční příspěvek (v hodnotě 9000 zlatých, přičemž vše, co bylo nad rámec této částky, měl hradit z vlastních prostředků; dále se zavázal, že po uplynutí jeho kontraktu ve Stavovském divadle, měla aréna přejít do vlastnictví zemských stavů), měl divadelní referent při vypracování posudku hledat opodstatnění především této finanční podpory. V té souvislosti upozorňoval na skutečnost, že domestikální fond, spravovaný do roku 1848 privilegovanými stavy, se nyní stal Zemským fondem Království českého, a tudíž všechny instituce, které tento fond spravoval a na které přispíval, by měly vycházet vstříc oběma národnostem, jak německé, tak české. Zvláštní pozornost si podle Falka zasloužovalo divadlo jakožto vysoce reprezentativní a vzdělávací instituce. I proto měly dostat české hry na jevišti určitý prostor, což hovořilo pro podpoření stavby letní arény. Z jeho referátu však rovněž vyplývá, že českému divadlu nepřikládal žádný zásadní význam – vnímal jej skutečně jen jako součást německého divadla, které muselo fungovat kvůli českému etniku žijícímu v Praze. To dokládá zejména jeho hodnocení stavu české

³²⁶ Více o této věci pojednává studie a sbírka materiálů z tohoto období *Česká Thálie před sto lety (Osudy českých herců Stavovského divadla ve světle úředních dokumentů)*, rukopis, Praha 1950.

dramatiky a obecnstva – české tvorbě chybějí zásadní díla i umělci a publikum nedosahuje vzdělanostní úrovně německého obecnstva. Pouze německý repertoár vyzdvihuje jako reprezentativní (vhodný i pro cizince projíždějící Prahou), který nesmí být českým divadlem upozaděn. Ve své zprávě nakonec výbor spravuje o alternativě, kterou chtěl Hoffmann řešit případné nepovolení stavby letní arény. Jeho zálohovým plánem bylo vybudování tzv. filiálního českého divadla ve vysvěceném kostele sv. Michala (i na tento záměr chtěl žádat stavy o podporu, a to dokonce ve výši 12 000 zlatých).³²⁷

Stavové si zřejmě uvědomovali dvě záležitosti. Jednak zcela jistě znali z vlastní zkušenosti oblibu letních arén v jiných městech, rovněž věděli, že samostatné české divadlo se zatím v Praze nevyplácelo (to mohli soudit ze Stögerova pokusu o provozování takového stánku v Růžové ulici). Proto vyhověli prvnímu Hoffmannovu záměru, tj. přiklonili se ke stavbě letní arény, která měla sloužit jak českému, tak německému obecnstvu.

Otevřená sezonní scéna se začala budovat za Koňskou branou, na tzv. Pštrosce (dnešní Vinohrady). V těchto místech byly původně lázně a lokalita se rovněž nacházela za hradbami, což pro městské obyvatelstvo znamenalo již venkov. Pražané jej měli tedy spojené s volným časem a odpočinkem. Místo se zdálo být vhodné. Hoffmann si zde od majitele E. Pštrose pronajal odpovídající prostranství (o výměře 700 čtverečních sáhů) a nechal zde vybudovat letní arénu. K zahájení provozu došlo 12. srpna 1849, a to českou hrou od J. K. Tyla *Jiříkovo vidění*. Česky se zde hrálo až čtyřikrát do týdne, zbytek představení pak připadl na německé kusy.³²⁸

Vybudování arény nicméně Hoffmannovi stejně výrazněji neprospělo, dokonce byla i na čas uzavřená (znovu se tu potvrdilo, že četnější uvádění českých her nebylo stále ještě rentabilní záležitostí). I celkově se ekonomika divadla v porevoluční době jen těžko oživovala. A cenzurou bylo zakázáno mnoho kusů, i pouhých replik, které v publiku rezonovaly.³²⁹

³²⁷ Výklad divadelního referenta Falka. Přepis viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd.

³²⁸ Tamtéž.

³²⁹ Cenzura byla v podstatě stejně organizovaná jako před r. 1848. Srov. ZIMMERHAKLOVÁ, H., 2005, s. 77–86. Obsahově se zaměřovala podobně, nicméně do rejstříku zakázaných témat přibyla i další, týkající se liberálně demokratického smýšlení, svobody slova, shromažďování a dalších práv, které se v r. 1848 na okamžik

Nahlédneme-li blížeji do programové skladby, uvidíme, že se v repertoáru objevovaly především dlouhodobě uváděné hry, které se však mnohdy vzdalovaly aktuální společenské náladě. Na této umělecké stagnaci divadla se kromě politické situace podepsal i obtížně zvládnutelný koncept celé stavovské scény mající za cíl především reprezentovat (a kladoucí v tomto smyslu svazující nároky na pojetí repertoáru). A byť stavové začali poskytovat nájemci pravidelné subvence (10 000 zlatých ročně), nemohla tato částka pokrýt celkové ztráty, které byly způsobeny upadajícím zájmem obecnstva.

Hoffmann právě z těchto důvodů požadoval na Zemském výboru snížení gáží uměleckého souboru. Upozorňoval při tom na fakt, že částka vynaložená na platy činila téměř 100 000 zlatých ročně, což bylo o čtvrtinu více než v předchozí, Stögerově éře. V případě českého souboru dokonce docílil jeho rozpuštění. Nicméně nevyhovující byla podle něj i výše vstupného, která již zdaleka neodpovídala zvyšujícím se nákladům na divadelní provoz. V té souvislosti poukazoval především na drahé vybavení pro nově nastudované operní kusy, za které zaplatil 30 000 zlatých.³³⁰ Zemskému výboru proto navrhoval, aby byly stávající ceny vstupenek zvýšeny, a to poměrně významně – např. roční předplatné nejlepších lóží navýšit z 720 na 750 zlatých, jednorázové vstupné na stejné místo ze 4 na 5 zlatých, nejlevnější lístky pak ze 40 na 50 krejcarů, zvláštní ceny pro vojenskou posádku chtěl navýšit dokonce téměř o polovinu, tj. z 12 na 20 krejcarů atd.³³¹

S těmito návrhy nakonec Zemský výbor souhlasil. Důvodem přijetí těchto změn však nebyla jen Hoffmannova žádost, ale zájem na prosperování divadla. S Hoffmannem jako nájemcem totiž již na následující šestileté období nebylo počítáno. Kontrakt mu měl vypršet v roce 1852. Hoffmann chtěl sice uzavřít nový, nicméně jen na tři roky (zřejmě se chtěl pokusit skomírající stav divadla rozhybat, ale nebyl ochoten ve věci pokračovat dlouhodobě, pokud by nepřinášela adekvátní výsledky). To se ale na

prosadily. Některým z těchto zákazů bude věnován prostor v další kapitole při podrobné analýze repertoáru.

³³⁰ Hoffmannova žádost zaslaná k Zemskému výboru v r. 1851. TEUBER, O., 1885, III., s. 411–413.

³³¹ Tamtéž.

Zemském výboru nesetkalo s pochopením. Vůči Hoffmannovi začaly zaznívat kritiky dávající mu za vinu neutěšený stav divadla. Objevovaly se poměrně často i v tisku (Hoffmann se znelíbil zvýšením vstupného, v českém tisku mu bylo zase vyčítáno rozpuštění českého hereckého souboru). Toto očerňování mělo na jeho pověst zásadní vliv, stavové požadující bezproblémový chod divadla, začali v Hoffmannovi spatřovat původce stávajících nesnází. A když Hoffmann podával svoji žádost o prodloužení smlouvy na Zemský výbor, měl zde již jediného zastávce, bývalého intendanta – hraběte A. Nostitze, s nímž se přátelil. Situaci se mu ale ve prospěch Hoffmanna zvrátit nepodařilo a na místo nájemce byl vypsán konkurz.³³²

Zemský výbor měl rovněž v úmyslu v nadcházející éře upravit některé podmínky smlouvy. Tento záměr vycházel ze zřejmé tendence, kterou jsme mohli sledovat již výše, totiž ze snahy mít na divadelní provoz větší vliv. Proto se měl podle usnesení výboru v nadcházejícím období vedoucí divadla titulovat jako ředitel, ne již jako nájemce, což nemělo jen symbolický význam. Zřetelně tak bylo upozorněno na fakt, že adept na toto místo bude vlastně zaměstnancem výboru a bude povinen dodržovat všechna jeho ustanovení. Dále bylo rozhodnuto, že české hry ve Stavovském divadle budou uváděny opět pouze v neděli a ve svátky odpoledne. Aréna na Pštrosce měla být znovu otevřena, hrát se zde mělo česky a německy stejným dílem. Nový ředitel měl však také zajistit, kromě sezonního provozu arény, i letní chod stavovské scény.

Do nového konkurzu se přihlásilo šest zájemců, nejvážnějšími z nich byli J. Hoffmann, J. Cornet (bývalý ředitel divadla v Hamburku) a A. Stöger. Zemský výbor se nakonec rozhodl pro posledního jmenovaného. I když Stöger se právě při předcházejícím angažmá výboru znelíbil svými spekulantskými pokusy, byl stále určitou zárukou – v pražském divadelním milieu se dobře vyznal a měl zde i mnoho sympatizantů. Zástupci města dokonce poslali na Zemský výbor dopis podporující Stögerovu žádost. V jeho prospěch také hovořil stav konta – Stöger nebyl nikterak zadlužený a svůj majetkový stav odhadl částkou 15 000 zlatých. Skutečnost, že

³³² Tamtéž.

disponoval takovým obnosem, byla v jistém smyslu zárukou a příslibem, že by se nový ředitel mohl soustředit především na umělecké kvality divadla a ne prvoplánově na výdělky. Od Velikonoc 1852 tedy Stöger stanul znovu v čele stavovské scény.³³³

V následujících letech se měly poměry ve Stavovském divadle radikálně změnit. Během Stögerova druhého ředitelského období fungovalo divadlo ještě víceméně podle zaběhnutých pořádků (i když některé aspekty již předznamenávaly příchod nové éry).

Zejména záležitost českého divadla představovala klíčový úkol (pro české vlastenecké prostředí, ale i pro Zemský výbor), s nímž bylo spjata mnoho vypjatých emocí a který bylo nutné v nejbližší budoucnosti vyřešit. To, že byla česká dramatika ve stávajících podmínkách znovu upozaděna – opět jí byly vyhrazeny jen určité dny –, způsobilo později skutečně velmi rychlou reakci.³³⁴ V podstatě záhy, na počátku šedesátých let, došlo v nových politických podmínkách k oddělení obou divadel – české získalo svou samostatnou budovu. Tento moment měl své opodstatnění i v sociální oblasti. Národnostně české obyvatelstvo Prahy sílilo, a to nejen kvantitativně. Zlepšoval se také jeho kulturní a ekonomický potenciál a s tím i četnost divadelních návštěv.

Na počátku šedesátých let došlo také vlivem nových společensko-politických okolností k přejmenování stavovské scény na Královské zemské divadlo. Některé stavovské postuláty byly vlastně již odstraněny během revoluce 1848, kdy byl přijat ústavní systém. Nicméně prostřednictvím tzv. neoabsolutismu došlo k zablokování možných změn, které by se zrušením stavovských výsad záhy přišly. Režim, zvaný také Bachův absolutismus, vstoupil plně do života rakouské monarchie tzv. Silvestrovskými patenty z r. 1851, kterými došlo ke zrušení (byť jen formální) ústavy. V praxi to znamenalo omezení jakéhokoliv podílu občanů na politické participaci. Udrženy byly jen základní svobody, které ustanovil r. 1848 – tj. rovnost

³³³ Tamtéž.

³³⁴ Situace kolem samostatného českého divadla skutečně postupně kulminovala. Kritika se plně ozvala po r. 1860, když se uvolnily politické poměry. V tisku je možné sledovat různé apely a stížnosti ohledně této záležitosti. „*V srdci země české, naší Praze stojí z krvavých peněz národa českého divadlo, ale cizí – německé. Čech je tu poddruhem, jen v neděli odpoledne dovolují mu Němci, aby se dalo české chátře něco pro zasmání, ne však ku vzdělání.*“ *OBEČNÉ LISTY*, 12. července 1861.

před zákonem, náboženská svoboda a zrušení poddanství. V nové éře, tzv. konstituční monarchie nastolené v r. 1861 únorovou ústavou, začalo stavovství pozbývat svého původního významu. Přestože v určitých oblastech můžeme jeho vliv sledovat v poměrně dlouhodobém horizontu (po celé 19. století), neboť podíl na politickém rozhodování byl omezen majetkovým cenzem, a i když se na poli hospodářství začaly plně prosazovat nové, civilní skupiny podnikatelstva, šlechta (jako tradiční představitel stavovského systému) patřila stále k nejbohatším sociálním složkám obyvatelstva monarchie, což jí zaručovalo snadnější přístup k mocenským pozicím.

Zřetelněji můžeme ale úpadek stavovské prestiže sledovat v kulturní a symbolické rovině. Když se v r. 1861 stává stavovská scéna zemským majetkem a divadlo mění i svůj název, znamená to znatelný předěl. Stavovskému divadlu to v samém důsledku přineslo i ztrátu jeho původní funkce, tj. plnění reprezentativní úlohy zemských stavů. Nicméně tento důsledek se měl projevovat až postupně. Nejprve muselo dojít k oddělení českého divadla, které převzalo reprezentativní funkci zástupců české národnosti, a posléze došlo k založení nového německého divadla, které představovalo nové trendy v německém uměleckém programu a vycházelo vstříc především požadavkům německé menšiny v Praze (jejíž vůdčí představitelé byli převážně liberálního smýšlení). Obě tyto scény jsou již plně civilní, tj. nevztahují se primárně k žádným specifickým zájmům určité skupiny (kromě národnostních potřeb). V rámci svých národních společenstev měly sloužit skutečně všem bez rozdílu.

Do této rozhodující éry vstoupilo na počátku šedesátých let Stavovské divadlo s novým vedením. Ředitel Franz Thomé, narozený ve Vídni, měl s divadlem bohaté zkušenosti. Během své kariéry působil v mnoha uměleckých angažmá, nejprve jako herec, posléze i jako režisér a ředitel divadla. Svoji uměleckou dráhu započal v Drážďanech a se zdejší společností navštívil dokonce i Paříž. Na ředitelský post se poprvé dostal v Lublani a Terstu, obě instituce vedl zároveň. Poté stanul v čele divadla ve Štýrském Hradci. Zdejší angažmá mu zcela jistě zajistilo dobré renomé v uměleckém světě, neboť významně pozdvihl repertoárovou úroveň. Výrazně omezil uvádění různých frašek a nechal nastudovat 30 nových

operních kusů.³³⁵ Tato skutečnost hrála v jeho prospěch při konkurzu na ředitelský post stavovské scény v r. 1857. Zástupci Zemského výboru nebyli s jeho štýrským působením dostatečně seznámeni, zejména s příčinami jeho odchodu z vedení tamní scény. Na požádání jim vedení divadla ve Štýrském Hradci vystavilo reference, které o ředitelském kandidátovi hovořily v samých superlativech.³³⁶

Tato skutečnost nicméně nebyla ve stávajícím konkurzním řízení jedinou rozhodující okolností. Jako stále výraznější aspekt se jevil majetkový stav uchazečů a obeznámenost s pražskými divadelními poměry, v nichž panovaly díky českému divadlu specifické podmínky.³³⁷ Oběma těmito kritériím nakonec vyhověl F. Thomé. Jeho majetkový stav vykazoval částku 9500 rublů (poslední angažmá F. Thomého se odehrálo v Rize, tomu tedy odpovídá měna, v níž byla částka uvedena). Co se týče jeho znalosti pražského milieu, mohl se v konkurzu prokázat zvláštní výhodou. Thomé se dlouhodobě přátelil s A. Stögerem. Spolu se nakonec dohodli i na společném vedení Stavovského divadla, které mělo spočívat v rozdělení povinností – Stöger měl převzít odpovědnost za hospodaření a Thomé za uměleckou úroveň stánku. Zároveň tak mohl Stöger svému partnerovi poskytnout patřičné znalosti v oblasti českého divadla. Thomé jej sice částečně znal (přátelil se dlouhodobě s Klicperou), nicméně podrobnější

³³⁵ LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 570 a dále.

³³⁶ Dopis z 11. července 1857 od Stavovského a Zemského výboru ze Štýrského Hradce. Přepis viz Pozůstalost Jana Vondráčka. NMD.

³³⁷ V tomto ohledu je pozoruhodný referát, který na Zemském výboru přednesl rytíř Bohusch, hodnotící jednotlivé uchazeče. Z jeho zprávy vyplývá, že i přesto, že stavy v tuto dobu již divadlo pravidelně subvencovaly, byl majetkový stav uchazečů velmi důležitý. Ba co více, roli hrálo i disponování s divadelním rekvizitářem a mobiliářem (např. Stöger vlastnil velmi bohatý a v žádosti, kterou podal s F. Thomém se o jeho stavu zmiňuje). Dále je také zřejmé, že i když stavové usilovali nalézt někoho znalého českých poměrů, primárně Čecha nehledali. Do konkurzu se totiž přihlásil i F. Škroup, který splňoval všechny podmínky, bylo mu nicméně vytknuto, že svým zaměřením na hudební divadlo by upozadoval činohru. Tento argument můžeme chápat samozřejmě v mnoha významech, nicméně uvážíme-li, že až doposud stavy při výběru kandidáta na ředitelský post téměř vždy dávaly přednost spíše hudebnímu praktikovi, stojí pak tato teze za uvážení. Jako zásadní kritérium při volbě ředitele se však stále zohledňovala odbornost uchazeče. Žádost pražského měšťana a obchodníka F. Liegerta byla právě z důvodů jeho nezpůsobilosti v daném odvětví zamítnuta (i když posléze tento muž sehrál významnou roli v českém divadle, což je ovšem nutné chápat v dalších souvislostech). Přepis referátu rytíře Bohusche viz Pozůstalost Jana Vondráčka. NMD.

souvislosti vývoje repertoáru v české řeči, ale i problémy zřízení samostatné scény pro česká představení mu jistě unikaly.³³⁸

Jaký postup ve vedení zvolil tedy nový ředitel pro nadcházející éru? Je zřejmé, že Thomé velmi rychle pochopil specifičnost pražského obecnstva, a především pak dokázal správně vyhodnotit emoce spjaté s českým divadlem. České kulturně umělecké milieu také v dané době, koncem padesátých let, začalo působit poměrně vyspěle. Na scéně se objevuje nová generace literátů – Hálek, Neruda, Světlá, Němcová a v r. 1858 je vydán almanach *Máj*. Navíc české hry ve Stavovském divadle nebyly téměř nikdy ztrátové.³³⁹ Všechny tyto ukazatele hrály ve prospěch českého divadla a Thomé se tohoto potenciálu rozhodl využít. Nejprve rozšířil český herecký soubor.³⁴⁰ Již tímto krokem si české obecnstvo naklonil. Dále se snažil naplňovat do jisté míry i estetická kritéria českého repertoáru, po nichž volala česká inteligence. Jako první hru v českém programu při svém nástupu na ředitelský post nechal hrát Klicperova *Soběslava, selského knížete*, kus oceňovaný soudobou kritikou a aspirující na velké tragické drama. Publikum si dokázal získat rovněž různými symbolickými akty, v nichž se identifikoval s jeho zájmy. Před uvedením dané hry byl obecnstvem vyvolán na jeviště, kde divákům sdělil, že česká Thálie a Melpomene v něm najdou věrného ctitele a horlivého pečovatele.³⁴¹

Pražský divadelní život se dále pozdvihl poměrně nákladnou přestavbou stavovské scény.³⁴² Také zůstal věrný své počáteční strategii a české divadlo podpořil i tím, když spolu s A. Stögerem vybudovali na vlastní náklady tzv. Novoměstské divadlo. V něm měl dostat větší prostor především český repertoár. Divadlo bylo vybudováno ve stylu dřevěné arény, inspirované berlínským uměleckým stánkem Viktoria. Stavba byla započata již v samých počátcích pražské éry F. Thomého a byla otevřena v roce 1859. Divadlo

³³⁸ Žádost F. Thomého a A. Stögera podaná k Zemskému výboru u příležitosti konkurzního řízení 1857. Přepis viz Pozůstalost Jana Vondráčka. NMd.

³³⁹ V padesátých letech a na počátku let šedesátých přinášely české hry v průměru 3000 zlatých čtvrtletně čistého zisku. Prodělečná byla pouze opera, i když jen výjimečně. Např. v r. 1861 se hrála opera *Martha* se ztrátou 90 zlatých. Ausweis über die böhmischen Vorstellungen. Dec. 1861 – Apr. 1862. Pozůstalost Jana Vondráčka. NMd.

³⁴⁰ Angažoval např. znovu manžele Kolárovy.

³⁴¹ Rukopis Jana Vondráčka ke studii *Dějiny českého divadla*. Pozůstalost Jana Vondráčka. NMd. Tato část Vondráčkovy práce, tj. období od r. 1846 a dále, nebyla publikována.

³⁴² Popis přestavby – viz tamtéž.

stálo v místech stavby pozdějšího nového německého divadla (dnes Státní opery). Thomé a Stöger si tento pozemek pronajali na 15 let a nechali tu opět působit svého podnikatelského ducha. Kolem stavby byl vybudován rozlehlý park, skýtající restaurace a stánky s občerstvením. To dalo potenciálnímu publiku možnost strávit zde celý den (popř. mohlo zhlédnout i dvě představení, neboť v novém divadle se hrálo jak odpoledne, tak večer). Provoz scény byl zahájen českým dramatem *Škréta, český malíř*. I to vypovídalo o charakteru nového uměleckého stánku – měl se profilovat především jako české zábavné divadlo.

Všechny tyto aktivity spojené s českým divadlem vyvrcholily v roce 1862, kdy byla Zemským výborem odsouhlasena stavba tzv. Prozatímního divadla. Těsně před tím byl zvolen nový Zemský výbor. Volby se konaly 12.–17. dubna 1861 a do jeho osmičlenného složení byli delegováni tři Češi – Rieger, Brauner, Pinkas. Zejména Rieger byl v záležitosti českého divadla dlouhodobě angažovaný, což znamenalo jistý příslib do budoucna. Zasadil se nejprve o rozhojnění stávajícího počtu českých her ve Stavovském divadle, když spolu s dalšími vypracoval návrh na zvýšení uvádění českých her³⁴³ (v tomto ohledu byl rovněž v úzkém kontaktu s ředitelem Thomém, s nímž jednal i o večerních představeních v Novoměstském divadle). Posléze byl také iniciátorem návrhu výstavby nové divadelní budovy, tzv. Prozatímního divadla. Ten byl odsouhlasen v r. 1862.³⁴⁴

Na vedení obou divadel byl v roce 1863 vypsán konkurz. Fakticky se počítalo s tím, že ve vedení stavovské scény zůstane Thomé, který převezme rovněž ředitelství Prozatímního divadla. Situace se nicméně změnila. Do konkurzu se přihlásil Rudolph Wirsing, který vedl před svým pražským angažmá divadlo v Lipsku. Wirsing měl výbornou pověst schopného ředitele

³⁴³ Návrh byl posléze schválen. Dokonce se ceny vstupenek za české představení dostaly na úroveň německých. Rovněž gáže českého hereckého souboru se vyrovnaly s platy německých kolegů. Strojopis Jana Vondráčka ke studii *Dějiny českého divadla*. Pozůstalost Jana Vondráčka. NMd.

³⁴⁴ Řešení v podobě prozatímní budovy pro dlouhodobě plánovaný národní umělecký stánek se setkal s rozpačitým přijetím. Někteří zástupci Sboru pro zřízení národního divadla a umělecké autority jako např. J. Neruda, V. Hálek a B. Smetana byli dokonce zcela proti, neboť se obávali, že se tak pozdrží výstavba skutečné reprezentativní scény. Rieger, který byl rovněž členem komise pro výstavu, nakonec ale návrh prosadil. Z prostředků Zemského fondu bylo na projekt vynaloženo 300 000 zlatých. ŠTĚPÁN, Václav – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta, *Prozatímní divadlo 1862–1883*, Praha 2006, s. 12–13.

a odborníka. Rovněž o něm bylo známo, že se zamýšlel nad obecnými otázkami spojenými s dobovým stavem divadla. V roce 1862 vydal v Lipsku svůj spis, v němž promýšlel další směřování divadelnictví. Budoucnost viděl v divadelní instituci, která by podléhala výhradně veřejným zájmům. To v podstatě znamenalo, že byl odpůrcem soukromého divadelního podnikání – požadoval zastavení rozmnožování divadelních koncesí, neboť jejich vlastníci posléze neměli zájem na pozdvižení umělecké úrovně, ale pouze na zisku. Zastával názor, že by divadlo mělo být spravováno státem, jenž by scénu také dotoval, a tím zajistil patričnou kvalitu repertoáru.³⁴⁵

Zdá se, že jeho názory při výběrovém řízení na správu stavovské scény v Praze zapůsobily a při závěrečném rozhodování sehrály zásadní roli. Vždyť v dlouhodobém horizontu zástupci Zemského výboru stále důrazněji prosazovali větší podíl na správě divadla a Wirsingovy názory zde musely rezonovat. Wirsing tedy ředitelský post získal, a to i v konkurenci s oblíbeným a úspěšným F. Thomém.³⁴⁶ Zemský výbor se také rozhodl správu obou zemských divadel rozdělit. Do čela Prozatímního divadla zvolil pražského obchodníka F. Liegerta, který se hlásil do konkurzu na post vedoucího Stavovského divadla v r. 1858.

Wirsinga čekalo ve vedení stavovské scény nelehké období. Při svém počínání se snažil volit strategie, které stále braly na zřetel i české obecnstvo, které v Praze početně narůstalo a jež bylo fakticky odvedeno do Prozatímního divadla. V roce 1865 se mu podařilo po dlouhém jednání s Thomém získat do pronájmu budovu Novoměstského divadla, kde mohl provozovat české hry. Dále se snažil prosadit propojení českého a německého operního souboru obou zemských divadel, což mělo podstatně snížit náklady obou scén na drahou muzikální tvorbu. Návrh byl ale zamítnut Zemským výborem, a to na žádost F. Riegera, který zamýšlel Prozatímní divadlo profilovat jako výhradně české. Němečtí zpěváci by brzdili samostatný rozvoj divadla.³⁴⁷ O prosazení tohoto plánu se pak neúspěšně snažil po celou dobu svého pražského angažmá až do r. 1874.

³⁴⁵ LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 626.

³⁴⁶ Svoji kandidaturu obhájil Wirsing s jasnou převahou. TEUBER, O., 1885, III., s. 582.

³⁴⁷ LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 626.

Wirsing svoji pozornost musel upřít také k německému repertoáru, který bylo nutné pojmout poutavěji. Měli bychom brát na zřetel, že národnostně německé obyvatelstvo v Praze začalo ubývat (o tomto procesu více viz následující kapitola), což se postupně dotýkalo i návštěvnosti německého divadla. Pokud se chtěl divadelní ředitel s tímto faktem vypořádat, musel častěji obměňovat repertoár, a to především novinkami přicházejícími z proslulých evropských divadel. Rovněž se častěji pokoušel zvát na pražské jeviště hostující známé umělce, na které se tzv. chodilo. Tento trend můžeme pak ve Stavovském divadle sledovat víceméně konstantně (podobně byla koncipována i programová skladba nového německého divadla otevřeného v r. 1888).³⁴⁸

Wirsingovi se podařilo, i navzdory špatným ekonomickým podmínkám, podstatně pozdvihnout úroveň opery. Jeho renomé narůstalo a do funkce ředitele Stavovského divadla byl zvolen dvakrát. Když mu v roce 1875 vypršela smlouva, dostal nabídku na vedení českého divadla, kterou přijal.

Programová skladba a komplikovanost doby

V minulých kapitolách zabývajících se analýzou repertoáru jsme se vždy snažili sledovat odraz sociální situace. Postupovali jsme vždy od esteticky náročnějších děl až na úroveň zábavné produkce. Daný způsob práce při následujícím rozboru repertoáru poněkud obměníme. Stále budeme usilovat o postihnutí jevů, které mají vztah k soudobé společenské konstelaci. Nicméně tuto analýzu povedeme nyní chronologicky, neboť tak nejlépe upozorníme na problém markantních a četných změn, které se v politicko-společenském kontextu odehrály od r. 1848 až do počátku sedmdesátých let. A patřičně tak osvětlíme jejich vliv na repertoár Stavovského divadla.

Tuto kapitolu tedy začněme netradičně, tj. lidovým divadlem. Útvar lidové hry vídeňské proveniencie byl totiž jedním z mála divadelních žánrů vůbec, který události r. 1848 otevřeně zobrazoval. A pokud budeme hovořit o prostoru habsburské monarchie, tak se jedná o skutečně ojedinělý případ.

³⁴⁸ Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

Konkrétní ztvárnění situace tohoto bouřlivého roku můžeme nalézt zejména v díle J. N. Nestroye. I přesto, že tento autor neměl žádný přímý vztah k oblasti politiky a nikdy se neangažoval v žádném hnutí, vyjadřoval své postoje otevřeně. Pakliže čteme tyto hry pozorně, shledáme, že tvůrce vlastně s žádnou konkrétní společenskou ideou nesympatizoval. Byť se nejvíce blížil plebejsky demokratickým názorům (což je útvaru lidové hry téměř vlastní postoj), na vše pohlížel značně cynicky, než aby zprostředkoval publiku určité hodnotné poselství. Tento rys, příznačný pro jeho tvorbu, v roce 1848 částečně překročil, a to právě s ohledem na vyhrocenou společensko-politickou situaci. I když i v tomto případě jsou autorovy záměry sporné.

Jeho hra *Die Freiheit in Krähwinkel*, jak již bylo řečeno, je vlastně satirickým obrazem dění ve Vídni v inkriminované době. Představuje vlastně všechny počáteční fáze tohoto vývoje, tj. od 13. března, počátku revolučních bojů a vznesení požadavku na konstituční monarchii, přes 15. květen, rozhodnutí o demokratické ústavě, až po 26. květen, po boje na brigádách. Nestroy zde dále příznačně, po vzoru klasické frašky, ztvárnil zástupce různých společenských skupin. Hlavního hrdinu, revolucionáře, zve jménem Ultra, což přímo evokuje radikální postoje, tedy zástupce progresivního měšťanstva. Postava toho studenta pak ve hře na sebe často bere různé převleky, z nichž nejvíce signifikantní je patrně maska diplomata s bílou parukou, orlím nosem a uniformou státního úředníka, neomylně připomínající neoblíbeného kancléře Metternicha.³⁴⁹

Hra nejenže sklidila obrovský úspěch v samotné císařské metropoli, ale stihla se dostat i do provincie. Také v Praze byla uvedena záhy po svém napsání. Hra s aktuální tematikou byla téměř vždy zárukou úspěchu (v tomto směru se můžeme ohlédnout zpět k zobrazování napoleonských válek – srov. s. 57 – 58). Nicméně Nestroyův kus neoslovoval jen kvůli tomuto aspektu. Autor v té době v Praze rovněž pobýval, což poutavost hry samozřejmě zvyšovalo (navíc diváci jeho herecké umění znali již z dřívějších, kdy na

³⁴⁹ NESTROY, Johann Nepomuk, *Die Freiheit in Krähwinkel*, in: *Die politischen Komödien*, Wien 1925, s. 129–213.

místním jevišti dosáhl určitého věhlasu).³⁵⁰ Během léta 1848 se tedy jeho nový kus vlivem zmíněných okolností šestkrát reprízoval.³⁵¹

Rezonování hry v pražském prostředí je dále nutné chápat v kontextu samotného obsahu díla, které představuje revoluční dění. Situace ve Vídni se v podstatě bezprostředně promítala do průběhu pražských událostí. Obyvatelstvo obou měst vnímalo téměř identicky některé postavy a symboly spjaté s tímto procesem (opět bychom mohli v této souvislosti hovořit o totožných kódech). Na co je však nutné přímo poukázat, je Nestroyův postoj, který se ve hře projevuje. O jeho pochopení a vyložení se snažilo vícero teoretiků. V podstatě je veden spor o to, zda hra představuje frašku automaticky sympatizující s plebejským prostředím, které je původcem společenských změn, anebo zda se jedná o satiru, jež v nestroyovském duchu zesměšňuje vše, co bylo s revolučními událostmi spjato.³⁵² Známe-li blížeji Nestroyovu tvorbu, pak se druhá teze jeví jako pravděpodobnější. Je téměř zřejmé, že Nestroy chtěl zesměšnit vše, nejen vládnoucí špičky, které byly nuceny na čas ustoupit revolučnímu tlaku, ale i nepřipravenost odpůrců těchto mocenských představitelů. Nejvíce ze všeho jako by se snažil poukázat na nedostatek společné nosné myšlenky, tedy na jakousi malost rakouského prostředí pro uchopení tak velké a vážné věci, jako je revoluce. Už jen skutečnost, že děj zasadil do pohádkového města Krähwinkel (tj. Kocourkova), svědčí o tom, že poměry v daném místě budou všeobecně zaostalé a hloupé. V tomto směru stojí jistě za povšimnutí kladná recepce hry, která může naznačovat, že obecnstvo vidělo situaci podobně a hru mohlo chápat i jako určitou katarzi svého bezprostředního okolí (je ovšem také jisté, že publikum bylo již na svérázný Nestroyův výsměch zvyklé, a tudíž jej očekávalo i v tomto momentě).

Z uvedeného vyplývá, že reflexe aktuálního dění bylo pro publikum téměř magnetem. Tuto skutečnost potvrzují i další kusy, které se nějakým způsobem vztahovaly k tematice revolučních událostí, byť pouze latentně. Příkladem může být hra od Gustava Freytaga *Die Journalisten*. Hra se na jevišti Stavovského divadla poprvé ukázala v r. 1853, tedy v době, kdy nad

³⁵⁰ Je evidentní, že Hoffmann autora pozval a jeho hru nasadil v nejméně vytížené části sezony. Chtěl tak jistě dohonit ztráty, které divadlo utrpělo již na jaře neklidného roku.

³⁵¹ Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

³⁵² BALVÍN, J. – POKORNÝ, J. – SCHERL, A., 1990, s. 391.

divadlem opět bděla nekompromisní cenzura chránící neoabsolutistické ideály. A kdy o reflexi politicko-společenské problematiky byla logicky nouze. I to zapříčinilo velikou popularitu kusu, nicméně za úspěchem stály i další prvky. Hra v žádném případě nemohla představovat soudobé podmínky nijak plasticky a nemohla protěžovat jakákoliv stanoviska spjatá s revolučním děním a prosazující systémové změny. Nicméně existovala možnost (neutrálně a s jistým nadhledem) poukázat na některé aspekty politického vývoje jakožto součásti života měšťanstva, jež chtě nechtě zasahuje do soukromí jeho zástupců. Takto pojal děj svého díla i Freytag, německý autor, jemuž se do cesty rovněž postavily důsledky revoluce. V roce 1848 působil v Lipsku, kde vydával týdeník *Die Grenzboten*, platformu zastupující liberální měšťanstvo. Následně vydal i několik článků, které se kriticky dotkly postupů reprezentantů pruské monarchie. Kvůli těmto výpadům se musel v r. 1851 stáhnout do ústraní. Požádal o politický azyl svého přítele hraběte Ernsta II. von Sachsen-Coburg und Gotha a nějaký čas strávil pod jeho ochranou v Sieblebenu. Zde také píše zmiňovaný kus.

Hra nás zavádí do prostředí dvou znesvářených redakcí novin, z nichž jedna podporuje liberálně demokratické a druhá konzervativní tendence. Z kontextu zřetelně vyplývá, že zápletka hry se odehrává v rozhodujících chvílích před volbami do sněmu (byť zde není jasně řečeno před jakými, spojil si divák tento prvek samozřejmě s událostmi r. 1848 – první a na delší dobu poslední možnosti volit si svobodně své reprezentanty do zastupujících orgánů). Osa děje v obou redakcích se zároveň promítá do soukromého života novinářů a jejich nejbližšího okolí. Hlavní postavou je profesor Oldendorf, který je liberálně demokratického smýšlení a působí jako redaktor v deníku *Union*. Zároveň má být za zmíněný politický proud zvolen poslancem. Jeho nastávající žena nicméně pochází z rodiny plukovníka Berga, který zastává na politickém spektru opačné postoje. Situace jej rovněž přivede k rozhodnutí, zda do politiky vstoupit aktivně. Tito dva muži, původně přátelé, dokonce budoucí příbuzní, jsou postaveni proti sobě kvůli rozdílnému názoru.³⁵³ V tomto ohledu stojí za povšimnutí, že Freytag zvolil jako protipóly profesi učence a vojáka – i v tomto aspektu se objevuje

³⁵³ FREYTAG, Gustav, *Die Journalisten*, Praha 1912.

pro dobového diváka velmi dobře srozumitelná symbolika pokrokových a tradičních hodnot.

Plukovník Berg požaduje od nastávajícího zetě, aby se vzdal svých politických aktivit, a rovněž mu zaslívá práci pro redakci novin liberálního zaměření, ta totiž nemilosrdně napadá jeho osobu jakožto reprezentanta konzervativců. Profesor Oldendorf se však hájí svými ideály. Na celou situaci samozřejmě doplácí vztah budoucích novomanželů. Zachránkyní situace se stává mladá žena, majitelka venkovského velkostatku, přítelkyně plukovníkovy rodiny, Adelheit, která přijíždí do města, aby zde dořešila své majetkové záležitosti. Dívka zjišťuje, že v čele novin, v nichž působí Oldendorf, stojí Konrád Boltz, pocházející ze stejného kraje jako Adelheit. Dříve si dokonce byli blízcí. I to dívku motivuje jednat, aby se vše v rodinných a přátelských vztazích urovnalo.

Autor hry nicméně nechtěl, jak by se mohlo na první pohled zdát, poukázat prostřednictvím komplikovanosti hrdinovy politické angažovanosti na její druhořadost, nebo dokonce nesmyslnost. Rodinné štěstí je zde sice postaveno velmi vysoko – obě hlavní mužské postavy v určitém momentě dospívají k názoru, že se raději vzdají svých ambic, než aby přišly o milovanou ženu (ať již jde o dceru, v případě plukovníka, nebo o nastávající ženu, v případě profesora), což zdatelně koresponduje s diváckým očekáváním sentimentálního prožitku. Nicméně pointou se nestává úplné zavrnutí profesních ambic obou mužů. V průběhu děje se ukazuje, že politické ambice nejsou samy o sobě špatné, pokud za nimi stojí charakterní lidé. (V této souvislosti je pozoruhodné sledovat rozdíl textu německého originálu a české verze. V českém překladu se totiž charakternost snoubí se zájmem o národ a o vlast. Plukovník, byť představitel konzervativních myšlenek, vlastenecké hodnoty sdílí, a to z podstaty svého aristokratického původu. V dobovém kontextu takové stanovisko můžeme chápat jako úsilí českých nacionalistů zahrnout do snah o politickou participaci rovněž šlechtu.)³⁵⁴

³⁵⁴ V české verzi tak nacházíme např. plukovníkovu repliku, v níž kritizuje svého nastávajícího zetě, obohacenou o jeho vlastní stanovisko: „*Ani já, ani předkové moji v dobách nejhorších, nikdy jsme se neodcizili národu, a pokládali jsme si za ctnost a chloubu, že zachovala rodina naše věrnost k vlasti, i když ostatní téměř celá šlechta se*

Vraťme se však k originálu hry. Špatní tedy logicky mohou být pouze bezcharakterní jedinci, kterým se jedná o zisk moci a prosazují své zájmy prostřednictvím politikaření, manipulace s informacemi a falešným jednáním. Ve hře jsou takto zpodobeni majitelé novin, kteří drží své plátky jako zbraň namířenou proti opačnému názoru. Freytag tak poukazuje i na odvrácenou stranu novinářské branže – jako na štvavé prostředí, které má v rukou moc ovlivňovat veřejné mínění nevybíravými způsoby. Tímto pohledem si mohl nejen zajistit sympatie konvenčního diváka, ale rozhodně tak vyšel vstříc dobové cenzuře, která zcela kladné zobrazování novinářské profese odmítala právě kvůli její angažovanosti v revolučním roce³⁵⁵ (trnem v oku jí byla samozřejmě otevřenost a kritičnost některých žurnalistů vůči zástupcům monarchie, právě kterou se ale Freytag snaží podat jako extrémistickou, neodpovídající dobrým společenským mravům, na několika místech hry nazývá různé výroky v novinách jako urážlivé a potupné).

Celý děj končí kompromisně. Profesor se vzdává svého působení v novinách. Dospívá k tomu, že neprávem napadají názorově odlišná stanoviska. Takto jej plukovník přijímá za budoucího zetě, neboť vidí, že nemá v úmyslu se dále účastnit útočných a nepravdivých kampaní. Tento kompromisní a pro všechny zúčastněné šťastný výsledek celého děje autor ještě podtrhuje, a to když v samém závěru vychází najevo, že noviny, v nichž profesor pracoval, koupila Adelheit. Nejenže zapříčinila profesorovu sebereflexi (odhalila mu několik indicií ze zákulisí deníku), ale také nechává vlastnictví novin přepsat na stávajícího šéfredaktora Boltze, svého krajana, o němž je přesvědčena, že si bude počínat čestně. Následně si ho volí i za chotě. Dvojitá svatba je tak v ději vlastně stvrzujícím poselstvím, že různá politická stanoviska mohou existovat pod jednou střechou, nutné je k tomu však odmítnutí radikálních hledisek, pochopení a tolerance. Tento harmonický závěr opět korespondoval s očekáváním diváka, který z divadla odcházel s vědomím, že mohou existovat i kladně vyřešené spory

byla nad rodem svým zapomněla.“ Srov. česká verze: VOLÁK, Pravoslav, *Novináři*, Praha 1863, s. 109; a německý originál FREYTAG, G., 1912, s. 114.

V české verzi dále stojí za povšimnutí, že kladné charaktery zastávající liberální postoje jsou zvané českými jmény – profesor tak v českém překladu vystupuje jako Lipenský, šéfredaktor jako Květenský. Dokonce plukovníkova dcera je zvána jako Boženka.

³⁵⁵ Na tento aspekt cenzury upozorňuje především J. Vondráček v souvislosti s dějinami českého divadla padesátých let 19. století. Viz Strojopis Jana Vondráčka ke studii *Dějiny českého divadla*. Pozůstalost Jana Vondráčka. NMd.

uspokojující všechny zaangażované, i když se jedná o politiku (což pro něj mohlo být po zlomových událostech konce čtyřicátých let velmi osvěžující). Tento kompromisní závěr, v němž autor nestrání žádnému politickému názoru a vyváženě představuje motivy zástupců jednotlivých společenských skupin (učenec, voják, velkostatkářka, žurnalista původem ze skromných poměrů z venkova atd.) mohl být přijatelný i pro cenzuru. Pozoruhodná je v tomto ohledu i role Adelheit, neboť ta již nereprezentuje pouze tradiční ženské ctnosti – tj. neochraňuje jen rodinné blaho, ale aktivně vstupuje do světa mužů – mohli bychom říci do veřejného prostoru –, který svým jednáním bezprostředně ovlivňuje.³⁵⁶

Freytagovi *Novináři* byli na programu stavovské scény padesátých let jedním z mála kusů, který se dotýkal společensko-politického kontextu (byť prostřednictvím konvenční veseloherní tvorby a zatím velmi opatrně). Pokud se zde vyskytovaly další hry vztahující se k sociálním souvislostem, byly to povětšinou díla již klasické provenience schillerovské a goethovské éry, které se však nevztahovaly k nejaktuálnějším problémům. Cenzura byla v tomto ohledu nekompromisní.³⁵⁷

Nicméně zájem o společensko-politický kontext neutuchal. Naopak měl vzestupnou tendenci. A pakliže se k divákovi nedostaly žádné kusy, které by tematiku představovaly v aktuálních a reálných souvislostech, hledal ji tam, kde se alespoň okrajově promítala jako paralela. Vývoj této skutečnosti můžeme sledovat na zvyšující se poptávce po tzv. konverzační komedii, hře původně francouzské provenience, o jejíž oblibě se zmiňuje O. Teuber již v souvislosti s dobou předchozí (srov. pozn. 245). Za předchůdce konverzační hry je považován již Molière. Nicméně největší rozvoj zaznamenal tento druh dramatického žánru v průběhu 19. století. K jeho základním dramatickým nástrojům se řadí především duchaplný, napínavý a rafinovaný dialog postav. Tento prvek velmi dobře zúročil např. výše zmiňovaný E. Scribe v tzv. dobře udělané hře (srov. s. 124). K pozdějším představitelům daného trendu, už ke konci 19. století, pak patřil O. Wilde. A

³⁵⁶ Problém „oddělených sfér“ v 19. století byl v odborné literatuře mnohokrát popsán. Přehled a kritické zhodnocení přináší např. TINKOVÁ, Daniela, *Oddělené sféry – tradiční polarita, nebo dědictví*, in: ŘEPA, Milan (ed.), *19. století v nás*, Praha 2008, s. 458.

³⁵⁷ Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMd.

ještě dále posunul konverzační komedii G. B. Shaw, který technikou sofistikovaného dialogu vyjadřuje přímo ideové postoje svých hrdinů.³⁵⁸

Vraťme se však k době padesátých let 19. století. Na jevišti stavovské scény se v tu dobu objevilo mnoho dramát, která se svojí podstatou blížila ke konverzační komedii. Nejčastěji byly tyto hry označovány jako *Intriquenstück*, čímž přímo avizovaly, že zápletka se bude odvíjet od různých zákulisních a rafinovaných machinací postav.³⁵⁹ Často nás tyto hry přivádí do prostředí sídelních měst, královských dvorů a obecně do prostoru, v němž docházelo k důležitým rozhodnutím záviselým na obratnosti vyjednávání a zájmech hlavních hrdinů. (I divadelní plakáty často upozorňovaly na dějiště hry a v padesátých letech můžeme zaznamenat nárůst těch, které se odehrávaly ve zmiňovaných prostředích.) Zatímco později, např. právě u Shawa, postavy jednají ve prospěch určitého ideálu (politického, nebo etického), nyní jsou děje her zaměřeny spíše na osobní motivy svých postav. Nicméně politická jednání se zde latentně objevují téměř vždy, povětšinou se daný problém snoubí s důležitým a osudovým krokem hrdiny.

Tento aspekt byl pro běžného diváka sám o sobě poutavý, neboť tak pronikal ke sférám, které mu byly stále zapovězené. Nejen v tom však spočívalo kouzlo tohoto žánru. Daný útvar přinášel i mnoho napínavých situací, jejichž podstatou byl utajovaný pravý motiv jednání postav, který divák odhaloval postupně, prostřednictvím jednotlivých konverzačních scén.

Na těchto prvcích postavil E. Scribe hru *Le Verre d'eau* (německy hrána pod názvem *Das Glas Wasser*), která se na jevišti stavovské scény poprvé objevila již ve čtyřicátých letech a intenzitu své počáteční obliby si dlouhodobě udržovala (v padesátých letech dokonce patřila k jedné z nejhranějších veseloher vůbec).³⁶⁰ Děj představuje klasickou zápletku konverzační komedie, která je vystavěna na osobních motivech dvou hlavních znesvářených postav. Jedná se o vikomta z Bolingbroke a vévodkyně z Marlborough. Oba mají velmi blízký přístup k anglické královně Anně, a vévodkyně je dokonce hofmistryní jejího dvora, čili má

³⁵⁸ PAVLOVSKÝ, P. a kol., 2004, s. 157.

³⁵⁹ Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

³⁶⁰ Tamtéž.

přímý vliv na jeho chod. Ovšem nejen na něj. Jak se záhy ukazuje, značně ovlivňuje i samotná rozhodnutí nejisté panovnice. Vévodkyně je zamilována do nic netušícího mladého kapitána Mashama, kterému zajišťuje místo u dvora. Vikomt pak jedná v zájmu Mashama, který je jeho přítelem a kterému chce být nápomocen. Kapitán Masham si totiž vyvolil dívku nižšího stavu a rád by jí zajistil rovněž přístup do dvorské společnosti. Na těchto osobních pohnutkách pak závisejí i podstatná politická rozhodnutí týkající se vedení války a uzavření příměří. Vévodkyně, jejíž manžel je generálem královských vojsk, jedná v zájmu prodlužování bojů. Chce totiž udržet svého chotě v cizině, neboť usiluje o Mashamovu náklonnost. Vikomta pak vedou k jednání na jedné straně nezištné cíle, neboť si uvědomuje velikou zátěž, kterou válka pro zemi představuje. Na druhé straně chce tím, že pomůže svému příteli, podhalit královně pravou tvář lstivého jednání vévodkyně.³⁶¹

Divák je vtažen do děje prostřednictvím napínavých scén a duchaplných dialogů, krok po kroku odhalujících pravé důvody chování hlavních postav. V samém vyústění hry mohl být i poněkud provokován tím, na jakých malichernostech mohou záviset důležité politické kroky – v tomto konkrétním případě na domluveném znamení – pohnutí sklenicí s vodou. Poutavost autor dále zajišťuje různými narážkami na frivolní chování dvorské společnosti, které mohly konvenčního měšťana popouzet, ale určitě v něm vzbuzovaly zvědavost. Divák také mohl v dané hře hledat určité paralely k aktuálnímu politickému kontextu – mladá, v politickém prostředí nezorientovaná panovnice a její potřeba rádcovské záštity mohla evokovat situaci císařského dvora habsburské monarchie po revoluci 1848.

Situace se v oblasti bedlivého dohledu nad repertoárem měla již brzy změnit. Po roce 1860 se divadlo poprvé za svoji existenci (pomineme-li krátké období v r. 1848) dostává do situace, kdy může mnohé zapovězené myšlenky, názory, děje i postavy otevřeně prezentovat. Tato skutečnost skýtala příležitost nově nastudovat hry, které byly napsány již na přelomu třicátých a čtyřicátých let, nicméně pro svou ideovost nebo radikalismus

³⁶¹ SCRIBE, Eugène, *Sklenice vody* (z francouzského originálu přeložil Jan V. Novák), Praha 1898.

(nebezpečný politickému režimu a stabilitě společenské situace) nebyly prozatím na jevišti stavovské scény uvedeny. A současně mohlo divadlo přijímat bez komplikací i zcela nové hry vznikající již v duchu realismu.

Oblibu zaznamenala především Hebbelova dramata. V červnu 1861 byla uvedena jeho hra *Judith* a záhy na to rovněž kusy *Die Nibelungen* a *Maria Magdalene*.³⁶²

V repertoáru se tato hebbelovská dramata objevují v dlouhodobém horizontu (tj. od šedesátých do devadesátých let) s téměř stejnou intenzitou.³⁶³ Na jejich uvádění neměla výraznější vliv ani výměna ředitelů, ani proměna divácké poptávky. V repertoáru totiž velmi záhy zaujala místo divadelních klasiků, kteří v divadle představovali esteticky náročnou tvorbu. Vždyť také Hebbelovo dílo je teoretiky srovnáváno se Schillerovou a Lessingovou produkcí. Daná tvorba je pro divadlo důležitá zvláště v době nacionálního štěpení scény a také v následujícím období, kdy bylo nutné zaštitit divadlo novým konceptem. Díla německých klasiků pak představovala vlastně reprezentativní složku repertoáru německy píšících autorů. U příležitosti výročí těchto dramatiků byly hrány jejich nejpřednější hry, a oslavovaly tak nejen kvality autora, ale i hodnotu německé produkce jako takové (o úloze klasické tvorby bude detailně pojednáno v následující kapitole).

Z našeho hlediska však bude důležité sledovat proměnu tohoto žánru, a to s ohledem na obsažené sociální prvky. Hebbelovská díla totiž nejsou srovnávána s výše uvedenými klasickými pouze kvůli své estetické hodnotě, ale i pro užívání charakteristických rysů žánru měšťanské truchlohry. Byť se tento autor již vzdaloval původní podstatě měšťanské tragédie zlatého věku (tj. přelomu 18. a 19. století), je považován za jednoho z posledních tvůrců daného útvaru. Kam se tedy posunul tento žánr a skýtal vůbec ještě potenciál diváka nějak oslovit?

Hebbelova dramata byla pro obecnost počátku šedesátých let poutavá jistě i proto, že byla cenzurou zapovězená. Nicméně nesla v sobě i mnoho charakteristik, které představovaly v žánru měšťanské truchlohry určitý posun, a hry tak mohly být pro běžného diváka ještě přitažlivější. Zejména hebbelovské chápání hrdinů jakožto příznačných zástupců jednotlivých epoch

³⁶² TEUBER, O., 1885, III., s. 509.

³⁶³ Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

mohlo v recepci jeho díla sehrát v danou dobu příznivou úlohu. Tento prvek jistě korespondoval s pocity mnoha diváků, kteří se rovněž v průběhu čtyřicátých a padesátých let 19. století ocitli na prahu dynamicky se měnících společenských podmínek. Dále je nutné zmínit Hebbelovo upření pozornosti na člověka z malých poměrů. Většinový divák pražské scény v tomto elementu mohl nalézt nejspíše předobraz svého vlastního sociálního prostředí. Příznačná v obou zmíněných aspektech je jeho hra *Maria Magdalene*, jejíž děj se odehrává v blíže neurčeném středně velkém městě. Kus je vlastně příkladnou ukázkou měšťanské truchlohry, neboť člověka z měšťanských vrstev staví do role tragického hrdiny. Nicméně Hebbelovým cílem nebylo vykreslit toto tragično s ohledem na jeho společenské postavení – tj. nekonfrontuje své postavy s hrdiny z vyšších sfér jako např. Lessing nebo Schiller. Hebbel chtěl zachytit neutěšenou podstatu malých poměrů, jejich charakteristiku vycházející ze sociálně-psychologických jevů, které byly determinovány přímo tímto prostředím.

Za základní rys měšťanského prostředí považuje Hebbel problém svazující a rigidní morálky, která byla v tomto milieu chápána jako ctnost. (V tomto kritickém pohledu na konvenci městské společnosti se přiblížil např. radikálnímu Büchnerovi. Jeho koncept však nespočíval v zaměření se na materiální příčiny komplikované sociální situace, ale na pohnutky psychologické.) Hlavní hrdinkou jeho příběhu je dívka Klára, původem z rodiny truhlářského mistra Antona. Podle ní měl být původně celý příběh nazván.³⁶⁴ Posléze se však autor rozhodl pro symbolický název hry – *Maria Magdalene* –, který přímo avizoval otázku poklesku vůči konvenci a možnosti jeho odpuštění.

Klára je vystavena těžké životní zkoušce. Čeká nechtěné dítě. Byť je nastávajícím otcem její potenciální snoubenec Leonhard, přesto se ocitá na hranici zoufalství, neboť porušila morální principy, které proklamuje celá společnost a které ctí především její otec. Postava otce v celém ději je vykreslena právě jako produkt mentálních souřadnic maloměstského člověka, jenž za každou cenu ulpívá na tradičních hodnotách a jakýkoliv poklesek

³⁶⁴ SCHÖSSLER, F., 2008, s. 72–73.

nemilosrdně odsuzuje.³⁶⁵ Tímto se pojetí otce liší od tradičního konceptu otcovské postavy např. v lessingovských nebo schillerovských měšťanských tragédiích, kde je zobrazen především jako soucitný se svými dětmi. Právě tento posun v chápání otcovské postavy zbavuje dílo sentimentality a posouvá ho blíže k neidealizované skutečnosti. Někteří teoretici spatřují v tomto aspektu autorův obecný pohled na problém převládajících patriarchálních postulátů v měšťanské společnosti. Upozorňují v tomto ohledu na Hebbelovy deníkové zápisy, v nichž např. uvádí: „*Es giebt keinen ärgern Tirannen, als den gemeinen Mann im häuslichen Kreise.*“³⁶⁶ Otec Anton je vůči pokleskům svých dětí neúprosný a tvrdý. Nesmlouvavě se staví k obvinění Klářina bratra z krádeže, a zavazuje tím Kláru ke slibu, aby ona napravila rodinnou čest. Žádá ji, aby se rozešla se svým snoubencem a nezdala si nijak se špatnou pověstí, kterou jí může nezávazný svazek přinést. V tu chvíli nicméně Klára již ví o očekávaném dítěti a otci křivě odpřísáhne svoji nevinnost. Celá tato situace, poté co zjišťuje, že si ji Leonhard nevezme, graduje. A Kláru dožene k nejvyšší oběti, když spáchá sebevraždu.

Pokud budeme otce chápat jakožto zástupce tradiční měšťanské patriarchální společnosti a jeho dceru Kláru jakožto ženu, která její principy překračuje a zároveň se stává jejich obětí, pak můžeme v díle spatřit celý Hebbelův koncept postav jakožto reprezentantů ideových postulátů spjatých s určitým společenským vývojem (srov. s . 120).

Takový diskurz zobrazení rodinných poměrů v měšťanské společnosti mohl být chápán na jedné straně jako poměrně radikální, na druhé straně se svojí postatou přiblížil trendu, o němž jsme se již zmiňovali, totiž odklonu od idealizování skutečnosti a postupnému přibližování k zobrazování reality. Daná tendence se v repertoáru stavovské scény začíná postupně prosazovat, i když O. Teuber se ve svých přehledových dějinách zmiňuje o neuspokojivě pomalém nástupu tohoto trendu.³⁶⁷ V šedesátých i sedmdesátých letech nalezneme na jevišti prozatím jen velmi málo reprezentantů realismu, což můžeme vykládat i opatrností divadelních ředitelů majících obavy, jak na

³⁶⁵ HEBBEL, Friedrich, Maria Magdalene, in: *Friedrich Hebbel Dramen*, Leipzig 1998, s. 109.

³⁶⁶ SCHÖSSLER, F., 2008, s. 74.

³⁶⁷ TEUBER, O., 1885, III., s. 509.

tato často velmi nekompromisní (vzdalující se konvenci) představení bude reagovat divák. I když se tyto obavy měly velmi záhy ukázat jako neopodstatněné, neboť např. Anzengruberova díla zaznamenala v sedmdesátých letech značnou poptávku.³⁶⁸ Na druhé straně v dané době chyběli němečtí autoři, kteří by se takovou tvorbou důsledně zabývali. A Stavovské divadlo, po oddělení české scény, mělo reprezentovat především německou provenienci. I proto se stále tolik vracelo ke zlaté éře německé dramatiky a do repertoáru byli stále intenzivně řazeni klasici jako Lessing, Goethe a Schiller. Pakliže bychom tedy chtěli kromě Anzengrubera (o němž budeme pojednávat především v následující kapitole v souvislosti s plným rozvinutím realismu) sledovat nějaké další německé představitele realistických tendencí, měli bychom svoji pozornost upřít k dílu O. Ludwiga (byť nepatřilo k nejhranějším kusům).³⁶⁹

Nicméně chápat Ludwigovo dílo jako výhradně realistické by bylo mylné. Autor sice na jedné straně usiloval o objektivní zobrazení skutečnosti, na druhé však vnímal drama jako vzdělávací prostředek nesoucí určité etické poslání. Proto kladl důraz i na zobrazované ideály, které chápal jako součást skutečného života.³⁷⁰ Tento idealistický nebo také poetický realismus, jak jej někteří teatrologové nazývají, nechal plně vyznít ve hře *Der Erbföster*.

Ludwig se v první řadě snažil zachytit skutečnost objektivně. Proto ve hře nechává promluvit představitele různých společenských vrstev. Nejvíce etických hodnot však staví do středu sociálního spektra, tj. v díle je zastává reprezentant této skupiny. Daný pohled mohl opět nejvíce vyhovovat většinovému (průměrnému) divákovi, ovšem je zřejmé, že Ludwig takový obraz společnosti nevolil s ohledem na popularitu. Chtěl tak bezesporu

³⁶⁸ A nejen za odezvou děl tohoto autora můžeme hledat divácký zájem o realistické prvky. Ve sféře zábavného divadla se např. začala objevovat různá předvádění vědeckých pokusů a zákonitostí přímo na jevišti, což mělo poukazovat na průkaznost určitých skutečností. K takovým představením patřilo např. *Die optische Vorstellung* profesora Döblera, který byl v r. 1848 pozván do Stavovského divadla a demonstroval např., jak Země obíhá kolem Slunce atd. Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

³⁶⁹ Za jednu sezonu bylo uvedeno průměrně jedenkrát. Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, in: Divadelní oddělení Národního muzea. Odezvu hry *Der Erbföster* však nelze chápat jako typický příklad vnímání realistických tendencí ve Stavovském divadle. V poměrně komplikovaném příběhu se vyskytuje mnoho aspektů, které se mohly konvenčnímu divákovi, uvyklému na spravedlivé zakončené děje, jevit přinejmenším jako kontroverzní.

³⁷⁰ WIESE von, B., 1948, s. 343–345.

upozornit na sporné otázky, které se začaly „obyčejného“ člověka plně dotýkat v souvislosti s revolučními výdobytky. K nim se autor stavil rezervovaně.

Děj hry představuje spor mezi vlastníkem velkostatku baronem Steinem a jeho polesným. Rozepře je vedena o vykácení lesa. Zatímco polesný zastává názor, že les nesmí být na severní straně vykácen, baron chce, aby byl prokletěn. Polesný má však svůj postoj podložen nejen letitými zkušenostmi, ale také praxí svého otce a děda, kteří panský les spravovali před ním. Je tedy zřetelné, že jedná v zájmu lesa – obrazně řečeno v zájmu etiky. Stein je však vlastníkem panství a na jeho straně je právo. V tomto bodě Ludwig upozorňuje na spornost otázek práva a morálky, které tak vlastně spatřuje jako dvě odlišné entity. Dalšími důležitými postavami v ději jsou Marie a Ondřej jako děti polesného, strýc ženy polesného, Robert – syn barona, hajný a osoby dvou pytláků. Celé toto spektrum charakterů pak představuje různé pohledy na spor a vzniklou situaci.

Marie stojí za milovaným otcem, nicméně se má stát ženou Roberta a musí tudíž sdílet i jeho zájmy. Robert se snaží, kvůli Marii, spory mezi jeho otcem a polesným urovnat. Ondřej chrání názor svého otce, nejen však kvůli citovému poutu (podobně jako Marie), ale i kvůli identickému postoji – po otci zdědil nesmlouvavou povahu, navíc je předurčen po otci převzít jeho funkci polesného. Jejich strýc ovšem celou rodinu napadá, aby se do sporu nepouštěli – představuje zde vlastně obhájce práva soukromého vlastníka – staví se za rozhodnutí barona, neboť on je majitelem a o svém pozemku může rozhodovat, jak se mu zlíbí. Pozoruhodnými pak jsou postavy obou pytláků, kteří jsou nositeli důležitých symbolických kódů. Obě postavy jsou velmi pochybné, pohybují se na hraně zákona, celkově působí hrubě a neomaleně. Všechny tyto rysy vyznívají zcela jasně negativně. A právě těmto dvěma postavám vkládá autor do úst slova o svobodě, o zpochybnění vlastnictví vyplývajícího ze šlechtických predikátů a možnosti tato „zastaralá“ práva v dané době bez obav z postihu napadnout.³⁷¹ Tím se autor nepřímo kriticky dotkl revolučních událostí.

³⁷¹ LUDWIG, Otto, *Dědičný polesný* (přeložil J. L. Turnovský), Praha 1875, s. 33.

Vyjádřil tak znepokojení nad tím, kam se společnost může ubírat, když se svoboda a další práva stanou předmětem radikalismu. Apeloval tím vlastně na společnost, aby hodnoty zprostředkované revolucí nebyly špatně vykládány.

I v samotném závěru hry autor své sympatie kloní spíše ke kompromisu, který se vzdaluje vzdoru a prosazování nesmlouvavých názorových hledisek. Ludwig zde zobrazil tragický konec polesného, který se stal obětí svého smyslu pro vytrvání na vlastních postojích, byť byly čestné a poctivé (v divákovi tento konec vyvolal jistě velkou lítost). Nicméně nijak kriticky nenahlíží jednání barona, vlastníka velkostatku, který dal k jeho tragédii vlastně první podnět, když po něm žádal, aby vyklestil kus lesa. Hlavní příčinu špatného konce polesného autor vidí ve lpění na vlastních postojích, které nemohou být kvůli obecným společenským konvencím pochopeny. To polesnému nakonec způsobí ztrátu nejvyšší – smrt milované dcery, následkem které je dohnán až k sebevraždě. Postava polesného představuje silný charakter a osamělost v boji vůči společnosti, což jsou na jedné straně znaky romantického dramatu, na druhé straně tím, že autor nenechává v závěru jeho ideu zvítězit (není zde představena jako správná a zcela oprávněná), se právě od romantického pojetí odklání a blíží se už objektivnímu realismu.

Odezvu aktuálního dění bychom mohli nalézt i v českých hrách. Jak bylo výše uvedeno, není zde prozatím možné sledovat realistické prvky, nicméně k soudobým problémům se čeští autoři vztahovali prostřednictvím žánrů, s nimiž doposud pracovali. V daném čase můžeme nalézt přinejmenším dva oblíbené útvary, v nichž lze odraz doby velmi dobře sledovat. Jedná se o lidovou hru a o témata z historie.

Poněkud zjednodušeně by bylo možné tvrdit, že se česká dramatická tvorba bezprostředně po r. 1848 rozdělila na dva tábory – tvorbu tylovskou a kolárovskou. Zatímco Tyl se stále nejvíce klonil k lidovému divadlu (a právě u něj můžeme zaznamenat i onen zmiňovaný kompromisní postoj k aktuálním otázkám), usiluje J. J. Kolár o drama velkého formátu, které by komplikovanost současnosti reflektovalo prostřednictvím historického

námětu (tyto přístupy dělily i veřejně působící českou inteligenci, která se však postupně od Tyla začala stále více odvracet).³⁷²

J. K. Tyl byl stále jedním z nejoblíbenějších autorů u českého diváctva. Jeho oblibu stvrzuje hra *Jiříkovo vidění*, která měla záhy po svém uvedení velký úspěch v Aréně na Pštrosce a s níž bylo kalkulováno též jako s určitou platformou pro uvádění her v české řeči. Zmíněný kus byl uveden poprvé 11. 8. 1849, a to u příležitosti otevření zmíněné arény.³⁷³ Do jednoho měsíce po své premiéře zaznamenal čtyři reprízy (posléze do konce roku ještě dalších pět).³⁷⁴ Tyl v tomto případě navázal na svoji předchozí tvorbu. Zatímco ve třicátých letech usiloval především o vytvoření lidové lokální frašky s vlasteneckým podtextem (srov. s. 114 - 115), v následujících letech (zejména pak ke konci čtyřicátých) se zaměřil na útvar hry o polepšení.

Drama *Jiříkovo vidění* je vlastně typickou lidovou hrou o polepšení, jak jsme se s ní seznámili výše, v souvislosti s vídeňským divadlem. Děj hry se představuje v pěti jednáních, v nichž se má hlavní hrdina čeledín Jiřík přesvědčit o pravých hodnotách a svém místě ve světě a životě. Jiřík, nespokojený se svým společenským postavením, je prostřednictvím svého kmotra Severína, přicházejícího z legendární hory Blaník, proveden třemi variantami svého života, v nichž vždy zastává jinou pozici. V první je měšťanským švihákem Křepinským (s obdobnými postavami Tyl často pracuje – jsou nástrojem, jak upozornit diváka na určitou nepřírozenost městského životního stylu), ve druhé je vojákem Šavličkou a v poslední verzi se stává fabrikantem Lokýtkem. V každé z těchto rolí se Jiřík setkává s různými lidmi, kteří představují charakteru typické pro dané prostředí. Tyto varianty života mu mají ukázat, že všichni mají své starosti. A že jeho

³⁷² ČERNÝ, F. – KLOSOVÁ, L., 1977, s. 27.

³⁷³ O otevření Arény na Pštrosce přináší zprávu např. *Bohemia*, která zároveň celou událost i novou stavbu popisuje. Upírá pozornost i na očekávání českého diváctva, které bylo informované, že na zahájení provozu bude uvedena nová Tylova hra. O to více prý byli diváci zklamáni, když se termín otevření nové arény o několik dní opozdil. *Bohemia*, 1849, č. 175. *Die böhmische Bühne*. Na druhou stranu byl německý tisk k dané hře i velmi kritický, když se vyjadřoval o kvalitách samotné hry. Předdesílal, že je bez zápletky a že podstatně čerpá z německé frašky. *Aréna na Pštrosce*. Kapitola k nevydaným dějinám divadla Jana Vondráčka. Viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD.

³⁷⁴ Čtyři reprízy v následujícím měsíci uvádí J. Vondráček. Viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD. Podle J. L. Turnovského takový úspěch doposud nezaznamenala žádná jiná česká hra. TURNOVSKÝ, Josef Ladislav, *Život a doba Josefa Kajetána Tyla*, Praha 1892, s. 177–178.

život jako čeledína je vlastně ten nejlepší, neboť stejně nejvíce záleží na lidech, kteří utvářejí bezprostřední okolí člověka.³⁷⁵

Z hlediska této práce je pak určitě nejzajímavější pojetí různých sociálních pozic, a to jak se do nich promítla aktuální doba i Tylovy postoje. Je zřejmé, že autor (jako téměř ve všech jiných případech) nejvíce sympatizuje s prostým lidovým prostředím, které pro něj představuje trvalé hodnoty (byť by byly v kontextu doby neprogresivní, vážící se vlastně ke stavovskému, patriarchálnímu uspořádání venkova).³⁷⁶ Např. prostředí, v němž se Jiřík ocitá nejprve, je zámek „zbohatlíka“ Bonifáce pochybné pověsti. Jedna událost ho vynesla na vrchol – zajistila mu šlechtický predikát –, není však již schopen držet se hodnotné tradice jako takové. Je motivován pouze ziskem. Pozoruhodnými postavami (řekněme v souvislosti s kulturními studii – nositelé určitého sociálního kódu) jsou také Křepinského (Jiříkovi) nejbližší přátelé, tzv. měšťtí šviháci, kteří jsou podobného smýšlení i vzhledu a mají až radikálně liberální politické názory. Záhy se však divák přesvědčí, že jsou vlastně velmi nespolehliví až frivolní a nejsou schopni dodržovat žádné obecně respektované morální zásady (není možné se na ně spolehnout jako na přátele atd.). V tomto ohledu je pak důležitá zejména postava jednoho z nich – Vilibalda –, který je prezentován jako žurnalista. Právě jemu autor, prostřednictvím Jiříkova kmotra a průvodce Severína, připisuje zřetelně záporné vlastnosti související s jeho profesí, když odsuzuje novináře jako vrtkavé ve svých názorech, jež mění podle potřeby.³⁷⁷ Takové pojetí novinářské branže bylo porevolučnímu klimatu blízké (opět jak již jsme byli svědky u Freygata srov. s. 143 - 146). V daném kontextu je

³⁷⁵ TYL, Josef Kajetán, *Jiříkovo vidění*, Praha 1929.

³⁷⁶ Idealizace venkova jakožto nositele kvalit a hodnot byla v Tylově tvorbě nápadná. To je pozoruhodné zejména v kontextu jeho působení v revoluci 1848, kdy zastával zcela otevřeně liberálně demokratické postoje, dokonce byl za daný směr zvolen poslancem. Před revolucí se snažil o prosazování angažovaných postojů ve věci českého národního hnutí i demokratizace jako takové, o čemž svědčí i jeho dílo. Po revoluci je zřetelné, že byl celým vývojem zklamán. A vrací se k hodnotám, které byly pro něj v danou dobu stěžejní. TURNOVSKÝ, J. L., 1892, s. 178 a dále.

³⁷⁷ TYL, J. K., 1929, s. 32. Tisk z tohoto roku uvádí Severínovu repliku o novinářích v původní Tylově úpravě. A je zřejmé, že Tyl se k dané profesi negativně vymezil i na základě své vlastní zkušenosti s novináři a jejich kritikou. J. Vondráček dále upozorňuje, že některé poznámky na účet postavy novináře Vilibalda byly cenzurou v roce 1949 vyškrtuty. Např. „*Ano, krásné je to povolání, pérem za pravdu a právo bojovat, kdo však péro své zaprodá, dnes v teplé krvi a zítra v rači štěvě namáčí...*“ *Aréna na Pštrosce*. Kapitola k nevydaným dějinám divadla Jana Vondráčka. Viz Pozůstalost Jana Vondráčka, NMD.

potřeba přihlédnout i k Tylově osobní situaci. Je zřejmé, že byl revolučními událostmi a jejich vývojem zklamán. Také byl postupně stále více kritizován ze strany radikálního křídla české veřejně působící inteligence, jež měla jiné představy o dynamice národního i demokratizačního hnutí. Z tohoto vyplývá, že se do díla promítla i Tylova antipatie vůči těmto postojům.

Tyl vlastně prostřednictvím Jiříkových proměn poukazuje na výdobytky moderní společnosti jako na pochybné, v nichž chybějí jistoty starého řádu (na některých místech dokonce Severín vyzdvihuje armádu a císařství a poukazuje na ně jako na určité trvalé a prospěšné postuláty).³⁷⁸ Jiřík se nakonec vrací do svého původního života a po předcházejícím „vidění“ jej zcela akceptuje. Tyl tak až idealisticky představuje prosté venkovské prostředí, v němž ještě platí hodnoty. Lidé zde sice mohou být na jednu stranu prostí, na druhou stranu však i upřímní, a když je potřeba, postaví se jeden za druhého. Také češství je zde ryzí – není závislé na politice, ale na řeči a vztahu k zemi.³⁷⁹ Takové vidění světa mohlo být sympatické i divákovi z malých poměrů, na nějž různé zmatky revolučního hnutí, ale i obavy z nastávajících společenských změn, působily jistě i negativně. K oblibě hry pak zcela jistě přispěly i různé narážky a upomínky na soudobý kontext, které můžeme chápat jako v dané době módní.³⁸⁰ Přestože byly, jak upozorňuje J. Vondráček (ve zmiňované kapitole nevydaných dějin), rovněž na některých místech cenzurou upraveny.

Jiný přístup ke ztvárnění aktuálních problémů zaujal další z profilových dramatiků dané éry – J. J. Kolár –, který se také přímo podílel na revolučním dění, a to na straně radikálně demokratického křídla. Jeho pohled byl i proto od Tylova poněkud odlišný. Podobně jako u dalších literátů s analogickou zkušeností zapříčinil i u Kolára výsledek revolučního dění poměrně vyhraněný postoj. Stigma prohraného revolučního boje zůstalo v Kolárovi stále přítomno. I proto pak usiloval o jakousi celospolečenskou

³⁷⁸ TYL, J. K., 1929, s. 33.

³⁷⁹ Celá hra je prochnuta různými narážkami na češství a vlastenectví. Nicméně z hlediska této krátké sondy je v souvislosti s celkovým kontextem podstatnější upozornit právě na obecnější sociální motivy svázané s porevolučním děním.

³⁸⁰ Např. v dialogu mezi Křepinským a Kristinkou se objevuje: Křepinský: „*Ani když ti dám několik hubiček ažia.*“ Na to Kristinka: „*To už docela ne. Ty nemají u mě žádný kurz.*“ TYL, J. K., 1929, s. 23.

katarzi, kterou chtěl uskutečnit prostřednictvím dramatu. Toto zklamání se do jeho tvorby plně promítlo, a to především do hry *Žižkova smrt*.

Obecně by bylo možné tvrdit, že ústřední postavou v české dramatické tvorbě vztahující se k historii se stal po revoluci 1848 tragický a osamocný hrdina. Aktualizace vlastně spočívala v tom, že se do hrdinné, povětšinou svobodomyšlné postavy symbolicky promítly snahy zástupců liberálně demokratického křídla.³⁸¹ (Předobrazem tohoto romantického individualismu byla českým tvůrcům mnohá zahraniční díla pocházející převážně z éry největšího rozkvětu romantického dramatu – z počátku 19. století – jako např. *Fiesco*, *Wilhelm Tell* a další.)

I Kolárův *Žižka* byl nositelem těchto znaků. Hra *Žižkova smrt* byla dokonce jako nápadně aktualizační záhy po svém uvedení, v r. 1850, zakázána cenzurou (krátce se na jevišti objevila jen v r. 1866, kdy nad Prahou kvůli prusko-rakouské válce ochabl cenzurní dohled). I divadelní kritika považovala autorovo přihlášení se k současnému dění prostřednictvím historického námětu za problematické, neboť v daném kuse viděla spíše demonstraci autorových politických postojů než umělecké kvality. I přesto byla mezi díly české dramatiky zabývajícími se historickými tématy označena za nejlepší. U příležitosti soutěže o nejlepší českou hru, která byla vypisována Zemským výborem, získala v roce 1850 největší počet hlasů. Komise jí na jedné straně vytkla určité nedostatky (právě onen malý estetický účinek a rovněž historické nepřesnosti), na druhé straně ji shledala jako nanejvýš vhodnou pro rozvoj českého divadla, kterému se stále nedostávalo kvalitních prací skýtajících vzdělávací potenciál ve prospěch národní myšlenky.³⁸²

Kolár ztvárnil hlavní postavu husitského vojevůdce jako člověka, který se ocitl mimo společnost, neboť se vzepřel jejím zákonitostem. Bojuje za kalich, který je symbolem společenské rovnosti, a *Žižka* jakékoliv rodové

³⁸¹ Znak takového ztvárnění můžeme sledovat např. v Mikovcově hře *Dimitr Ivanovič* nebo Tylově dramatu *Staré Město a Malá Strana*. ČERNÝ, F. – KLOSOVÁ, L., 1977, s. 27.

³⁸² Zápis ze sezení soudu Zemského výboru, sestaveného pro ohledání českých historických dramát, započato 12. 5. 1850. Členy soudu byli F. L. Čelakovský, F. Palacký, V. Nebeský, P. J. Šafařík, J. K. Tyl. Ze zápisu vyplývá, že zejména Palacký, byť hlasoval pro udělení ceny, se přimlouval za to, aby byla hra přepracována. V této podobě navrhoval, aby jí byla udělena peněžitá podpora, ne však nejvyšší pocta, tj. nejvyšší titul soutěže. Zápis je přepsán a uložen in: Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd.

výsady odmítá. Také nesouhlasí s tím, aby na český trůn usedl cizinec, který nechápe potřeby českého národa.³⁸³ Oba tyto motivy lze chápat jako paralelu ke snahám radikálně demokratického křídla v revoluci 1848. V dramatu se ale objevuje ještě jedena zřetelná pohnutka, jíž je hlavní hrdina profilován. Je to jeho vlastní obhajoba cti a čestného jednání, které jsou zkreslovány pomluvami. V této souvislosti vzhlíží Kolárův Žižka s nadějí k budoucnosti, která jeho činy ukáže v pravém světle. I této rovině příběhu můžeme rozumět jako Kolárově snaze vyrovnat se se současnou situací, v níž byla pověst zastánců radikálně demokratických postojů deformována.³⁸⁴

Příznačný je v tomto ohledu i samotný Žižkův konec, za nějž ovšem nenese odpovědnost císař Zikmund (k němuž se husitský vojevůdce zachová shovívavě, když jej v osobním souboji přemůže a udělí mu milost – což poukazuje na Žižkovu rytířskou ctnost). Jeho skon je ve hře zpodoben jako důsledek nepochopení jeho vojevůdcových ideálů. Umírá kvůli podání jedu z rukou Jetřicha Divůčka, bývalého mnicha, který se vydává za stoupence Žižky i kalicha. Ve skutečnosti v tyto ideály nevěří a chce uchovat stav věcí před vystoupením Jana Husa.³⁸⁵ Jetřich je ve hře zobrazen jako reprezentant starého světa, bránící novým principům.³⁸⁶

³⁸³ Tamtéž, s. 27.

³⁸⁴ To, že aktualizace děje byla autorem skutečně vážně zamýšlena, dokládá i teoretická obhajoba hry, uveřejněná v *Bohemii* pod názvem *Entgegnung auf das Referat über die českische Tragödie Žižkova smrt* (*Bohemia* 1., XII, 1850), v níž tvůrce vysvětluje, že jeho Žižka je esencí doby, personifikovaný duch národa a vůdce povstání.

³⁸⁵ KOLÁR, Josef Jiří, *Žižkova smrt*, Praha 1891.

³⁸⁶ Tato dialektika se objevuje např. i u Hebbela (srov. s. 120).

Ztráta původní funkce

Pozvolné prosazování nových směrů a přetrvávání tradice

V sedmdesátých letech 19. století postrádal obecný vývoj dramatického umění výrazné ohnisko nebo jednotně se orientující tvůrčí skupinu, která by prosazovala nové myšlenky svázané se soudobým děním ve společnosti, politice a vědě (jak jsme toho byli svědky např. u osvícenského dramatu, výmarského klasicismu, umělecké tvorby *Junges Deutschland* anebo realistického programu formulovaného ke konci padesátých let ve Francii).³⁸⁷ Spíše než o určitém uskupení a jednotném programu bychom v oblasti esteticky náročné dramatiky mohli na následujících stránkách hovořit o jednotlivých osobnostech, které aktuální podmínky v tvorbě vytvářely.

Na poli esteticky vysoké dramatické produkce se tedy zmíníme o třech umělcích, kteří divadlo v německé jazykové oblasti výrazně ovlivnili.

V první řadě uveďme norského dramatika Henrika Ibsena, který kladl důraz především na psychologii postav. Tento aspekt se promítl do valné části jeho děl. Můžeme jej sledovat již v produkci ze šedesátých let 19. století, především ve hrách *Brand* (1866) a *Peer Gynt* (1867). Zejména první zmíněnou hrou, zobrazující příběh muže, který pro ideály obětuje vše, i vlastní rodinu, se Ibsen zapsal do povědomí širší divácké obce a kritiky.³⁸⁸ Posléze v sedmdesátých letech opouští původní lyrický přístup ke zpracování námětů a usiluje o radikálnější způsob vyjádření reality. V dílech jako např. *Domov loutek* (orig. *Et Dukkehjem*; hráno také jako *Nora*, 1879), *Přízraky* (orig. *Gengangere*, 1881) a *Nepřítel lidu* (orig. *En Folkefiende*, 1882) se vyjadřuje ke skutečně kontroverzním společenským otázkám a na rozdíl od francouzských a německých realistických tvůrců se nepřiklání k řešení, která by stvrzovala stávající ideologické vzorce. Naopak je

³⁸⁷ BROCKETT, G. O, 1999, s. 526–527.

³⁸⁸ Hra mu prý rovněž přinesla finanční nezávislost a mohl se tak po nějaký čas soustředit na látky, které jej zajímaly. Tamtéž, s. 522.

zobrazuje téměř vždy jako zdroj problémů, které je nutné řešit. Obzvláště v *Domě loutek* a *Přízracích* se kriticky zaměřil na jeden z nejhluběji zakořeněných postulátů – na posvátnost rodiny –, což vyvolalo velice negativní reakci (vždyť, jak jsme si mohli výše povšimnout, žádný z uvedených autorů hodnotu rodiny dosud nepochyboval). V první hře odchází hrdinka Nora, aby dokázala pochopit sebe samu, z vlastního neutěšeného domova, od muže a dětí. Druhý kus pak představuje jako hlavní postavu rovněž ženu, která vytrvá v manželství navzdory opovržením hodnému chování jejího muže, trpícího syfilidou. Právě tato hra způsobila ve společnosti (pro narážky na různé sexuální neřesti a pohlavní choroby) skutečný rozruch. Záhy byla ve většině zemí stažena z programu a zakázána. Ibsen však obdobným způsobem přistupoval ke zpracování námětů i v dalším tvůrčím období, více sice čerpá z osobních vztahů než z problémů vyvěrajících ze společenských poměrů, ale zůstává věrný motivům založeným na psychologii postav, rozhodujících se mezi vlastními zájmy a prospěchem svých blízkých. Tím, že autor tak významnou měrou čerpal právě z psychologie postav, přispěl značně k rozvoji realistických prvků na divadle. Motivace jeho hrdinů tak působí vždy přesvědčivě, jako skutečné. Autor se také vyhýbá všem monologům, které nepůsobí přirozeně a diváka od reality spíše odvádějí.³⁸⁹

Další významnou osobností, která zasáhla do divadelního dění v druhé polovině sedmdesátých let, byl Émile Zola. Francouzský romanopisec a divadelní teoretik byl velmi silně ovlivněn novými vědeckými teoriemi rozvíjejícími se v druhé polovině 19. století. Již v předešlé kapitole, v souvislosti s realismem, jsme se zmínili o působení díla A. Comta na soudobou dramatickou tvorbu. I Zola se jím nechal inspirovat. Vycházel z předpokladu, že dramatik, pokud má zobrazit pravdu – tj. skutečnost –, musí podobně jako vědec pozorovat, experimentovat a své výsledky zaznamenávat. Věřil tak, podobně jako jeho současníci ve vědecký pokrok, který může přispět ke společenskému prospěchu. Dalším Zolovým inspiračním zdrojem se stala převratná Darwinova teorie o původu živočišných druhů. Významný přírodovědec Charles Darwin tvrdil, že

³⁸⁹ BROCKETT, G. O, 1999, s. 524.

všechny druhy mají společný původ a že schopnost přežití je závislá na umění přizpůsobit se prostředí. Tyto dvě teze měly zásadní dopad i na lidskou společnost, neboť člověk byl zařazen na úroveň ostatních živočichů, což bylo až doposud nemyslitelné.³⁹⁰ Do kontextu umělecké tvorby se ale promítly zejména další Darwinovy teze, z nichž vyplývá, že dědičnost a prostředí jsou základními kauzálními faktory. Tento předpoklad následně do určité míry determinuje jedince v jeho jednání, za nějž musí částečně převzít zodpovědnost i společnost, tj. prostředí, které člověka spoluutváří.

Tyto myšlenky daly základ naturalismu, uměleckému směru, který se zrodil v polovině sedmdesátých let 19. století ve Francii a jehož hlavním představitelem byl právě É. Zola. Jakousi první doktrínou nového směru se stala autorova předmluva k jeho románu *Thérèse Raquin*, publikovanému v r. 1873. Autor se na těchto stránkách ztotožnil s myšlenkou, která pramenila z výše uvedených zdrojů, a totiž že společenské neduhy jakožto spolučinitelé špatného lidského jednání musí být nejprve popsány a pochopeny, aby mohly být překonány. Tuto tezi pak rozvinul ve svém teoretickém spise *Le naturalisme au théâtre* (*Naturalismus na divadle*, 1881) a posléze i v dalším beletristickém díle *Le roman expérimental* (*Experimentální román*, 1889). Zdůraznil zde především přesvědčení, že události v divadelní hře nebo románu musejí být zobrazeny tak, aby vynikl vztah příčiny a následku.³⁹¹

Na Zolovy myšlenky posléze navázali další francouzští dramatici, zejména pak Henry Becque (který paradoxně k Zolovi choval osobní antipatie). V jeho díle nalezneme silnou inspiraci Zolovým pojetím naturalismu. Zároveň však danou tendenci povznesl na vyšší úroveň, ať již v díle *Les Corbeaux* (*Krkavci*, 1882) nebo *La Parisienne* (*Pařížanka*, 1889).³⁹²

Prosazování naturalismu jakožto jednotného proudu bylo složitější, neboť nebylo mnoho divadel, na nichž si divadelní ředitelé dovolili tyto kusy uvádět. Většina scén se musela orientovat na výdělek, a ten mohl být jen těžko garantován prostřednictvím nekonvenčního, mnohdy značně společensky kontroverzního repertoáru. Obzvláště v německé jazykové

³⁹⁰ SCHMIDT, Günter, *Die literarische Rezeption des Darwinismus*, Berlin 1974, s. 15.

³⁹¹ Tamtéž, s. 80–90.

³⁹² BROCKETT, G. O, 1999, s. 526.

oblasti neměly naturalistické prvky v dramatice po dlouhou dobu žádnou větší odezvu. Situace se změnila až s nástupem nové generace autorů konce osmdesátých let 19. století, kteří se začali programově vymezovat vůči uměleckému idealismu. Jejich myšlenky a inspirace francouzským prostředím pak dala vzniknout berlínské scéně Freie Bühne založené v r. 1889. Toto jeviště mělo posléze velký vliv na oživení německé dramatiky a její estetické úrovně.³⁹³

Jako posledního do trojice výrazných uměleckých osobností ovlivňujících divadelní dění sedmdesátých let 19. století a doby následující jmenujme ještě Richarda Wagnera. Byť se v první řadě jedná o hudebního skladatele, svými názory ovlivnil i činoherní tvorbu. Jeho nejslavnější operní díla byla vytvořena ve čtyřicátých a padesátých letech. A také v této době začal komplexně přemýšlet o divadle a prožitku diváka. Na základě těchto úvah později formuloval své myšlenky o divadelní koncepci, kterou můžeme nazvat jako *Gesamtkunstwerk*.³⁹⁴ Podle takového pojetí má být hudební drama založené na vyváženosti inscenace a hudební kompozice, která je podle Wagnera nedílnou složkou divadelní produkce, neboť umocňuje celkový prožitek. Autor inscenace měl mít při uvedení hry všechny tyto prvky pod kontrolou. Touto myšlenkou vlastně Wagner proklamoval důležitost silné role režiséra.

Z našeho pohledu, z perspektivy celkového vývoje divadla ve sledované době, které směřovalo právě od padesátých let 19. století k realistickému ději i vyjádření, je důležité upozornit na fakt, že se Wagner od tohoto proudu zcela distancoval. Zavrhoval divadlo, které zobrazovalo každodennost – jeviště nemělo podle něj být kronikou všedních dní. Naopak, mělo vytvářet mýty a tak povznášet jedince k vyšším cílům, např. k impulzům, jež sjednocují národ atd. Wagner tvrdí: „*V mýtu zachycuje společná básnivá síla lidu jevy právě jen tak, jak je s to vidět vlastní oko,*

³⁹³ Tvůrci konceptu této scény se inspirovali francouzským divadlem Théâtre libre založeným v Paříži v r. 1889. Na programu se pak prosadili nejen francouzští tvůrci, ale i Ibsenova a Tolstojova dramata. Postupně se zde začali objevovat i domácí autoři – jedním z nejvýznamnějších byl G. Hauptmann. EYSSELT-KLIMPÉLY, Karl, *Německé drama v letech devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*, Praha 1926, s. 26.

³⁹⁴ Již v roce 1851 vydává teoretický spis zabývající se hudebním i činoherním divadlem. WAGNER, Richard, *Opera a drama* (přeložila Věra Vysloužilová), Praha 2002, s. 84–102.

*nikoliv jaké o sobě skutečně jsou. (...) Bůh a bohové jsou prvními výtvoři lidské básnivosti, v nich si člověk vysvětluje podstatu přírodních jevů jako způsobenou nějakou příčinou; jako tuto příčinu nechápe ale bezděky nic jiného než svou vlastní podstatu, v níž tato z básněná příčina má také své jediné odůvodnění. (...) Svou schopností přetvářet si tak představivostí všechny myslitelné reality a skutečnosti nejširšího rozsahu v zhuštěném, zřetelném plastickém zvrásnění se proto lid stává v mýtu stvořitelem umění.*³⁹⁵

Tento pohled na dramatické umění měl na Stavovské divadlo značný vliv, a to zejména v době, kdy mu začalo konkurovat české divadlo. Repertoár zaměřující se na germánskou mytologii a historii měl pak v programu zcela zřetelnou funkci – profilovat divadlo jako národnostně německé. Mnohá z divadel německé jazykové oblasti přebrala tyto ideály za vlastní. Jedním z hlavních představitelů byli tzv. Meiningenští, umělecký soubor divadla hraběte z Meiningenu, hostující po celé Evropě a profilující se převážně klasickou německou činohrou a operou.

Na poli zábavného repertoáru byla situace odlišnější. Vysoké drama se profilevalo především prostřednictvím jednotlivých osobností dramatiků a umělců (a zvláště v německé provenienci jsme zaznamenali i jeho jistý úpadek a ztrátu linie), zatímco složka veseloherního repertoáru byla o něco bohatší a navzdory rychle se měnícím společenským podmínkám, které daly vzniknout novým divadelním formám, jako byl např. kabaret a varieté, v ní přetrvávaly některé znaky dlouhodobě formující celé jednotlivé útvary.

Byť došlo k rozpadu fenoménu vídeňského lidového divadla, vídeňská provenience hrála nadále v zábavné sféře významnou úlohu. Již výše jsme se zmínili, že se objevil nový útvar – opereta –, která se stala v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. stolí skutečnou atrakcí všech vídeňských jevišť. V té době se na scénu dostávají díla předních tvůrců tohoto oboru, Johanna Strausse, který se proslavil zejména operetami *Die Fledermaus* (1874) a *Zigeunerbaron* (1885), nebo Franze von Suppé, z jehož tvorby jmenujme např. *Der Teufel auf Erden* (1878).³⁹⁶ K operetě samozřejmě neodmyslitelně patřila hudební složka, která sehrávala významnou úlohu i v dalších

³⁹⁵ Tamtéž, s. 104–105.

³⁹⁶ BROCKETT, G. O, 1999, s. 512.

útvarech, které se staly v dané době populární, zejména v oblíbeném kabaretu. (Hudební část programu těchto kusů měla v repertoáru vídeňské provenience dlouhou tradici. Lidové divadlo svého času nabízelo hry, které byly plné muzikálních výstupů a čísel, která se zpopularizovala natolik, že se stala součástí běžného života.)

Dalším útvarem vykazujícím dlouhodobě shodné rysy byla stále značně oblíbená skupina her, které bychom mohli označit jako *bürgerliches Lustspiel*. I přesto, že jsme výše zaznamenali úpadek měšťanské truchlohry, jež přestala naplňovat představy dramatiků a divadelních teoretiků o seriózním, společensky angažovaném útvaru, na poli veseloherní tvorby si znaky hry z měšťanského prostředí udržovaly stále vysokou popularitu. Daná tvorba totiž svým způsobem ospravedlňovala a stvrzovala životní styl městských a maloměstských vrstev, které patřily k nejpočetnější skupině diváctva. „*Hier findet der Pfahlbürger seine Schmerzen und Freuden wieder, hier werden seine Angelegenheiten als die wichtigsten behandelt. Hier werden ihm Vorschriften gegeben, wie er sich in seiner kleinen Welt zu bewegen hat.*“³⁹⁷ Nové útvary, o nichž již byla zmínka v předešlé kapitole, především hry francouzské provenience (srov. s. 124), jen málokdy v německé jazykové oblasti konkurovaly hrám označovaným jako *bürgerliches Lustspiel*. To byl případ i děl zvaných *Salonlustspiel* nebo také *Salonstück*, která měla blízko ke konverzační komedii a zobrazovala život vyšší a vzdělané společnosti. Tyto kusy byly atraktivní kvůli své novosti a úspěchu dosáhly především ve velkých městech, kde nacházely patřičné publikum (po Paříži pak zvláště v Berlíně, ve Stavovském divadle to byly jen některé – o tom viz dále).³⁹⁸

V souvislosti s recepcí klasických veseloher z měšťanského prostředí bychom pak mohli hovořit jednak o recepci starší tvorby zlatého věku měšťanské hry (konce 18. století), která se tradičně a konstantně vyskytovala na programu mnoha scén, jednak o dílech nových tvůrců, jež potenciál veselohry z měšťanského prostředí dále rozvíjeli. Konstantní

³⁹⁷ ELÖSSER, Artur, *Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 1898, s. 57.

³⁹⁸ SCHANZE, Helmut, *Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1990)*, Frankfurt am Main 1973, s. 135.

úspěch zaznamenával např. A. von Kotzebue.³⁹⁹ Jeho hry zprostředkovávaly divákovi mnoho populárních prvků, výborně konstruovaných až nadčasových situací, tudíž dobře srozumitelných i divákovi druhé poloviny 19. století. (Na rozdíl od díla z pera A. Ifflanda, zatíženého někdy až příliš moralizujícím, těžkopádným přístupem, které se do programové skladby divadel v té době již tolik nepromítlo - srov. s. 54). Z novějších zástupců by pak měla být zmíněna především díla R. Benedixe, C. Birch-Pfeifferové a E. Bauernfelda. Všichni tito autoři a jejich hry dosáhli na první úspěchy již ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století. Svoji tvorbu pak završili počátkem sedmdesátých let. (Ovšem i jejich kusy z první poloviny 19. století byly v aktuálně sledovaném čase velmi úspěšné - podobně jako hry Kotzebuovy - a nabízely mnoho obecných prvků/kódů měšťanskému divákovi snadno pochopitelných).

Zábavnou funkci repertoáru plnily i další útvary, které částečně čerpaly inspiraci z dlouhodobě profitujících žánrů oblíbených u širších měšťanských vrstev. Sem bychom mohli zařadit kusy označované jako *Schwank*, jež byly vlastně analogií forem pocházejících z lidového divadla – *Posse* – tj. fraška, nebo *Lokalstück*. Tyto hry, podobně jako celý fenomén lidového divadla, pomalu ztrácely svého diváka, neboť byly založeny na určitých specifikách srozumitelných obecnstvu určitého regionu. S postupem některých společenských procesů, (o nichž byla zmínka výše), přestávalo být úzce lokální zaměření her pro diváka poutavé. Přesto ještě v sedmdesátých a osmdesátých letech můžeme na mnohých jevištích objevit stopy těchto žánrů. Silnou tradici měly především ve Vídni a Berlíně, odkud také přicházely do Stavovského divadla. O. Teuber se např. zmiňuje, že zdejší divadlo se ve druhé polovině 19. století nejvíce inspirovalo francouzským zábavním repertoárem a dvěma německými proudy – vídeňskou a berlínskou produkcí, přičemž berlínská tvorba začala posléze nabývat jisté převahy.⁴⁰⁰ Výraznými představiteli tohoto žánru byl např. G. Moser, O. Berg, D. Kalisch. A také přímo v Praze působili autoři, kteří patřili k této tradici zábavy, např. J. Rosen. (Nicméně produkce regionální německé

³⁹⁹ O recepci starší i novější tvorby označované jako *bürgerliches Lustspiel* bylo pojednáno in: SCHANZE, H., 1973, s. 132–138.

⁴⁰⁰ TEUBER, O., 1885, III., s. 510.

dramatiky původem z Prahy v dlouhodobém horizontu upadala, což souviselo obecně s proměnou pražské společnosti, v níž postupně nabývala početní převahy česká národnost.)

Kreibigové a Neumann ve vedení – poslední pokusy o oživení Stavovského divadla

Stavovské divadlo v Praze se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let dostalo do krizové finanční situace. Úpadek scény byl zapříčiněn několika důvody, kterých jsme se vlastně již dotkli v předchozí části.

Divadlo především ztrácelo svůj původní význam. Poté, co přestalo plnit funkci stavovské reprezentace, se začalo profilovat jako divadlo zemské, nicméně po založení české prozatímní scény zaznamenalo velký odliv diváctva české národnosti. To způsobilo v první řadě finanční problémy. Dané okolnosti následně vyvolaly i otázku další existence divadla.

Primárně Stavovské divadlo nemělo sloužit jako reprezentace německé národnosti v Praze (byť byl od jeho počátku na německý repertoár kladen zvláštní důraz, neboť již Nostitz, jakožto zakladatel, chápal umělecký význam divadla především v kontextu německé jazykové oblasti – srov. s. 5 a dále). Po oddělení české scény však bylo postaveno do situace, kdy se začalo jako národnostně německé skutečně profilovat. Německé obyvatelstvo v Praze ale, na rozdíl od českého, vykazovalo v průběhu 19. století stálý, nevzrůstající počet. Zatímco české etnikum zaznamenalo nárůst ze 40 000 v šedesátých letech na 500 000 na konci tohoto věku, německá populace se pohybovala konstantně mezi 30 000 a 40 000.⁴⁰¹ A byť obě divadla – české i německé – dostávaly od Zemského fondu stejné subvence, Stavovské divadlo nemohlo kvůli menšímu počtu diváků Prozatímnímu a posléze Národnímu divadlu plnohodnotně konkurovat. J. Ludvová k tomu dodává, že odliv českého etnika z hlediště stavovské scény nebyl zcela samovolný (vždyť

⁴⁰¹ LUDVOVÁ, Jitka, Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis, in: JAKUBCOVÁ, Alena – LUDVOVÁ, Jitka – MAIDL, Václav (eds.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*, Praha 2001, s. 47.

české vzdělané vrstvy hovořily oběma jazyky). Návštěvnosti českého publika ve Stavovském (tj. německém) divadle bránil i politický tlak, který způsobil jistou izolaci německé kulturní veřejnosti, jejímž projevem byl mimo jiné i ironický odstup od aktuálního dění a určitý stupeň rezignace.⁴⁰² Jmenované faktory měly po všech stránkách neblahý vliv na celkový rozvoj stavovské scény a vyvolávaly otazník nad jejím dalším směřováním.

Za těchto okolností nastoupili na ředitelský post otec a syn Kreibigové. Rod Kreibigů měl k divadlu velmi blízko. Zmínky o jejich působení na tomto poli pocházejí již z konce 18. století, a to o Josefu Kreibigovi, který provozoval několik hereckých společností mezi německou menšinou v Sedmíhradsku. Jeho syn Eduard Kreibig byl otcem ve svém uměleckém směřování plně podporován a dostalo se mu v tomto směru i patřičného vzdělání. Posléze po otci přebral vedení scény v Sibiu. K tomu si přibral ještě další řízení divadel v Aradu a Temešváru.⁴⁰³ Tato zkušenost mu zcela jistě otevřela další obzory, neboť ve zmíněných divadlech pracoval s konceptem dvojjazyčných scén, kdy uváděl jak německý (zejména vídeňské lidové provenience), tak maďarský repertoár. Posléze vedl divadla v Prešpurku, Linci a Štýrském Hradci. Jeho pověst byla poměrně dobrá, i když již v tuto dobu se potýkal s finančními obtížemi. Platil však za zkušeného praktika, který dbal na vyváženost a nekonfliktnost repertoáru. Toto renomé pak pozitivně ovlivnilo i jeho žádost o vedení Stavovského divadla v Praze.

V roce 1875 se spolu s dalším adeptem – režisérem E. Claarem – přihlásil do konkurzu na ředitelský post této scény, který byl vypsán Zemským výborem. Kromě toho, že jej předcházelo dobré renomé, mělo na jeho zvolení příznivý vliv i předchozí angažmá ve Štýrském Hradci, s jehož scénou udržovalo pražské divadlo dlouhodobě úzké vztahy (srov. pozn. 334).⁴⁰⁴ E. Kreibig pak na šestileté období (1876–1882) převzal nejen vedení Stavovského divadla, ale i pobočnou letní scénu, tzv. Nomověstské divadlo, které si najal od dědiců bývalého ředitele F. Thomého.

⁴⁰² Tamtéž, s. 55. O změně postojů německé veřejnosti více viz COHEN, Gary B., *Němci v Praze* (přeložila Jana Mandlerová), Praha 2000, s. 107 a dále.

⁴⁰³ LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 285.

⁴⁰⁴ Tyto skutečnosti převážily i nad jeho poměrně pokročilým věkem (bylo mu v té době 65 let) a nad ne zcela dobrou finanční situací. Tamtéž, s. 286.

Kreibig si od pražského divadla sliboval též pokrytí vlastních finančních ztrát, které utržil během předchozího působení a které při konkurzu nevyšly najevo. Měl v úmyslu držet se svého osvědčeného repertoáru, tj. takového, který oslovoval široké vrstvy. Navíc zřejmě kalkuloval i se svojí zkušeností ze Sedmíhradska, kde poznal dvojjazyčné divadelní prostředí. Nicméně ve Stavovském divadle se tou dobou již měnila situace. Divadlo hrálo pouze německy, a pokud mělo být výdělečné, musel Kreibig sáhnout i k různým fraškám a operetám, které se tou dobou dostaly do kurzu. V novinkách, které byly v jeho éře nastudovány, převažují veselohry. Tato tvorba v podstatě na stavovské scéně začala dominovat a zatlačovala do pozadí seriózní repertoár. K hodnotnějším uměleckým událostem během Kreibigova ředitelského období patřila pouze návštěva souboru z Meiningenu,⁴⁰⁵ o němž jsme se výše zmínili v souvislosti s Wagnerovými názory (toto hostování zapadalo i do pojetí národnostního profilu scény).

Obliba ředitele u Zemského výboru postupně klesala, navíc celkovou situaci zhoršovaly nejen jeho vlastní finanční problémy, ale i ekonomické komplikace divadla, které muselo čelit narůstající konkurenci českého jeviště. Byť se ředitel snažil udržovat divadlo poutavé, především prostřednictvím časté obměny divadelního fondu a zajištěním zajímavých hostů a dobrých interpretů, za což však platil nemalé částky, bylo velmi záhy zřejmé, že divadlo spěje ke krachu. Zemský výbor všemožně usiloval o stabilizaci situace. Jedním z jeho počínů bylo ustanovení konsorcia soukromníků, kteří založili garanční fond ve výši 100 000 zlatých, a měli tak ztráty divadla zahladit.⁴⁰⁶ Toto sdružení převzalo v r. 1878 správu divadla, což znamenalo, že dohlíželo rovněž na celkové hospodaření instituce. Kontrolovalo tak i subvence, které ředitel dostával od Zemského výboru. Správou finančních prostředků byl konkrétně pověřen zemský finanční ředitel, s patřičnými znalostmi v ekonomických záležitostech, K. Bachmann. Ředitel Bachmann pak nadále vystupoval jako zástupce konsorcia, tj. zastupoval zájmy této skupiny soukromníků, a ne již požadavky Zemského výboru. Výbor poté i subvence pro divadlo svěřoval do správy sdružení. Tímto způsobem, kdy na celé záležitosti měly zájem

⁴⁰⁵ TEUBER, O., 1885, III., s. 734.

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 748.

privátní osoby a jejich prostředky, mělo být zamezeno dalším ztrátám a rovněž podobným případům, kdy si ředitel z podpory Zemského výboru hradil vlastní dluhy. Na druhé straně je nutné se ptát, jaký vliv měla tato soukromá záštita na repertoárovou skladbu, zda např. začala podléhat ještě více komerčnímu a nacionálnímu tlaku (více viz dále).

Situace divadla se stala skutečně velmi citlivou, uvážíme-li, jak si celkově německé divadlo v Praze v tuto dobu stálo. Konkurenční české divadlo bylo na vzestupu. Fungovalo samostatně již téměř dvacet let a záhy se mělo dočkat nové, prestižní budovy. Německý umělecký stánek si nemohl dovolit žádný větší skandál, který by snižoval jeho reputaci. K obavám o renomé divadla přispíval i pobyt korunního prince Rudolfa v Praze, jenž při té příležitosti do divadla chodíval.⁴⁰⁷ I proto se na veřejnost dostalo jen velmi málo zpráv o finančních těžkostech instituce a ředitele Kreibiga. Ten dokonce v r. 1879 z vedení divadla odešel, a to s odvoláním na zdravotní důvody, které měly zastřít finanční okolnosti na pozadí této kauzy. Již předtím Kreibigův fundus propadl exekuci a byla na něj uvalena nucená správa. Odcházející ředitel vše předal svému synovi Edmundovi, který nastoupil nejprve jako jeho zástupce, posléze převzal celé vedení divadla. Zemský výbor i konsorcium toto řešení podpořily. Na jedné straně skýtalo alespoň jakousi (ne však zcela spolehlivou) záruku návratu prostředků, které do divadla vložilo konsorcium, na druhé straně bylo takové východisko nejdiskrétnějším zakončením celé krizové situace.

E. Kreibig ml. vyrůstal v divadelním prostředí a se svým otcem spolupracoval na několika záměrech. Když Kreibig st. přesídlil ze Štýrského Hradce do Prahy, Edmund odešel s ním. Ve zdejších divadle pak zastával funkci kapelníka a režiséra. Po nástupu na místo jeho otce s ním byla uzavřena smlouva do r. 1882, která byla posléze prodloužena až do r. 1888.⁴⁰⁸

Až do uvedeného roku však Kreibig ml. v ředitelské funkci nevydržel. Disponoval sice cennými zkušenostmi z divadelní praxe, byl však velmi zatížen otcovými dluhy, které se nepříznivě odrážely nejen na jeho vlastní ekonomické situaci, ale rovněž na jeho celkové pověsti (zprávy o otcově

⁴⁰⁷ Tamtéž, s. 748.

⁴⁰⁸ LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 283.

nespolehlivém přístupu začaly postupně pronikat na veřejnost).⁴⁰⁹ Nový ředitel měl tak skutečně těžkou výchozí situaci, k níž se přidružilo ještě několik nepříznivých okolností. Jednak se začala projevovat skutečnost, že nad divadlem drželo dohled zmiňované konsorcium. To samozřejmě vyvíjelo určitý tlak na rentabilitu divadelního provozu, který do jisté míry limitoval uměleckou úroveň programové sklady. Dále do celkového stavu věci stále nepříznivěji zasahoval vzestupný vývoj českého divadla. V roce 1881 bylo otevřeno Národní divadlo, kterému se po vyhoření dostalo ještě prestižnějšího interiéru a dekorací. Operní tvorba zde dosahovala daleko vyšší úrovně a v tomto směru tak představovalo Národní divadlo pro německý umělecký stánek velmi vážnou konkurenci, neboť mu odvádělo i německé publikum. A nejen to, ze Stavovského divadla odešli do českého i mnozí herci, kteří se obávali nejistého angažmá.

Dalším faktorem neblaze působícím na Kreibigovu ekonomickou situaci byla nutnost sanace divadelní budovy, která musela odpovídat novým bezpečnostním kritériím (jejich přijetí souviselo především s vyhořením vídeňského Ringtheatru v prosinci 1881; tato událost, podobně jako požár Národního divadla, vyvolala paniku i v řadách publika, jejímž následkem byl celkový úpadek návštěvnosti divadel a arén). Kreibig tak musel vynaložit značné prostředky na vybudování bezpečnostních ochozů a nouzových požárních východů. Částka vydaná na přestavbu dosáhla 324 700 zlatých a byla kryta ziskem z obligací z domestikálního fondu.⁴¹⁰ Navíc v době rekonstrukce bylo divadlo na několik měsíců uzavřeno a fungovalo jen Novoměstské divadlo, které si Kreibig najímal podobně jako jeho otec. Nefungující provoz Stavovského divadla však způsobil řediteli další deficit. V nadcházejícím roce 1882 divadlo pod vlivem všech výše uvedených skutečností na svůj provoz již plně nevydělalo. Proto ředitel žádal, aby bylo Zemským výborem povoleno zvýšení abonentního předplatného. K tomu také záhy došlo, když se zvýšily některé ceny až o pětinu.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Zpočátku se Kreibigovi ml. podařilo některé dluhy pokrýt, a to zhruba do výše 40 000 zlatých, které pocházely z garančního fondu konsorcia. TEUBER, O., 1885, III., s. 786.

⁴¹⁰ TEUBER, O., 1885, III., s. 788. Tato částka v podstatě představovala celoroční příjmy divadla.

⁴¹¹ Např. cena předplatného na 300 představení do lóže v první řadě byla zvýšena z 1200 na 1500 zlatých. Tamtéž, s. 792.

Přes všechny tyto nesnáze se situace v repertoárové oblasti oproti éře Kreibiga st. poněkud zlepšila. Edmundovi se podařilo uvést i několik hodnotných novinek, které byly dobovou kritikou nahlíženy jako zástupci kvalitního moderního divadla. Na repertoáru se např. objevilo jméno H. Ibsena a některých dalších představitelů realismu a naturalismu.⁴¹² Kreibig ml. také zajistil hostování poměrně zajímavých uměleckých osobností a souborů. Kromě meiningenského souboru, jenž vystoupil během jeho ředitelské éry dvakrát, to byly především známé herecké osobnosti, např. z vyhlášeného divadla v Drážďanech, odkud do Prahy přijela Pauline Ullrich a další. Hosti přinášeli vždy jisté zisky (všichni divadelní ředitelé se snažili o zajištění hostování evropských „hvězd“, byla to jedna z hlavních strategií, jak oživit repertoár a upoutat divákovu pozornost).⁴¹³ Např. právě Meiningenští utržili za svých deset představení v Praze v r. 1879 částku 45 000 zlatých, z čehož Kreibigovi odvedli 12 000 zlatých za pronájem Novoměstského divadla.⁴¹⁴ Repertoár v Kreibigově éře byl však také zatížen nacionálními požadavky. Na programové skladbě je zřetelně vidět, že byl kladen důraz na uvádění německých autorů, jejichž díla byla psána jako vícedílná a představovala různé mytologické a historické příběhy. Na programu se pak objevily např. jako třívečerní cyklus. V programové skladbě se tak můžeme setkat se sérií Schillerových, Hebbelových nebo Grillparzerových dramát.⁴¹⁵

Ani toto mírné zvýšení repertoárové úrovně nepomohlo Kreibigovi v jeho setrvání na ředitelském postu. Rozhodující byly v danou chvíli finance. Proto začal Zemský výbor vyjednávat již při prvních náznacích krizové situace s novým adeptem na ředitelský post. Již poté, co Kreibig zažádal o zvýšení abonentních cen, začalo být zřejmé, že není solventní krýt dluhy rodiny Kreibigů. Neutěšený stav se stupňoval, a zástupci Zemského výboru se proto rozhodli neponechat nic náhodě. Opět se obávali zdiskreditování divadla, ale i jejich vlastního počínání. Vždyť původní záměr – zaručit návrat vynaložených prostředků na sanaci divadla prostřednictvím Kreibigova syna – se nevyvíjel zdárně. A zpráv o celé záležitosti se tou

⁴¹² Tamtéž, s. 776.

⁴¹³ Srov. předchozí kapitoly o vedení Stavovského divadla.

⁴¹⁴ TEUBER, O., 1885, III., s. 782–783.

⁴¹⁵ Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMD.

dobou na veřejnost dostalo již poměrně dost. Pražský německý tisk kritikou na účet vedení divadla nešetřil. Zdůrazňována byla především důležitost německého divadelního umění v tradičně německém městě, jako je Praha. V té souvislosti bylo poukazováno na ztrátu prestiže, kterou divadlo dlouhá léta budovalo. K tomu, podle tisku, přispěla zejména konkurence velkolepého českého národního stánku a právě kvůli této zásadní změně v pražském uměleckém milieu by se představitelé německého divadla měli snažit vyvinout maximální úsilí o znovunabytí dobrého jména instituce.⁴¹⁶ Nacionální charakter konkurence obou pražských divadel se vyostřoval.

Z výše uvedených důvodů, v roce 1884, se začal divadelní intendant angažovat v zajištění nového vedení Stavovského divadla. Konkrétně byl osloven ředitel brémské scény, Angelo Neumann, při své návštěvě v Praze. S ním se také posléze Zemský výbor dohodl, že do pražského divadla nastoupí od léta následujícího roku. Do té doby musela být vyřešena záležitost Kreibigovy smlouvy a splněny některé Neumannovy podmínky.

Kreibig ml. nakonec svoji funkci pod tlakem Zemského výboru složil.⁴¹⁷ Pokrytí jeho dluhů mělo být uhrazeno z prodeje fundu, kterým disponoval. Zařízení se zavázal odkoupit nově nastupující ředitel A. Neumann. Pro Kreibiga a jeho rodinu tento debakl znamenal v podstatě ukončení dlouholeté rodové tradice na poli divadelního podnikání. Kreibig se poté odebral do Hamburku, kde pracoval jako režisér tamního městského divadla.⁴¹⁸ S Neumannem byla uzavřena smlouva na deset let, což bylo samo o sobě výjimečné, neboť podobné kontrakty měly obvykle šestileté trvání.⁴¹⁹ Řediteli to zajišťovalo větší míru stability a dlouhodobější perspektivu pro jeho vlastní invenci. Dále, již při vyjednávání s Neumannem, se hovořilo o stavbě nového německého divadla v Praze. I to byl pro zkušeného divadelního praktika jistý podnět, neboť se zcela jistě seznámil se špatnou

⁴¹⁶ TEUBER, O., 1885, III., 793.

⁴¹⁷ I když se předtím ještě snažil celou situaci zachránit. Na místo režiséra angažoval svého sekretáře – oblíbeného a v pražském divadelním milieu uznávaného C. Skraupa – a usiloval o oživení repertoáru. TEUBER, O., 1885, III., s. 794.

⁴¹⁸ LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 284.

⁴¹⁹ Srov. předchozí smlouvy s divadelními řediteli.

situaci, která v pražském německém divadelnictví panovala. Přislíbeny mu byly i pravidelné subvence.⁴²⁰

Angelo Neumann pocházel z Vídně, z asimilované židovské rodiny. Byť se původně, v duchu rodinné tradice, připravoval na dráhu obchodníka, talent ho zavedl k hudbě. Již od mládí velmi dobře zpíval a posléze se rozhodl pro profesionální dráhu operního zpěváka. Působil v několika angažmá, např. v Kolíně nad Rýnem a Krakově. V roce 1876 však pěveckou kariéru ukončil (pravděpodobně z důvodu nemoci) a začal spolupracovat s městským divadlem v Lipsku jako operní dramaturg a společník tamního ředitele A. Förstera.⁴²¹ Již v této době se profiloval jako výborný vedoucí uměleckého souboru, jehož kvality byl schopen předvést při různých velkolepých turné. S operním souborem z lipského divadla se soustředil zejména na Wagnerovu produkci a s tímto repertoárem hostovali na předních německých scénách, ale např. i v Londýně. Po smrti A. Förstera se předpokládalo, že konkurz na divadelního ředitele lipské scény vyhraje Neumann, nicméně k tomu nedošlo. A. Neumann se proto rozhodl založit vlastní divadlo tzv. Richard Wagner – Theater a podnikal dále umělecká turné po celé Evropě. Jeho renomé rostlo a záhy byl osloven, aby se stal ředitelem divadla v Brémách.⁴²²

Strategii uměleckých cest poté plně zúročil v pražském angažmá. Když zde Neumann nastoupil, divadlo se potýkalo s nemalými obtížemi, které, jak se postupem času ukázalo, nebylo možné víceméně zdárně řešit. V pražské společnosti, jak bylo uvedeno, sílil český živel a německé divadlo bylo vlastně již minoritní záležitostí. Jeho finanční prosperita upadala a s tím i jeho umělecké kvality. Neumann se spoléhal zejména na otevření nové budovy plánované pro německé divadlo, jehož reprezentativní prostory a moderní technické zázemí, jak doufal, by poptávku publika opět zvýšily. Ekonomice divadla značně vypomáhal zahraničními výjezdy operního uměleckého souboru. A nemalou roli v jeho vedení pak hrála i popularizace repertoáru, která směřovala především k inspiraci berlínským divadlem.

Podívejme se nyní blíže na kauzu schvalování realizace nového německého divadla, která mnohé vypovídá právě o situaci německého kulturního života

⁴²⁰ Smlouva byla s Neumannem uzavřena 10. 5. 1885 a po deseti letech bylo jeho angažmá obnovováno až do jeho smrti v r. 1905. LUDVOVÁ, J. a kol., 2006, s. 366.

⁴²¹ Tamtéž, s. 365–366.

⁴²² Tamtéž, s. 366.

v Praze ke konci 19. století. Plán na jeho výstavbu vzešel z podnětu Zemského výboru, z jeho německé části, již v r. 1882. Bylo zamýšleno, že se stane doplňkovou scénou Stavovského divadla, které mělo v té době již značně nevyhovující technické parametry. Některé hry, zejména opery náročné na provedení a výpravu, byly na jevišti stavovské scény jen těžko uskutečnitelné anebo silně limitované. To samozřejmě snižovalo zájem diváků, kteří mohli náležitou satisfakci nalézt v konkurenčním, českém divadle.

Vyjednávání o stavbě dalšího německého divadla v Praze však bylo poměrně náročné, neboť měla být pojata skutečně velkolepě, a tudíž od počátku zaručovala i značné finanční výdaje. Situaci komplikovaly také národnostní rozmíšky mezi Čechy a Němci zasedajícími v Zemském sněmu, které se začaly na počátku osmdesátých let stupňovat.⁴²³

Budova nového německého stánku měla být postavena na místě Novoměstského divadla. Její prostory si však stále pronajímali ředitelé Stavovského divadla, proto bylo Zemským výborem a komisí pro zřízení divadla rozhodnuto, že pozemek bude pro účely výstavby nového divadla zakoupen. Do koupě tohoto prostranství mělo být investováno 160 000 zlatých. Celý stavební záměr byl rozpočítán na částku 705 000 zlatých. Zemský výbor si chtěl vypomoci půjčkou, a to ve výši 800 000 zlatých.⁴²⁴ Někteří členové výboru a sněmu měli však vůči celému počínu, právě kvůli finanční náročnosti, značnou nedůvěru. Zejména čeští zástupci argumentovali tím, že v Praze již jedno německé divadlo je a nové bude sloužit pouze jako luxusní sezonní scéna. Podobné námitky vůči záměru proběhly i v českém tisku.⁴²⁵ A i když Češi prozatím drželi v Zemském sněmu menšinu hlasů (situace se měla brzy změnit), bylo zřejmé, že do jednání výrazně zasáhnou. Jako kompenzaci pro české národní zájmy,

⁴²³ Němečtí liberálové, kteří měli v sedmdesátých letech převahu v Říšské radě a zásadní vliv v rakouské politice, ztráceli původní pozice. Do popředí se v celorakouském kontextu dostávaly konzervativní síly. To se odrazilo i na situaci na Českém zemském sněmu, kde konzervativci spolu s českými poslanci získali v r. 1882 většinu. Pražští Němci, kteří se valnou měrou hlásili k liberalismu, byli nuceni stále důsledněji obhajovat své místo ve veřejném životě, ale i v pražské společnosti. COHEN, G. B., 2000, s. 107.

⁴²⁴ TEUBER, O., 1885, III., s. 835. Teuber uvádí jako potenciálního věřitele Creditinstitute.

⁴²⁵ TEUBER, O., 1885, III., s. 836.

v případě že by byla stavba nového německého divadla povolena, začali čeští zástupci požadovat výstavbu moderní české letní scény. V tomto případě by však Zemský výbor narazil na značné finanční problémy.

Příznivci nového německého divadla se znovu a znovu ohrazovali odůvodněním, že stávající situace německého divadla v Praze je neutěšená, že zde není možné prakticky provést žádná náročná představení vyžadující speciální zázemí (tzv. *Zugstücke*). Dalším argumentem bylo i zcela jasné upozornění na právě onen zemský zájem, který měl naplňovat potřeby obou národností – české i německé – stejnou měrou.⁴²⁶ Nakonec byla celá záležitost uzavřena, a to když 23. října 1882 Zemský sněm většinou hlasů rozhodl o odložení celého záměru (k české menšině na směnu se přidali i zástupci Strany konzervativního velkostatku). Představitelé německého veřejného a kulturního života tedy narazili, a to nejen na zmiňovaný odpor českých kolegů. Do záležitosti vstoupily zemské zájmy v pojetí koalice českých a konzervativních poslanců. Z jednání vyplynulo, že německé divadlo v Praze k prioritám nepatří. Jako další podstatný „kámen úrazu“ se ukázal být i finanční limit zemského fondu. To vše znamenalo pro německé reprezentanty jistě významnou zkušenost, neboť si tak uvědomili celkový stav německého kulturního života v Praze, kterému začal ve všech ohledech konkurovat český živel.

Výše uvedené důvody přivedly příznivce německého divadla na myšlenku vlastní realizace projektu. Iniciovali proto založení tzv. německého divadelního spolku (*Deutscher Theaterverein*), který měl podporovat německý divadelní život v Praze a zasadit se o postavení plánované scény. Jedním z předních členů spolku byl podnikatel a velkostatkář A. Richter. Další se rekrutovali převážně z řad podnikatelstva, ale i německé pražské inteligence. Divadelní spolek se řadil mezi ty německé organizace, které měly poměrně vysoká kritéria na přijetí svých členů. Podobně jako např. v Kasinu musel být každý nový člen doporučen stávajícím a značnou roli zde

⁴²⁶ Stavovská scéna např. postrádala odpovídající zázemí pro skladování kulís, pro které využívala i bývalou divadelní budovu v Kotcích atd.

hrály i finanční prostředky.⁴²⁷ Každý nový člen zaplatil 100 zlatých ročně jakožto vstupní částku do spolku a posléze každý další rok 20 zlatých.⁴²⁸

Poté, co se spolek konsolidoval, začal znovu usilovat o prostředky ze zemského fondu. Spolu s německými představiteli Zemského výboru vypracovali petici, v níž žádali o podporu zmiňovaného projektu. Argumentovali již nejenom zájmem domácího německého obyvatelstva, ale přešli i k ostřejším důvodům. Česká strana, která stále trvala na požadavku výstavby letní scény, pokud dojde k realizaci nového německého divadla, se tak dočkala v jistém smyslu protiútku. Němci zdůraznili, že vzhledem k částce, kterou v posledních letech zemský fond vynaložil na české divadlo, je jejich žádost naprosto oprávněná. Navíc byli ochotni část nákladů uhradit sami, a to z prostředků divadelního spolku. Oproti předchozí sumě 800 000 zlatých, žádali nyní pouze o 500 000 zlatých.

Dne 8. srpna se za účelem projednání žádosti sešel Zemský sněm. Opět se zde potvrdilo, že pražský kulturní život se pomalu začíná rozdělovat na dvě neslučitelné a konkurenční polarity. Z řad českých zástupců vystoupil E. Gréger (vůdce Mladočechů), který do své řeči o divadle zároveň zakomponoval rozhořčení nad úvahami o administrativním dělení zemí českých na základě národnostní příslušnosti, což se posléze stalo hlavním bodem volebního programu Staročechů.⁴²⁹ „*Prag werden sie nicht zerreißen; wenn sie sich ein Theater bauen wollen, so bauen sie es in der zukünftigen deutschen Hauptstadt Böhmens. Wenn wir die Subvention bewilligten, so würden wir eine Prämie für den Landesverrat votieren.*“⁴³⁰ Toto poměrně radikální hledisko však zaujímala prozatím jen část českých zastupitelů. Většina poslanců se nakonec přiklonila k přijetí návrhu na podporu nového německého jeviště ve výši půl milionu zlatých (za projekt se postavili kromě německých liberálních poslanců i někteří členové Strany konzervativního velkostatku). Výsledek jednání vyvolal na německé straně vlnu nadšení a rozpoutal poměrně masivní podporu divadelního spolku, který takto již

⁴²⁷ COHEN, G. B., 2000, s. 129. V této souvislosti Cohen upozorňuje na politiku německých spolků v Praze, které byly převážně pod vlivem liberálů a zasazovaly se především o povzbuzení německého života v Praze prostřednictvím kulturních tradic. Do této sféry pražské divadlo bezesporu patřilo.

⁴²⁸ TEUBER, O., 1885, III., s. 837.

⁴²⁹ O tzv. punktacích více viz URBAN, O., 1982, s. 393. a dále.

⁴³⁰ TEUBER, O., 1885, III., s. 840. Podklady pro jednání viz fond Český zemský sněm 1789 – 1913, *Německé divadlo 1883*, karton č. 160., NA.

v roce 1885 disponoval částkou přes 400 000 zlatých. (Celou akci podpořil i císař, který spolku daroval 10 000 zlatých. Jeho angažování v dané věci souviselo se zřejmou snahou korigovat národnostní vášně v monarchii. František Josef I. se obával nárůstu podpory velkoněmeckého i českého nacionalismu.) Suma, kterou spolek disponoval, a odsouhlasená částka ze zemských prostředků byly nyní dostačující k postavení nové německé scény, jež byla otevřena o tři roky později v r. 1888.

I přesto, že Zemský sněm nakonec souhlasil s částečnou participací na realizaci divadla, celé jednání opět dokládá skutečnost, že se německý kulturní život v hlavním městě dostával na okraj společenského zájmu. Jednak byl stále více ostrakizován českými nacionalistickými představiteli, a jednak začal postrádat i samotné sociální zázemí. Skupina podnikatelů a vzdělavců, kteří stáli za aktivitami divadelního spolku, sice měli potenciál (především ekonomický) k tomu, aby ještě nějakou dobu německé divadlo v Praze podporovali,⁴³¹ nicméně na tyto subvence je nutné nahlížet jako na prostředky jednotlivců, kteří již nemohli zvrátit národnostní vývoj ve společnosti v Čechách. Tímto procesem ztrácelo německé divadlo v Praze to nejdůležitější – publikum.⁴³²

A to se netýkalo pouze Nového německého divadla. Tento vývoj spolu s otevřením další německé scény měl zásadní dopad i na Stavovské divadlo. Byť podle původního záměru nemělo být realizací nového projektu nijak ohroženo (s novým divadlem bylo původně počítáno jako s doplňkovou scénou), postupem času se dostávalo stále více na okraj Neumannova podnikatelského a rovněž společenského zájmu. Neumann v nové budově zúročil především její technické zázemí – převedl sem v podstatě celou operní produkci a další novou tvorbu náročnou na vybavení. Tím si zajistil určitou diváckou přízeň, a pozdvihl tak pražské německé divadlo na poměrně

⁴³¹ K této skupině se posléze přidávali i další veřejně činní Němci, kteří se obávali o své postavení v životě pražské společnosti. Tlak ze strany Čechů sílil, a Němci se proto snažili poukazovat především na fakt, že v Čechách a v Praze nejsou cizinci. Do projektu realizace divadla se tak začali přidávat další jednotlivci financující konkrétní části nového stánku, např. výzdobu sálů atd. TEUBER, O., 1885, III., s. 842. I další aktivity Němců v Čechách v této době svědčí o vzrůstajících obavách o jejich další osud. Více viz COHEN, G. B., 2000, s. 107 a dále.

⁴³² J. Ludvová k tomu dodává, že potenciál se snižoval i v počtu domácích autorů píšících pro německé divadlo. LUDVOVÁ, Jitka, 2001, s. 47.

vysokou úroveň. Na jevišti stavovské scény se ovšem hrály především kusy starší a klasické proveniencí. Úpadek poptávky diváctva stavovské scény šel tedy ruku v ruce s konkurencí českého i Nového německého divadla.

Bylo by možné, byť pouze v symbolické rovině (všechny konkrétní příčiny jsou uvedeny výše), uzavřít tuto kapitolu tvrzením, že Stavovské divadlo a jeho koncepce byly překonány. Zemskou reprezentaci začali plnit jeho nástupci po svém, v nacionálním duchu moderní, občanské společnosti. A v té již divadlo svázané s prestiží a zájmy představitelů stavovského systému nemělo místo.

Úloha klasického a nového repertoáru ve Stavovském divadle

Z výše uvedených skutečností vyplývá, že bývalá prestiž stavovské scény klesala. Špatné podmínky panovaly nejen v ekonomické oblasti, která strádala především kvůli úbytku diváctva, ale rovněž na poli repertoáru. Důvody, jako bylo špatné technické vybavení scény, doplňoval totiž i celkově oslabený stav německé produkce v kontextu evropské dramatiky.

Zatímco na počátku 19. století byla německá divadelní kultura na vrcholu a silně ovlivňovala ostatní divadelní milieu, v druhé polovině tohoto věku bylo naopak jejím údělem spíše přejímání cizích vlivů anebo návrat k tvorbě její zlaté éry. Daný fakt se musel bezprostředně odrazit i v oblasti pražského divadla, které mělo tendenci se stále více národnostně profilovat. Úbytek kvalitní aktuální německé dramatiky způsobil, že se scéna Stavovského divadla orientovala ve značné míře na klasický německý repertoár, který byl pro scénu významnější.⁴³³ Na jedné straně, před otevřením nové scény výběr takového repertoáru směřoval Stavovské divadlo k požadované reprezentaci německého kulturního života v Praze, na druhé straně, po zahájení provozu na novém jevišti byla tato tvorba v jistém smyslu i výrazem zachování určité

⁴³³ Divadelní teoretici se přiklánějí k názoru, že přídomkem „klasický“ je vhodné označovat spíše jednotlivé autory než určitá díla. Definování konkrétního tvůrce jako klasika závisí na konstantnosti a vytrvalosti uvádění jeho produkce v programové skladbě divadel. SCHANZE, H., 1973, s. 120.

kontinuity staré scény.⁴³⁴ (Nechceme tím však tvrdit, že by se klasický repertoár na nové scéně nevyskytoval, nebo naopak že by Stavovské divadlo nereflektovalo novinky.)

Na daný trend, tj. zdůraznit na jevišti tvorbu klasiků, jsme upozorňovali již v předchozí kapitole, nicméně plně se rozvinul právě v éře sedmdesátých a osmdesátých let 19. století. Nutno podotknout, že Stavovské divadlo nebylo v německé jazykové oblasti jediné, které se na tento druh programu zaměřilo. Kromě ztráty potenciálu německé tvorby zařadit se plně mezi moderní dramata se v této době také rozšířila představa o vzdělávací úloze klasického repertoáru, který měl vést publikum k národním i ostatním kulturním hodnotám. Takový koncept osvěty razil např. soubor z Meiningenu (jenž i v Praze několikrát vystoupil), ale i další dvorská a měšťanská divadla. Např. v berlínském dvorském divadle zapříčinily tyto aspekty silnou převahu klasických děl. Na jeho činoherním programu sedmdesátých a osmdesátých let můžeme nalézt více než polovinu představení vybraných z děl klasiků.⁴³⁵

Podívejme se tedy blíže na programovou skladbu Stavovského divadla tohoto období a pokusme se sledovat právě onen poměr mezi klasickou a novou tvorbou, a to nejen v oblasti esteticky náročné dramatiky. Pokusme se rovněž o úvahu nad funkcí a recepcí těchto uměleckých tendencí, s ohledem na vazby k aktuálně sledované době.

V programu divadla tohoto období na první pohled zaujme četnost uvádění některých německých klasiků. Na počátku osmdesátých let shledáme, že hry těchto autorů tvoří v oblasti vážné dramatické tvorby většinu.⁴³⁶ Za povšimnutí také určitě stojí, že se nejedná pouze o díla z pera Schillera a Goetha, kteří jsou považováni za klasické tvůrce par excellence, svázání se zlatou érou německé dramatiky přelomu 18. a 19. století, ale i o hry pocházející od jejich následovníků jako např. Grillparzera, Gutzkova, Hebbela a dalších. V tomto výčtu je pozoruhodné jméno dramatika F.

⁴³⁴ Znovu je nutné připomenout i limitované technické zázemí, které divadlo omezovalo v uvádění některých náročnějších nových představení.

⁴³⁵ Např. v r. 1887 z 291 představení bylo 168 kusů od klasických autorů, konkrétně 93 od Schillera. SCHANZE, H., 1973, s. 120.

⁴³⁶ Např. v r. 1880 nalezneme v žánru tragédie šestnáct představení, z čehož dvanáct tvoří díla německých klasiků a čtyři představení pocházejí od Shakespeara. Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMD.

Grillparzera, jehož jsme již zmínili v souvislosti s vídeňským lidovým divadlem a jehož můžeme použít v jistém smyslu i jako příklad pro ozřejmení úlohy klasického díla na jevišti stavovské scény.

Jako spisovatel a dramatik byl Grillparzer v mládí ovlivněn napoleonskou dobou a dozvuky osvícenectví josefinské epochy. Na jednu stranu tíhl ke konzervativnímu postoji (především v oblasti tradice habsburské dynastie a monarchie), na druhou však nemohl nevidět důsledky rigidní vlády císaře Františka I., které znamenaly velká omezení i pro umění, potažmo také divadlo. Jeho způsob vládnutí proto kritizoval, i když ne zcela otevřeně a explicitně.⁴³⁷ Nezískal tak náklonnost ani konzervativců a příznivců dvora, ani radikálních stoupců mladoněmeckého hnutí. Publikum si však jeho her cenilo. S velkým úspěchem byla hrána jeho prvotina *Die Ahnfrau* z r. 1817, osudová tragédie ovlivněná romantismem (jako jediná z jeho her byla s velkým úspěchem recipována i v českém prostředí).⁴³⁸ Roku 1818 následovala hra *Sapho* (uvedena ve Vídni r. 1819) a r. 1822 trilogie *Das Goldene Vlies*, která byla hrána ve vídeňském Hofburgtheatru. Poslední část této trilogie – *Medea* – zdomácněla na všech německých scénách.⁴³⁹ V souvislosti s pražským divadlem je důležité zmínit především jeho hru *König Ottokars Glück und Ende* z r. 1825. Jejím hlavním hrdinou je Rudolf I. Habsburský a postava českého krále Přemysla Otakara II. Český panovník je zde líčen jako dobyvatel a uzurpátor, v dobovém kontextu připomínající kontroverzní postavu císaře Napoleona.⁴⁴⁰ Hra vzbudila velkou nevoli mezi českými buditeli, a to i přesto, že se Grillparzer při návštěvě Prahy v roce 1826 pokoušel vlasteneckému okruhu vysvětlit původní myšlenku hry. Jednalo se mu především o poukázání na počáteční ideály, které stály u zrodu habsburské dynastie. Primárně nechtěl útočit na české vlastenecké smýšlení. Jeho dílo pak bylo v českém divadle přijímáno se značnou rezervou a hra *König Ottokars Glück und Ende* se překladu do češtiny dosud nedočkala. Ani německý originál se na scéně Stavovského divadla neobjevoval často. To se ale změnilo po oddělení české scény. V sedmdesátých letech již hru můžeme běžně vidět v repertoáru a rovněž

⁴³⁷ Do konfliktu s cenzurou se dostal např. hrou *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828).

⁴³⁸ TUREČEK, D. s. 52 a dále.

⁴³⁹ WIESE, von, B., 1948, s. 171 – 196.

⁴⁴⁰ Tamtéž.

další Grillparzerovy hry (a to ne jen ty nejoblíbenější, které se staly velmi populární již v první polovině 19. století, jako např. právě *Ahnfrau* nebo *Der Traum der Leben*, v níž je možné zaznamenat i prvky lidového divadla).

Grillparzer se zařadil mezi německé klasiky. Jeho dílo bylo pro stávající koncept Stavovského divadla velmi vhodné, na jedné straně splňovalo nároky estetických kritérií, jeho hry byly reprezentativní a měly i kultivační potenciál, což byl jeden z aspektů, jaký byl od klasické tvorby očekáván. Na druhé straně byl autor spojován i s určitým étosem, který vyhovoval nacionálnímu zaměření divadla. Autor byl prorakousky orientovaný, dokonce byl v r. 1861 zvolen doživotním členem panské sněmovny (což zvyšovalo i prestiž jeho díla). Zároveň se nikdy plně nezařadil ke konzervativnímu křídlu, byť mu byly právě některé hodnoty vztahující se ke kontinuitě mocnářství blízké. Pražskému německému milieu v tuto dobu pravděpodobně vyhovovala i Grillparzerova ideologická podpora habsburské monarchie. Tyto sympatie k habsburskému Rakousku mohly sehrát důležitou úlohu z pohledu zástupců liberálně smýšlejících podnikatelů, kteří do oživení divadelní ekonomiky v r. 1878 vložili nemalé prostředky (a posléze i podporovali pražský divadelní život) a kteří se v době sedmdesátých a osmdesátých let otevřeně hlásili k centralistické formě rakouské monarchie.⁴⁴¹

Obdobnou funkci, tj. především reprezentativní a osvětovou (vedoucí k národnostnímu ukotvení), plnili na programu i další němečtí klasici. Měli bychom si uvědomit, že většina těchto tzv. klasiků tvořila pod dozvuky osvícenských ideálů, nebo preromantismu, v nichž obou hrál podstatnou roli vztah jedince k vlasti a národu. Povšimli jsme si ale také, že se do této skupiny dostali i zástupci z proudu *Junges Deutschland*, např. Gutzkow. Nicméně jeho dílo nebylo tak radikální jako u ostatních zástupců zmiňovaného směru. Přílišná radikalita vztahující se k sociální oblasti nebyla na jevišti žádaná ani v této době. Zejména pokud se jednalo o zobrazování sociálních podmínek nejnižších společenských vrstev. (Nesmíme zapomínat, že nejnižší sociální skupiny nemohly stále volit, neprošly volebním cenzem, který byl založen na majetkovém rozdělení

⁴⁴¹ COHEN, G. B., 2000, s. 47–71.

obyvatelstva. A rovněž v oblasti vzdělávání, které umožňovalo sociální mobilitu, byly tyto vrstvy značně limitované apod.). I proto byli klasičtí autoři na jevišti žádoucí, neboť se nijak radikálně nedotýkali palčivých aktuálních společenských problémů, které by mohly být zamítnuty cenzurou.⁴⁴² Jejich díla posouvala společenské hranice v době svého vzniku, tj. povětšinou se týkala nerovného společenského postavení šlechty versus měšťanské vrstvy, případně se zabývala obecnými etickými principy a filozofickými otázkami.

Jakou úlohu plnil naopak nový, esteticky náročný repertoár? A jak si stál ve srovnání s klasickými autory? Nebudeme daleko od pravdy, když budeme tvrdit, že novinky z oblasti náročného dramatu plnily na jevišti v některých směrech obdobnou funkci jako díla klasiků. Jejich nasazení do programu, možnost nastudování, precizní provedení atd. přinášely divadlu velkou míru prestiže, tj. byly dobovou kritikou povětšinou vysoce hodnoceny a s potěšením je rovněž kvitovaly vzdělané společenské vrstvy, které chodily do divadla za estetickým prožitkem. Dále, pokud divadlo uvedlo takovou novinku, zařadilo se do kontextu ostatních předních scén, na nichž hra již figurovala. Divadlo se tak přibližovalo ideálu reprezentativního stánku, reflektujícího nejnovější dění v dramatické oblasti – jednoduše bychom mohli říci, že „šlo s dobou“.

Problém však nastával u děl, která byla pro uvedení na oficiální zemské scéně nevhodná kvůli přílišnému akcentování ožehavých dobových otázek. Prvků, názorů a způsobů zobrazení, které cenzuře vadily, bylo povícero. Ať již se jednalo o nacionální projevy jednotlivých národnostních skupin monarchie, nebo radikální (levicový) pohled na oblast sociálních podmínek nejnižších společenských vrstev. Z dramatických počínů proto byla nevhodná některá kontroverzní díla realistů a naturalistů zabývající se sociálními vlivy na lidské jednání. V programové skladbě nenalezneme proto téměř žádné kusy navazující na pojetí Zolova naturalismu, např. z pera

⁴⁴² Ústava z roku 1867 určila, že odpovědnost za cenzuru mají mít provinční místodržící rakousko-uherského mocnářství. Cenzura této doby byla v podstatě zaměřena dvěma směry. Jednak vůči nacionalistickým tendencím, které by ohrožovaly celistvost monarchie, a jednak se snažila minimalizovat kritické hlasy vztahující se k sociální oblasti. Potlačovala levicové spisovatele a tvůrce, jejichž názory byly oficiální vládou považovány za extremistické. Na socialistické hnutí bylo mocenským aparátem nahlíženo v podstatě jako na anarchistické, podřívající authority platných zákonů. Více viz URBAN, O., 1982, s. 349.

Henryho Becquea, který se zaměřoval na obscénní život pařížské společnosti. Limitována byla také např. Ibsenova tvorba, rozporuplná kvůli překračování mezí tzv. dobrých mravů. Příliš otevřeně zobrazovala některé společenské přestupky svázané s nejintimnější sférou člověka. I proto mnohá jeho díla na jevišti Stavovského divadla nenajdeme anebo byla uvedena později než v době svého vzniku. Z jeho dramát tak v repertoáru sledované éry nalezneme pouze hru *Die Stützen der Gesellschaft* (orig. *Samfundets Støtter*) hranou v roce 1879. (Kontroverznější *Nora*, přestože byla napsána v r. 1879, se začala objevovat až na konci 19. století, a to na nové německé scéně; Ibsenovu hru *Gespenster* (orig. *Gengangere*) v repertoáru nenajdeme vůbec.)⁴⁴³

Jako příkladné pro určení hranice akceptování nových autorů nám může posloužit dílo realistického, v některých ohledech naturalistického autora L. Anzengruberu. Na jedné straně byla jeho produkce vysoce hodnocena dobovou kritikou. Zároveň dokázal oslovovat poměrně širokou část diváckého spektra, neboť navázal na některé prvky úspěšného lidového divadla. Na druhé straně byly některé jeho hry považovány za příliš radikální, společensky nepřijatelné, a proto se na repertoáru nevyskytovaly. Tento osud potkal Anzengruberovu hru *Das vierte Gebot*, kterou neuváděla téměř žádná scéna v habsburské monarchii ani německém císařství. Drama provokovalo zástupce oficiální moci především extrémním znázorněním situace nižších složek společnosti, konkrétně dělnictva. Děj v podstatě představuje z hlediska sociálního statusu různá rodinná prostředí, z nichž si nejhůře stojí prostředí rodiny dělníka Schalantera. Obě děti jsou zde rodiči, kvůli jejich vlastnímu prospěchu, podporováni ve svých nejhorších povahových rysech. Oba potomci mnohdy překračují společenské meze, ale i své vlastní tužby a přání (např. dceři rodiče schvalují, ba přímo podněcují její nezřízený milostný život, za nímž vidí možnost společenského vzestupu. Tento způsob života ji ovšem ničí, neboť si kazí pověst a uzavírá si tak možnost poctivého, byť ne lukrativního svazku). Dělníková rodina je zde také zobrazena téměř naturalisticky – jako hrubé, k vlastním dětem vulgární a příliš přísné prostředí. Za všemi těmito prvky mohl divák velmi snadno

⁴⁴³ Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMd. Též TEUBER, O., 1885, III., s. 742, 776, 777.

spatřit působení materiální nouze a klást si spolu s autorem otázku, kam až může bída a nehostinné zázemí člověka dovést. Autor v závěru vlastně na tento dotaz odpovídá, když synovi, Schalanterovi ml., vkládá do úst repliku zpochybňující čtvrté přikázání, tj. „cti otce svého a matku svou“.⁴⁴⁴ Tím tvůrce nepřekračuje jen hranici, která mohla být ještě únosná pro oficiální cenzuru, ale i pro všeobecnou společenskou konvenci, v níž rodina a s ní spjaté zákonné a duchovní normy představovaly stále jedny z nejvíce uznávaných hodnot.

Poněkud méně radikální byl autor ve hře *Der Pfarrer von Kirchfeld*, která byla na repertoáru označena jako *Volkstück*.⁴⁴⁵ A to i přesto, že také v tomto případě psal autor realisticky a bez příkras. Zobrazil zde vztahy na malé vesnici ovlivněné na jedné straně duchovními hodnotami, na druhé straně předsudky. Nevymezoval se tu však vůči problémům, které z hlediska dobové cenzury i společenského konsenzu byly nepřijatelné. Naopak nadnesl zde otázku, jež mohla být pro většinu tehdejšího diváctva (i dobře situovaného měšťanského), v rychle se proměňující společnosti, velice naléhavá. Autor se zde dotkl problému víry v boha, konkrétně otázky, zda je opravdu věcí vlastního srdce a svědomí, nebo záležitostí náboženství promlouvajícího k věřícím skrze dogmata církevních hodnostářů.

Reagoval tak na událost, jež zahýbala v dané době celým evropským katolickým křesťanstvem. V roce 1870 bylo na tzv. Prvním vatikánském koncilu přijato dogma o papežské neomylnosti. Vatikán tímto způsobem odpovídal na změny společenských a politických postulátů, které se v průběhu 19. století odehrály a měly nemalý dopad na společenské smýšlení. Měla tak být chráněna autorita papeže a katolické církve. Dogma nicméně rozpoutalo vášnivé debaty nejen v okruhu teologů, ale i ostatních intelektuálů, a nakonec došlo k rozštěpení církve, z níž se vydělili tzv. starokatolíci, kteří daný článek víry neuznávali. S dogmatem o neomylnosti pak byla na kongresu úzce spojována i otázka křesťanské morálky a poslušnosti biskupů. A na tento aspekt, který byl v závěru společensky nejzávažnější, se Anzengruber soustředil ve své hře z lidového prostředí.

⁴⁴⁴ ANZENGRUBER, Ludwig, *Das vierte Gebot*, Wien 1922.

⁴⁴⁵ Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMD.

Kromě realistického pojetí vesnice a vztahů mezi místními zde autor také zúročil některé prvky lidového divadla. Ve hře líčí svérázné lidské charaktery svázané s lokálním prostředím malé podhorské vesnice. Děj se odehrává ve vsi Kirchfeld, v níž působí osvícený, téměř pokrokový kněz. Vede své svěřence k pravým duchovním hodnotám, které mají vycházet z jejich přesvědčení, a ne z příkazů církevních hodnostářů. Je tolerantní vůči jiným názorům (dokáže např. posvětit i sňatek protestantky s katolíkem, což jeho církve obecně nepřipouští). Snaží se v každé, i pro něj nepříjemné chvíli, své farníky pochopit a porozumět jejich starostem. Naráží při tom nejen na různé předsudky, ale i na otevřený odpor některých zúčastněných. Proti jeho názorům zde stojí postava barona, který vlastní velkou část pozemků okolo vesnice, a osoby některých vesničanů. Baron představuje zástupce vyšší společenské vrstvy, která se obává možného posunu svého statusu vlivem tlaku nižších sociálních složek. Největší hrozbu vidí v tom, kdyby prostý člověk začal přemýšlet a projevovat svůj názor. Od faráře, jakožto reprezentanta tradičních hodnot, čeká, že bude lidi utvrzovat v pasivním postoji. I část vesničanů je tomuto přístupu nakloněna, zejména pak místní učitel, který je zde spodoben v jistém smyslu jako faráři konkurující autorita.

Hlavní zápletka se rozpoutává příchodem chudé dívky Anny na faru, která má u faráře sloužit jako hospodyně. Anna je sirotek a k faráři proto velmi přilne. I duchovnímu je dívka blízká, připomíná mu vlastní sestru, a tak k ní začne chovat vřelý, ale nevinný cit. Ve vsi se o jejich soužití začínají šířit pomluvy, které roznáší místní podivín Joza. Ten je zatížen vlastním neštěstím, neboť mu kdysi nebyl povolen sňatek se ženou, která nebyla katolička. Odvrátil se proto od církve i od společnosti. Spolu s ním začala jeho osud sdílet i jeho matka. Situace se řeší ve chvíli, kdy právě ona spáchá sebevraždu a Joza žádá faráře, aby i přesto mohla být křesťansky pohřbena. Farář Jozovu žádost vyslyší, a tím mu dá nový důvod věřit, že se společnost mění a že se před ní nemá uzavírat. Pro samotného faráře je už ale pozdě. Je nařčen z neposlušnosti církvi a předvolán k soudu na konzistoři. To se mu přihodí ve chvíli, kdy je vystaven další těžké zkoušce, a to osobní. Je požádán Annou, aby ji oddal za mládence z vedlejší vesnice. Farář má z tohoto dívčina kroku nejprve radost, ale posléze si uvědomí, že mu na

dívce záleží více, než si myslel. Nakonec ale nalézá sílu oba mladé lidi oddat. Hra končí farářovým odchodem ke konzistoři, před jejímž soudem se má zpovídat z porušování církevních pořádků.⁴⁴⁶

Daný kus se řadil právě k těm zástupcům dramatiky, která na scénu přinášela nové, aktuální problémy a přibližovala tak divadlo ke kontextu evropské dramatiky. Dále je důležité se zmínit (a vlastně znovu opakovat), že Anzengruber byl v době sedmdesátých a osmdesátých let jedním z mála německy píšících dramatiků, který byl schopen aplikovat realistické a naturalistické vyjádření. Jeho dílo se na programu Stavovského divadla vyskytovalo pravidelně, v sekci náročné tvorby zaujímalo místo početně srovnatelné s produkcí klasiků.⁴⁴⁷ K tomu je nutno dodat, že příznivou odezvu kus zaznamenal i u diváctva. O tom svědčí právě několikanásobné reprízy již v prvním roce jejího uvedení, v r. 1871. Kromě kvalitního dramatického zpracování obsahovala totiž také několik aspektů, které si mohl dobový divák otevřeně interpretovat a snáze se tak s dějem identifikovat. Toto ztotožnění umožňovalo především pojetí postavy faráře, který byl ve sledovaném čase stále vnímán jako velká autorita. V zápletce je farář zpodoběn na jedné straně sice jako velmi silná, čestná a duchaplná osobnost, na druhé straně však i jako lidská bytost mající vlastní emocionální prožitky a také slabosti. To obyčejnému divákovi postavu přiblížilo a snáze se mohl vžít do jeho postojů, které se vztahovaly k aktuálnímu dění. Divák tak mohl prostřednictvím představení prožít v jistém smyslu katarzi svého vlastního názorového zmatku. Navíc je důležité upozornit na to, že farář sice ve hře porušoval konvence, nicméně jednalo se o zvyklosti, které byly ve všeobecném kontextu již nabourávány. Osvícenství, „věk rozumu“, liberalismus a další procesy přicházející s modernizací se do sociálního klimatu silně zapsaly a nutily člověka zaobírat se tradičními dogmaty z jiné pozice, tj. z pohledu člověka patřícího již do moderní společnosti se všemi jejími atributy (v tomto ohledu zdůrazněme především změnu poměru k tradičním církevním autoritám). Hra proto diváka nepobuřovala (podobně jako by to mohl činit např. autorův kus

⁴⁴⁶ ANZENGRUBER, Ludwig, *Der Pfarrer von Kirchfeld*, (přeložil J. J. Strankovský pod názvem *Farář z Podlesí*), Praha 1871.

⁴⁴⁷ Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

Das vierte Gebot). Překračovala konvence jen do určité míry. Nevnášela do blízkých lidských vztahů žádné dekadentní významy. Ty hodnoty, které byly vlastní širším měšťanským vrstvám (diváctvu Stavovského divadla) a představovaly jakousi trvalou konstantu, nebyly nijak napadány.

Podobnou polaritu repertoáru můžeme sledovat i v jeho zábavné složce. I zde zaujímala neochvějnou pozici díla klasiků tohoto žánru, ale samozřejmě také sem vstupovaly novinky. Tato nová dílka původně německé jazykové proveniencí (činoherní produkce)⁴⁴⁸ byla podobně jako u esteticky náročné dramatiky v sedmdesátých a osmdesátých letech v menšině. Situace se začala postupně proměňovat ke konci osmdesátých let, kdy pražské jeviště začínala ovlivňovat vzrůstající se berlínská dramatika. V programové skladbě sledované doby tak nalezneme kromě děl klasiků zábavné produkce také tvorbu francouzských dramatiků (jejíž nejsilnější potenciál, a to v rámci tzv. konverzační komedie, jsme sledovali v předchozí kapitole – srov. s. 124).

Zaměříme se nyní na poměr klasické a nové tvorby z německého prostředí (pro pražské divadlo stále ještě domácího) a pokusme se opět sledovat ty momenty, které byly pro oblibu rozhodující, tj. pražskému publiku nejbližší.

Výše, v přehledové kapitole o repertoáru, bylo uvedeno, že zábavná produkce stále tíhla k určitým společným znakům, jež vycházely z tradiční měšťanské veselohry. Daná tendence je velmi dobře pozorovatelná i na jevišti stavovské scény. Dokládají to nejen kusy zmiňovaných klasiků, v nichž zaujímají přední místa stále především jména jako Kotzebue, Töpfer, Birch-Pfeiffer, Bauernfeld a další, ale i dílka jejich následovníků. I ta vykazují příznačnost měšťanské veselohry, i když v některých aspektech již posunutou.

V rámci této produkce zaujímají první místo v zobrazovaných scénách hry představující rodinný život. Na tento aspekt jsme narazili již v úvodní kapitole, kde bylo upozorněno na skutečnost, že rodina znamenala pro člověka z měšťanských vrstev významnou hodnotu, na níž (na rozdíl od veřejného života) měl přímý vliv. Příkladný a harmonický rodinný život patřil k předním ctnostem a jeho zobrazování tuto posvátnost stvrzovalo.

⁴⁴⁸ V hudebním divadle je nutné v tuto dobu počítat s operetou, která přicházela převážně z Vídně.

Proto, i když někteří autoři daného žánru dokázali ve své tvorbě provokovat, a to zejména v oblasti milostných vztahů, nikdy v těchto hrách nedojde (na samém závěru) k negaci rodinného štěstí. Tento obraz se v průběhu 19. století, až na drobné nuance, nezměnil. Podívejme se tedy blíže na některé představitele, jejichž doba vzniku je rozdílná, nicméně na jevišti Stavovského divadla plnili v sedmdesátých a osmdesátých letech podobnou úlohu. A zkusme se také ptát, v jakých aspektech se zcela shodují, a v jakých se drobně liší.

Prvním analyzovaným dílem bude hra od E. Bauernfelda *Bürgerlich und romantisch*, která spatřila světlo světa v roce 1837. V několika následujících sezonách patřila v daném žánru k vůbec nejhranějším dramatům, v druhé polovině 19. století se pak na repertoáru pravidelně objevovala přibližně jedenkrát za sezonu.⁴⁴⁹ Její dlouhodobou oblibu zajistil nejen samotný obsah, kterému se budeme podrobně věnovat dále, ale i styl, kterým byla napsána. Hra je velmi zdařilá po stránce zpracování dialogů, plná sofistických vtípů a rozhovorů, čímž se svou podstatou blíží ke konverzační komedii.

Už samotný název hry avizuje, že se bude jednat o rozdíl mezi „měšťanským a romantickým“, konkrétně jde pak o rozdíl mezi mileneckým poměrem z pohledu spořádané měšťanské společnosti a romantickou představou. Není tomu náhodou, ve třicátých letech musely měšťanské vrstvy plně reflektovat odraz romantizujících uměleckých tendencí, které se začaly rozvíjet v počátku daného věku. Autor kusu zde tedy vlastně zobrazil i určitou podobu a výklad romantických prvků u širších vrstev. Hlavními postavami, kromě členů rodiny rady Novotného, jsou lázeňský inspektor Kamenský, který je zasnouben s radovou dcerou Cecílií, dále pak mladá dáma Kateřina z Růžova a baron Hvězdecký. Všichni zároveň představují i určité společenské typy. Zatímco rodina rady Novotného představuje typickou měšťanskou domácnost, jejíž příslušníci vyznávají především rodinné hodnoty, jsou Kateřina z Růžova a baron Hvězdecký zástupci vyšší vrstvy, která si z pohledu měšťana dovoluje jistou míru výstředního chování (v tomto konkrétním případě jde o romantickou lásku). Děj se odehrává při

⁴⁴⁹ Pravidelně, a to jedenkrát za sezonu, se vyskytuje ještě v sondách do programové skladby ze sedmdesátých let, v osmdesátých letech bylo její uvádění již sporadičtější. Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze. NMD.

dovolené rady Novotného v lázních. Celá rodina očekává povýšení inspektora Kamenského, které mu zaručí vyšší příjem a možnost zaopatřit Cecílii v manželství. Za této situace přijíždí Kateřina z Růžova, velmi mladá a půvabná dáma, která se do lázní dostaví bez doprovodu. Ona sama se vnímá jako samostatná, odvážná a svobodomyšlná žena. Její okolí (zvláště pak ženské osazenstvo rodiny rady Novotného) se nad jejím chováním pozastavuje a hodnotí je jako nevhodné. Jistou nedůvěru a předsudky vzbuzuje i baron Hvězdecký, jehož vtipy a poznámky se Cecílii a paní radové zdají být arogantní a příliš excentrické. Je to však Kamenského přítel, a rodina ho proto musí do jisté míry respektovat. V tomto charakterovém rozložení se pak objevuje několik důležitých momentů, které naplňují určitou představu o rodině jako hlavním smyslu života a tím stvrzují i některé společenské principy, na nichž byla rodina 19. století založena.⁴⁵⁰

Tyto momenty se projevují v několika rovinách. Jedná se o zobrazení ženy, vztahu ženy a muže a postoje k veřejnému dění. První zmíněná úroveň by také mohla být s jistou nadsázkou označena jako absurdita samostatné ženy. Tento obraz je velmi dobře čitelný v situacích, v nichž vystupuje Kateřina z Růžova. Byť se ona sama pokládá za naprosto soběstačnou, je záhy zjevné, že tomu tak není. Kateřina se shodou okolností dostane do situace, kdy musí v lázních doložit svoji totožnost, a protože nemá s sebou žádný dokument ani necestuje s žádnou důvěryhodnou osobou, která by mohla její identitu prokázat, dostává se do problémů. V tu chvíli se rozplývá její představa o samostatnosti, kterou si ještě sama romanticky přibarvila. Komplikace jí pomůže vyřešit baron Hvězdecký, který velmi rychle zareaguje a požádá svého strýce, významného představitele zemské samosprávy, o prokázání Kateřininy totožnosti. Tím dámě prokazuje nejen službu, ale zprostředkovává jí v jistém smyslu i ponaučení, jak ošemetné důsledky může mít její chování, tj. samostatné vystupování ženy bez manžela nebo rodinného zázemí. V závěru Kateřině pomůže nalézt i nové zázemí, a to u rodiny rady Novotného. Posléze ji sám požádá o ruku.

⁴⁵⁰ BAUERNFELD, von, Eduard, *Domácnost a romantika* (z něm. originálu *Bürgerlich und romantisch* přeložil J. L. Turnovský), Praha 1864.

Je pozoruhodné, že do celé situace vnáší řešení právě baron. Z toho plyne, že v rovině veřejného života za ženu odpovědně jedná muž (tento aspekt se ve hře objevuje několikrát, a to i v jiné formě, např. jako nezájem žen o politiku a politické dění, když např. paní radová podotýká na adresu denního tisku: „*Raději bych ty noviny neviděla. Co je mi do Holandska a Angličanů.*“).⁴⁵¹ Postava barona je dále zajímavá i z hlediska optiky měšťanské rodiny Novotných, která se na něj původně dívala jako na výstředního muže neuznávajícího její životní styl. Baron ale nakonec svým jednáním vůči Kateřině prokazuje opak. A skutečnost, že i on bere rodinné zázemí nanejvýš vážně, hodnotu této instituce ještě zvyšuje.

Jako další důležitá rovina se ve hře jeví vztah ženy a muže. Zde je jednak příznačný zmiňovaný obraz muže jakožto ochránce ženy ve společnosti, jednak je signifikantní i vypodobení ženy starající se o mužovo zázemí – v tomto ohledu příkladně vystupují postavy Cecilie a paní radové. Obě kladou manželství a domácnost na první místo – o vedení domácnosti mají skvělý přehled. V tomto směru jsou mužům více než nápomocny, neboť muž (např. rada Novotný) je v těchto situacích zobrazován jako naprosto bez kompetencí, zcela pod vlivem ženy. Tento autorův záměr má na jednu stranu působit až ironicky, dokonce se zde objevuje i jistá míra kritiky mužské přizpůsobivosti požadavkům manželky, na druhé straně tato nadsázka nijak neruší obraz ženy jakožto ochránitelky rodinného krbu, která v zájmu rodinného štěstí má vlastně právo stanovit určité limity.

Další hra, kde se objevuje motiv rodiny a manželství, je kus *Der Bibliothekar*. Dílko sepsal německý dramatik Gustav Moser v r. 1878. Na jevišti Stavovského divadla aktuálně sledovaného času patřilo tudíž ke zcela nové produkci. Moser, působící ve druhé polovině 19. století v Berlíně, se řadil ke skupině autorů, kteří čerpali z tradice německého zábavného divadla. Jeho hry vykazují zřejmou kontinuitu s klasickou měšťanskou veselohrou, ale i s tvorbou lidového divadla (v jeho podání jsou často

⁴⁵¹ Tamtéž. Srovnáme-li tento aspekt s dramatem *Die Journalisten*, v němž žena na veřejnosti jedná zcela samostatně a nanejvýš odpovědně, pak musíme konstatovat, že se v tomto ohledu obraz ženy v průběhu 19. století mění. (Srov. s. 143 a dále). Nicméně v žánru měšťanské veselohry, tj. ryze populárního útvaru, zůstává stereotyp ženy zajišťující rodinné zázemí a muže působícího ve veřejném prostoru i v druhé polovině daného věku silně zakořeněn. Budeme o tom hovořit i dále.

obohaceny i prvky konverzační komedie).⁴⁵² Většina jeho kusů je označována jako *Schwank*, tedy jistá obdoba frašky první poloviny 19. století – *Posse*. Hra *Der Bibliothekar* je však oproti jeho ostatním dramatům více dějová, blížící se tradiční veselohře.⁴⁵³

Zmiňovaný kus zaznamenal po svém prvním uvedení v Praze výrazný úspěch.⁴⁵⁴ Moser dokázal velmi dobře zúročit ty momenty, které byly v dlouhodobém horizontu značně populární, zároveň je dokázal v jistém směru aktualizovat a plně tak oslovit diváka druhé poloviny 19. století.

Hra *Der Bibliothekar* je v první řadě veselohrou překypující různými vtipnými situacemi založenými především na záměně osob, k další její devize patří koncentrace na problémy blízkých vztahů, a v neposlední řadě zakomponování dobových módních prvků – např. sofistickované konverzace hlavních postav nebo výběr místa dějiště. Autor vsadil zápletku do prostředí Londýna a anglického venkova, což bylo pro diváka druhé poloviny 19. století bezesporu velmi atraktivní.⁴⁵⁵

Zaměříme se nyní blíže na samotný děj a pokusme se v něm sledovat prvky shodné s klasickou měšťanskou veselohrou a také některé odlišné nuance a posuny. Celá zápleтка začíná v londýnském bytě hlavní postavy příběhu – Lothaira, mladého muže, jehož hlavní starostí má být studium, ale ve skutečnosti se oddává společenskému životu (tyto záliby mají poměrně dekadentní podobu – je např. příznivcem hazardních her atd.). Jeho strýcem je zámožný obchodník Macdonald, který pobývá dlouhá léta mimo Anglii, převážně v Indii. Ten svému synovci hradí studia a na dálku, prostřednictvím dopisů, se snaží starat i o jeho život. Lothair se dostane do špatné finanční situace a hrozí mu zadržení na policii, proto se nechá přemluvit svým přítelem Harrym k tomu, aby odjeli na venkov do sídla Harryho strýce Marshalda. V londýnském bytě, místo Lothaira, zanechávají

⁴⁵² KOSCH, Wilhelm, *Deutsche Theater – Lexikon*, Klagenfurt und Wien 1960, s. 1525.

⁴⁵³ Na rozdíl od jeho ostatních dramát se jedná o hru s poměrně náročnou výstavbou komických situací, tj. lze ji označit spíše za komedii vysokou, vzdalující se svojí podstatou jednoduchým fraškám. PAVIS, P., 2003, s. 230.

⁴⁵⁴ Např. v roce 1880 byl nejhranější veselohrou vůbec. Byl uveden osmkrát za sezonu, což byla skutečně téměř rarita. Takového opakování se povětšinou nedočkaly ani svého často nanejvyš oblíbené Nestroyovy kusy. Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMD.

⁴⁵⁵ Anglie se v průběhu druhé poloviny 19. století stávala vzorem životního stylu nejen pro šlechtické, ale i bohaté měšťské vrstvy, což bylo způsobeno nejen tamními vyspělými politickými podmínkami, ale i ekonomickými okolnostmi.

bibliotékaře, který měl nastoupit zaměstnání u Marshalodových. Za něj se má naopak u Marhaldů vydávat Lothair. Na venkově se příběh rozvíjí dál především prostřednictvím ženských postav, kterými jsou Marshaldova dcera Edita a její přítelkyně Eva. Do zápletky pak vstupuje i neplánovaný příjezd Lothairova strýce, posléze i jeho věřitelů a v neposlední řadě pravého bibliotékaře.⁴⁵⁶

V tomto dějovém rozpoložení pak můžeme opět sledovat několik důležitých momentů. Zaměřme se nejprve na ty, které jsou oproti klasické veselohře z měšťanského prostředí první poloviny 19. století rozdílné. V tomto směru jde jednak o atmosféru hry, která se nese v lehčím duchu – mravy jednotlivých postav jsou více uvolněné, z pohledu klasické měšťanské veselohry bychom mohli říci i dekadentní (divák se zde setkává např. s chováním mladých lidí, které není striktně vymezeno měšťanskou morálkou, oddávajících se hazardním hrám a poměrně rušnému společenskému životu). V tomto ohledu je pozoruhodný i postoj hlavních hrdinů k penězům, k nimž je přistupováno poměrně nezodpovědně – nejsou zdrojem dobrého a spořádaného živobytí, ale prostředkem nutným k zábavě a požitkům⁴⁵⁷ (srovnáme-li tento aspekt s hrou *Bürgerlich und romantisch*, rozdíl se jeví jako zcela evidentní – zde totiž, pokud jsou peníze zmiňovány, jsou nutností pro zajištění spokojené rodiny).

Jistou odlišnost můžeme dále spatřit v chování žen. V případě hry *Der Bibliothekar* můžeme sledovat dívčí jednání, které se vymyká tradičnímu rámci měšťanské dívky. Např. Marshaldova dcera Edita jedná velmi sebevědomě ve vztahu k mužům. Upozorňuje spoují přítelkyni na to, že největším nepřítelem ženy je přílišná stydlivost – žena podle ní „*nemá být husička, ale pikantní*“. V příběhu hry je také strůjkyní mnoha situací. Není objektem mužova zájmu, ale sama považuje za jistý objekt muže. Dokonce mluví o jejich přitažlivosti, což je markantní posun, neboť v tradiční měšťanské veselohře si žena vybírá partnera na základě serióznosti, spolehlivosti a určitého spektra dobrých vlastností (v českých hrách sehrávalo v tomto směru roli i mužovo vlastenectví).

⁴⁵⁶ MOSER, Gustav, *Der Bibliothekar*, Leipzig 1908.

⁴⁵⁷ V těchto situacích můžeme sledovat ovšem nejen určitý posun v uvolněnosti společenské morálky, ale i prvky lidového divadla, kterými se autor ve svých hrách rovněž inspiroval.

Přes všechny tyto odlišné faktory se však hra v primárním dějovém rámci měšťanské veselohře nevymyká. I v tomto případě můžeme sledovat nadřazenost blízkých vztahů nad vším ostatním. Rodina a manželství zde sehrávají hlavní úlohu – vzájemná náklonnost mezi mladými hrdiny v závěru přeroste v lásku a oba mužské představitele přivede k poznání důležitosti zodpovědnosti a pevného svazku. Oba se vzdávají lehkomyšlného života a s vyvolenými dívkami plánují uzavření sňatku.

Z časového hlediska odpovídá Moserově tvorbě produkce pražského dramatika J. Rosena, která začala jeviště Stavovského divadla opanovávat v sedmdesátých letech 19. století.⁴⁵⁸ Pro nás je Rosenovo dílo zajímavé rovněž z pohledu zužitkování humoru veselohry z měšťanského prostředí. Podobně jako dva výše zmiňovaní autoři i on zúročil oblibu těchto prvků, ale také v jeho případě můžeme sledovat určité žánrové posuny.

V první řadě je důležité zmínit, že Rosenovy hry se ponejvíce blížily frašce, v dobové terminologii je lze tedy nejčastěji označit jako *Schwank*. I přesto dokázal hranice daného útvaru překročit. To dokládá zejména v dílku nazvaném *Jací jsou ti naši muži*. Hra vykazuje mnoho charakteristik klasické měšťanské veselohry, nicméně právě svázanost autora s pražským prostředím, v němž i ve druhé polovině 19. století přetrvává provinční městský ráz, dodává této hře (i jeho ostatním) specifický kolorit. Rozhodně jiný, než jsme mohli sledovat např. ve sledované Moserově hře.

Rosen zde představuje tradiční rodinné zázemí pražské měšťanské společnosti. Konkrétně se jedná o příběh rodiny bohatého obchodníka Vejvodovského, který spolu se ženou a třemi dcerami tráví volno ve Všenorech u Prahy. Manželé Vejvodovští se při té příležitosti setkávají se známými podobného společenského postavení a řeší problém vdavek jejich dcer. Narážejí při tom na různé komplikace, neboť se u mužů mladé generace stále častěji setkávají s negativním postojem vůči manželství. Nakonec se ovšem ukáže, že i pro tyto mladíky má manželství a stálost rodiny neobyčejný význam a že za jejich odmítavými postoji stály většinou zbytečné starosti jako např. obavy o vlastní materiální vklad do manželství nebo vyhýbání se formalitám společenského života.⁴⁵⁹ Rosen na tomto

⁴⁵⁸ Fond divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMD.

⁴⁵⁹ ROSEN, Julius, *Jací jsou ti naši muži*, Praha 1878.

základě v podstatě vystavěl celý příběh, plný humorných, místy až ironických situací, jejichž komika tkví v rozdílnosti pohledů mužů a žen na manželské závazky. Autor tyto postoje schválně vyhrocuje, aby je divák mohl chápat jako jistou nadsázku a tak se nad nimi pousmát. Přesto ani on neneguje hodnotu rodinného štěstí. V tom se tedy od klasické měšťanské veselohry nijak neliší.

Rozdílnosti nalezneme znovu spíše v drobnostech, které vykazují spojitost s dobou a prostředím, v němž hra vznikla. Podobně jako u Mosera je celková atmosféra uvolněnější než u zástupců žánru první poloviny 19. století (např. právě u Bauernfelda). Hrdinové příběhu nejsou tolik svazováni morálními zásadami. Rovněž ženy zde vystupují samostatněji a podobně jako v *Bibliotékáři* jsou často strůjkyněmi zápletky nebo jejího rozuzlení.

Od Moserovy hry se daný kus nicméně přece jen v určitém ohledu liší, a to jistou přízemností. Prostředí, s nímž se v inscenaci *Jací jsou ti naši muži*, divák setkal, nebylo zdaleka tak noblesní a jednání hlavních hrdinů tak „rozpuštělé“ (místy by se dalo říci až zhýralé). V Rosenově hře je v tomto ohledu cítit absence velkoměstského životního stylu, kterým byl např. Moser obklopen v Berlíně.

K tomu je nutné dodat, že pražskému divákovi vyhovovaly oba způsoby (kódy) zobrazení měšťanského života (a pokud bychom brali v potaz také uvádění analyzované Bauernfeldovy hry, pak můžeme říci, že i jeho pojetí rodinného života bylo stále aktuální). Nelze si ovšem nepovšimnout zájmu o Moserova *Bibliotékáře*, který byl v prvních letech po jeho uvedení (ve srovnání např. s Rosenovou tvorbou) markantnější. To je možné vysvětlit sociálním zázemím německého publika, které v dané době Stavovské divadlo navštěvovalo. Jejich zástupci se častěji řadili ke vzdělaným a bohatším vrstvám pražské společnosti a jejich rozhled jim tudíž umožnil pochopení a orientaci v situacích velkoměstského života, jež Moser ve svých hrách nabízel (v tomto směru bychom mohli spekulovat i o zamýšlené distinkci publika, které se prostřednictvím identifikace s takovou hrou chtělo danému životnímu stylu přiblížit a ohradit se vůči provincialismu a maloměšťáctví).

Závěr

V předkládaném pojednání jsme sledovali otázku vzájemného působení mezi jevištěm Stavovského divadla a pražským publikem v průběhu 19. století. V této souvislosti jsme narazili na několik důležitých aspektů, které bylo nutné pro osvětlení zmíněného problému zohlednit.

Jako zásadní se v tomto kontextu jeví role divadelních ředitelů a jejich vztahů s vlastníky divadla. Podnikatel, jemuž bylo divadlo na určitý čas svěřováno, měl velký vliv na organizační, ekonomický i umělecký chod scény. Do jeho rozhodnutí sice vstupovali zástupci stavů a posléze reprezentanti zemské vlády,⁴⁶⁰ nicméně vzhledem k tomu, že nebyli vždy ochotni divadlu přispět patřičnými subvencemi, které by zaručily požadovanou (esteticky kvalitní) podobu repertoáru, byli nuceni se velmi často smířovat s takovou podobou programové skladby, jež byla založena na kritériu rentability, nárokované v první řadě divadelním podnikatelem.⁴⁶¹ Ten ji ideálně vytvářel na podkladě znalostí pražského divadelního milieu. Ne všichni ředitelé však měli s Prahou a jejím publikem předchozí zkušenosti. V těchto případech pak největší úlohu sehrávala jejich praxe z dřívějších působišť, čímž mnohdy obecnost v hlavním městě Českého království otevřeli na poli repertoáru nový obzor. (Nechceme tím ale tvrdit, že se na pražskou scénu nedostávaly novinky také jinou cestou, např. dlouhodobě trvajících kontakty mezi některými divadly; pro Prahu bylo významné např. spojení s divadlem ve Štýrském Hradci nebo vybranými vídeňskými jevišti. Divadelní podnikatelé však tím, že chod scény přímo ovlivňovali, jí povětšinou rovněž vtiskli určité charakteristické rysy, mající původ právě v jejich předchozích angažmá.)

Velmi výrazné byly v tomto ohledu ty osobnosti ředitelů, které scénu vedly po dobu delší než jedno funkční období (tj. déle než šest let). Významný punc tak Stavovskému divadlu vtiskli zejména K. Liebich, trojice

⁴⁶⁰ Je též nutné brát na zřetel zásahy státní cenzury.

⁴⁶¹ Tato situace se začala měnit v druhé půli 19. století, kdy měli ředitelé již přímo ve smlouvě garantovanou podporu ze zemského fondu. A posléze bylo divadlo subvencováno i soukromými osobami. Na druhé straně ani tyto prostředky nestačily k tomu, aby se scéna mohla soustředit pouze na hodnotný repertoár.

podnikatelů Kainz, Polavský, Štěpánek, dále pak A. Stöger, R. Wirsing a v neposlední řadě A. Neumann.

Liebichovi se dařilo prosazovat poměrně hodnotný repertoár, vedoucí scénu k civilnímu projevu a publikum k občanským hodnotám. V tomto směru sehrály významnou úlohu jeho zkušenosti z německých scén, na nichž ke konci 18. století zaujímali přední místo autoři ovlivnění osvícenskými ideály. (Liebich byl patrně také obdařen notnou dávkou taktu, jež mu umožňovala poměrně úspěšně vyjednávat o podobě repertoáru s majiteli divadla.) Lze tvrdit, že tento ředitel dokázal v rovině programové skladby nalézt tzv. zlatou střední cestu, která se stala únosnou pro stavovské zástupce a zároveň oslovovala širší publikum. Byť v dané době na určitých scénách dominovaly hry lidové proveniencí mající zcela zřejmý potenciál oslovit i pražské publikum, Liebich dával přednost německé veseloherní produkci, která vykazovala větší míru vkusu (vycházela více vstříc představám o kultivační úloze divadla). Tuto linii bylo nicméně velmi těžké udržet, neboť na divadlo dolehla celkově špatná finanční situace monarchie, zapříčiněná napoleonskými válkami a státním bankrotem. Ředitelé se proto snažili o větší popularizaci repertoárové skladby, která vyvrcholila za éry A. Stögera. Právě jeho postava je charakteristickým příkladem zúročení dřívější praxe ve stávajícím angažmá Stavovského divadla. Tento podnikatel dobře znal pražské prostředí – věděl, co je pražskému divákovi dlouhodobě blízké. Zároveň se důkladně seznámil s oblíbeným programem vídeňských předměstských scén a následně obě zkušenosti plně zužitkoval. Dokázal na stavovské jeviště přivést nejoblíbenější zástupce vídeňského lidového divadla, a tím zajistit divadlu poměrně dobrou prosperitu (třebaže na jiných podnikatelských záměrech v Praze prodělával).

Podobně se v ředitelské funkci chovali i poslední dva zmiňovaní ředitelé. Obzvláště A. Neumann prosazoval na jevišti stavovské scény koncept, který se mu vyplatil již dříve. Ekonomice divadla výrazně vypomáhal uměleckými výjezdy pražského operního souboru na zahraniční scény a podařilo se mu prosadit i větší popularizaci repertoáru, jež vycházela tentokrát z inspirace berlínskou veseloherní tvorbou (i ta měla v Praze již před Neumannem určitou tradici a právě on její potenciál maximálně využil).

Je tedy zřejmé, že vedení divadla bylo jedním z předních faktorů, který měl na programovou skladbu vliv. Přesto, jak jsme si mohli povšimnout, ředitelé se v tomto směru museli chovat patřičně citlivě a soustředit se na ty kusy, jež odpovídaly vkusu pražského publika. Tím se zároveň dostáváme k otázce, jíž jsme se v průběhu celé práce zabývali především. Lze si udělat představu o skutečném diváckém zájmu a následně jaké charakteristiky v tomto směru programová skladba divadla vykazuje?

Na první vznesený dotaz by bylo možné odpovědět zcela jednoduchým způsobem, že jistý nástin reálné divácké poptávky se zrcadlí právě v uvedených koncepcích jednotlivých ředitelů usilujících o prosperitu. Na druhé straně je zřejmé, že se v repertoáru konstantně nacházely i ty hry, jež měly evidentně reprezentativní funkci (řadily se tudíž do sféry tzv. vysoké kultury, která podléhá jiným kritériím než jen komerčnímu úspěchu). I tyto kusy však vypovídají o některých důležitých aspektech. Jsou obrazem zájmů společenských elit, které se snažily prostřednictvím divadla implantovat do společnosti vlastní představu o hodnotách.

K porozumění celému problému bylo tedy nutné zvážit, jaké inscenace byly chápány jako prestižní a hodnotné, a jaké naopak vykazovaly jen komerční úspěch. K řešení tohoto problému přispělo celkové obeznámení s dobovým kontextem evropské dramatické tvorby. Nemałym vodítkem se ukázaly být i postoje vlastníků divadla při vyjednávání s řediteli (např. v záležitosti nájemní smlouvy), které mapují jejich představu o kvalitě. Důležité byly v neposlední řadě i sondy do fondu divadelních cedulí a plakátů, z nichž vyplývá četnost uvádění jednotlivých inscenací. (Jisté východisko poskytují rovněž recenze v dobových periodikách. I když v tomto ohledu jsme se mohli přesvědčit, že jejich výpovědní hodnota se vztahuje spíše k aktuálnímu provedení hry, ke kvalitám hereckého projevu a celkovému uchopení tématu.)

Co tedy programová skladba jednotlivých období vypovídá o společnosti a divákovi? V průběhu sledovaného času se poněkud měnila témata vysoké dramatiky. (Niméně právě do této sféry velmi často také zasahovala cenzura, neboť jejich náměty nejednou zobrazovaly ožehavé aktuální motivy. V souladu s konceptem vysoké kultury bychom také mohli říci, že vyvolávaly otázky, což mohlo být pro představitele státního aparátu, ale i

zemské stavovské reprezentanty, nepohodlné. Tudíž proměnlivost motivů v této sféře byla na stavovském jevišti omezená.)

V prvním sledovaném období se do repertoáru nesmazatelně zapsaly ty hry, které se vztahovaly k občanským hodnotám (ponejvíce měšťanské tragédie), po nichž volali především intelektuálové zasažení osvícenskými ideály. Nelze však tvrdit, že by tyto kusy na jevišti zcela dominovaly. Významnou úlohu sehrály také inscenace s romantickými tendencemi nebo historickými náměty, v nichž se zobrazoval především život aristokracie. Tyto hry byly uváděny mnohdy čteněji, což lze vysvětlit v té době pevně zakořeněnými sociálními kódy stavovské společnosti, pro niž byli patrně přijatelnější hrdinové vyšších společenských vrstev, jejich problémy a perspektiva. Tento obraz se ani posléze, ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století, příliš nezměnil, byť se podobně jako v době předchozí objevili autoři, kteří usilovali o překročení této hranice. Na stavovské scéně se tak objevily nové náměty soustředící se především na společenskou prostupnost a hierarchii (nicméně postuláty stavovství a stavovského rozvrstvení společnosti v nich nebyly přímo atakovány; takové zobrazení by bylo limitováno cenzurou).

Tento faktor se výrazněji začal měnit až v druhé polovině 19. století, kdy se do sledovaného diskurzu dostávalo stále více motivů zobrazujících problém společenské nerovnosti. V dané době se však již nejednalo pouze o poukázání na omezenost stavovských principů, ale na realistické výjevy ze života napříč celou společností, o zobrazení materiálních a kulturních rozdílů jednotlivých vrstev (důsledkem toho došlo také k zániku měšťanské tragédie jakožto útvaru, který se soustředil na problémy pouze jedné vrstvy).

Pozoruhodné jsou v tomto čase hry, které přímo reagovaly na události roku 1848. Část děl ze sféry esteticky vyšší dramatiky zaujímala k důsledkům revolučního roku poměrně rezervovaný postoj, který se vyznačoval svým způsobem kompromisním hlediskem na celou záležitost, tzn. nestránil žádnému konkrétnímu politickému ani společenskému projevu. Tyto kusy patřily na jevišti Stavovského divadla k nejhranějším, což mnohé vypovídá o celospolečenské náladě, v níž bezesporu panovaly silné obavy ze zmatků, k nimž došlo během revolučního roku. Nutno podotknout, že rezervované byly v tomto ohledu i občanské elity, pod jejichž správou se divadlo po roce 1860 dostalo.

To se potvrzuje, zejména podíváme-li se dále směrem k sedmdesátým a osmdesátým letům 19. století. Ani v této době se na jevišti nevyskytovaly žádné hry, které by radikálním způsobem napadaly panující sociální rozložení (byť takové hry existovaly). Naopak divadlo se často uchýlovalo k uvádění děl tzv. klasických autorů, která se přímo nevztahovala k aktuálním problémům celospolečenského rázu. Na druhé straně ale plnila jistou důležitou funkci, která se v dané době zdála být pro Stavovské divadlo klíčová. Měla utvrzovat nacionální vědomí pražské německé komunity, postupně se měnící v národnostní menšinu. (V souvislosti s teoretickými východisky vztahujícími se k vysoké kultuře a jejím projevům ve Stavovském divadle, je nutno podotknout, že ve druhé polovině 19. století si občanské elity již zajistily určité postavení a jejich představy o funkci divadla je stále markantněji ovlivňovaly. Jejich představitelé proto nestáli o radikální zobrazování společenských vztahů, které v této době přichází z levicových pozic a dotýká se především materiálních otázek.)

Oblast zábavního repertoáru na rozdíl od esteticky náročného vykazuje po celou sledovanou dobu spíše shodné náměty. V této sféře se mění pouze určité prvky, a tyto proměny bylo také důležité sledovat. Právě posuny v zobrazování drobností, v komerčně úspěšném repertoáru, mohou mnohé napovědět o proměně diváckého vkusu, potažmo mentality.

Lze také tvrdit, že zábavný (konvenční nebo také populární) repertoár se po celou dobu zabýval tématy spjatými s rodinnými vazbami a blízkými vztahy. Na počátku 19. století se na jevišti Stavovského divadla nejvíce objevovaly tzv. měšťanské veselohry a rytířská činohra (o nich obou můžeme také hovořit jako o triviálním dramatu). V těchto útvarech byla rodina téměř posvátnou entitou. Někteří autoři sice divákovu pozornost dráždili různými výstřelky „nevěrníc a nevěrníků“ nebo různými činy svobodomyšlných charakterů, nicméně tyto okamžiky měly v obecnstvu vyvolat pouze větší míru zaujetí a napětí, nejednalo se v žádném případě o útok na rodinné hodnoty. Ty zůstaly v samém závěru vždy zachovány. Takové zobrazení naplnilo divákovu představu harmonického světa založeného na blízkých (sentimentálních) vazbách, světa, v němž se dobře orientoval a v němž mohl naplňovat (na rozdíl od veřejného sektoru) svoje tužby a přání.

Tento obraz se později, ve třicátých a čtyřicátých letech, nijak výrazně neproměnil. I když v této době, v souvislosti s pražskou scénou, musíme vzít v potaz velice oblíbené lidové divadlo a také vzrůstající se divadlo v české řeči, které přece jen mělo oproti klasickým hrám z měšťanského prostředí své specifické charakteristiky. Nicméně triviální drama z měšťanského prostředí si stále drželo silné pozice. Pozoruhodné jsou v tomto ohledu hry, které měšťanský životní styl určitým způsobem karikovaly (kritizovaly). Upozorňovaly tak na jeho negativa a idealizovaly přitom život na venkově. Tyto hry můžeme zvat jako „únikové“, neboť odváděly diváka od žité skutečnosti. Nečinily tak ovšem prostřednictvím fantaskních a pohádkových příběhů, ale skrze děj zasazený do idealizovaného prostředí. To vypovídá o pevně daných pravidlech životního stylu měšťanstva, která se mohla zdát být i svazující.

Lidové divadlo v tomto směru naopak využívalo právě oněch pohádkových námětů. Lákalo tak diváka nejen možností ocitnout se na chvíli mimo všední svět svých starostí, ale i různými efekty, jež byly spjaty s vyobrazením scén z říše fantazie. Důležité bylo povšimnout si zejména tzv. her o polepšení, které vlastně vyjadřují poměr mezi reálným a pohádkovým světem. Diváka jistě pobavily a napomohly mu odpoutat se od všednosti, ale poskytly mu i další rozměr. Rozprostřely před ním prostor, který byl nástupem racionalismu potlačován – svět víry v nadpřirozenost. V lidovém prostředí byly tyto představy stále pevně zakořeněny. Hra o polepšení však právě vlivem osvícenských myšlenek nabyla jiné podoby – na rozdíl od tradiční barokní hry se zde hlavní hrdina stává zodpovědným za svůj osud, za svoje rozhodnutí (je strůjcem vlastního štěstí a pohádkové bytosti mu pouze napomáhají v jeho konání). I další lidové hry mnohé napověděly o mentalitě diváka první poloviny 19. století. Jako významná se např. jeví obliba Nestroyových kusů založených na cynických postojích a výsměchu.

Ve zmíněném čase bylo také nutné podrobněji sledovat repertoár v české řeči, neboť ten vlivem okolností získal na stavovském jevišti na síle. I v této sféře si můžeme povšimnout repertoáru, který se vymezoval jistým, téměř kritickým nadhledem vůči žité skutečnosti (nebo ji nějakým způsobem karikoval). To můžeme pozorovat jak u překladových prací (vídeňské lidové

divadlo získalo u českého diváka značnou popularitu), tak u původní české tvorby, která nicméně ve většině případů vycházela z cizích vzorů.

Celý obraz repertoáru první poloviny 19. století svědčí o nových postojích ke světu, které začaly prostupovat do většinové společnosti. Vykazuje větší míru uvědomění si sebe sama – jako člověka majícího vlastní životní prostor a styl, názor, rozhodnutí a zodpovědnost. Na druhé straně ještě nelze vysledovat zásadní proměnu některých sledovaných společenských úloh, např. při zobrazování genderových rolí nebo společenských autorit.

I druhá polovina vytyčeného času představuje opět podobné náměty, na které se soustředil zábavný repertoár. Většinovému divákovi nepřestala být blízká oblast rodinných a citových vazeb. Byť přece jen můžeme zpozorovat malou odchylku, a to v souvislosti s významnými událostmi, např. roku 1848. V dané spojitosti lze spatřit určitý zájem o věci veřejné, a to nejen prostřednictvím kusů, které se události přímo dotýkaly (např. Nestroyovy frašky *Die Freiheit in Krähwinkel*, jež zaznamenala v Praze obrovský úspěch), ale i na pozadí dalších her, jež se nějakým způsobem dotýkaly problému vládnutí a moci (zájem o aktuální obsahy veřejného života můžeme zaznamenat i v oblasti repertoáru v české řeči).

Sféra vyobrazování běžného života měšťanstva však hrála ve druhé polovině 19. století hlavní úlohu i na poli zábavného repertoáru. V poslední části práce jsme mohli na základě sondy do problému měšťanské veselohry sledovat, jak se obměnily některé postavy, dějiště atd. Vypracované analýzy programové skladby ale např. neprokazují, že by se nějakým výraznějším způsobem, ve sféře zábavného repertoáru, proměnilo zobrazení postav s vyšším společenským statusem (aristokracie, nebo honorace). Těmto hrdinům je stále vlastní patřičná dávka distinkce, autority a v neposlední řadě nepokryté úcty. Lze také vysledovat, že jistou pozornost si získaly postavy zabývající se obchodními profesemi (v předkládaných sondách se však neukazují jako vyloženě vážené, spíše je možné tvrdit, že jsou zobrazovány kladně). Jako poměrně markantní změnu lze naopak jmenovat zobrazování ženských postav. Zatímco v první polovině 19. století jsou ženy pojímány jako strážkyně rodinného zázemí, popř. manželství, a ve veřejném prostoru vystupují vždy pod ochranou muže, ve druhé půli se tento obraz poněkud posouvá. V některých hrách můžeme nalézt ženské hrdinky, které

jednají zcela samostatně ve věcích správy svého majetku nebo veřejného působení (jedná se ovšem o několik málo případů).⁴⁶² Posun je rozpoznatelný i v jejich postojích, např. ve vztahu k mužům – ženy jsou představovány jako nezávislé, nespoutané tolik mravními zásadami, dávající větší průchod vlastním tužbám.

Důležité také bylo věnovat pozornost proměně dějišť daných her. V tomto ohledu lze tvrdit, že autoři velmi často reflektovali „módnost“ některých míst, do nichž posléze svá díla zasazovali. V první polovině století se můžeme např. často setkat s příběhem odehrávajícím se v lázních. (Vůbec místa odpočinku a dovolených byla velmi oblíbenými lokacemi, do nichž byly zápletky veseloherních příběhů vsazovány, umocňovaly totiž pocit výjimečného a příjemného okamžiku. V těchto prostorách také mohly vznikat příběhy, které by byly na pozadí všedního dne jen těžko představitelné.) V druhé polovině století jsou pak příznačné scénérie z velkoměst, nejčastěji z Paříže nebo Londýna (zvláště Paříž se jako místo dějiště objevuje velice často). Tato velkoměsta měla pro diváka zvláštní přitažlivost díky stereotypům, které se o nich ve společnosti vytvářely. Ať již byly spjaty s pikantním životním stylem vyšších vrstev, především aristokracie, nebo společenskou a technologickou modernizací a pokrokem. Divákovi se tak v každém případě dostalo pocitu setkání s „velkým světem“.

V samém závěru lze tvrdit, že většinový divák Stavovského divadla byl ve svých postojích, v průběhu sledovaného času, převážně konzervativní. Přesto jsme zaregistrovali určité posuny v zobrazování některých prvků i oblību specifik lidového repertoáru, který často některé konvence překračoval (např. při vyobrazování postav vyššího stavu nebo milostných zápletek). Na druhé straně jsou toto buď pouhé nuance, nebo dílčí časové záležitosti. Hodnoty, jako je vztah k tradičním (stavovské společnosti vlastním) autoritám nebo poměr k soukromí, tj. k rodinnému zázemí, zůstaly v repertoáru hluboko zakořeněny.

⁴⁶² V tomto ohledu je nutné upozornit, že se zmiňujeme o ženách měšťanského stavu. Neboť ženy z řad aristokracie nebo panovnických rodů jsou v hrách zobrazovány jako nezávislé poměrně často.

Popis obrazové přílohy

- 1) Divadelní cedule z r. 1826 (Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMd)
- 2) Divadelní cedule z r. 1848 - představení od J. Nestroye, plakát zahrnuje i ceny vstupného (Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMd)
- 3) Podobizna - J. N. Štěpánek (Muzeum hlavního města Prahy)
- 4) Podobizna – J. Stöger (Muzeum hlavního města Prahy)
- 5) Aréna na Pštrosce (Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd)
- 6) Cedule z r. 1838 – pozvána na quodlibet, scény z různých představeních (Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMd)
- 7) Pozvánka na benefici z r. 1843 s popisem od J. Vondráčka (Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd)
- 8) Měsíční výkazy o zisku z představení – 1861, 1862 (Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd)
- 9) Ceny vstupného z roku 1858 (Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd)
- 10) Podobizna – F. Thomé (Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd)
- 11) Cedule upozorňující na tzv. Optische Vorstlung, 50. léta (Fond Divadelní cedule a plakáty německého divadla v Praze, NMd)
- 12) Karikatura – Stěhování českého divadla z r. 1862 (Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd)
- 13) Podobizna – J. J. Kolár (Pozůstalost Jana Vondráčka, NMd)
- 14) Stavovské divadlo 1. polovina 19. století (Muzeum hlavního města Prahy)

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

Monografie

- BACHTIN, M. Michail, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007
- BALVÍN, Josef – POKORNÝ, Jindřich – SCHERL, Adolf, *Vídeňské lidové divadlo*, Praha 1990
- BAUER, Anton, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Wien – München 1957
- BORYSIK, Maria, *Das deutsche Trivialdrama in der Zeit der Romantik*, Wratislav 1988
- BOURDIEU, Pierre, *Distinction. A social Critique of the Judgement of Taste*, London – New York 2010
- BRAUNECK, Manfred, *Die Welt als Bühne III.*, Weimar 1999
- BURKE, Peter, *Variety kulturních dějin*, Praha 2006
- COHEN, Gary B., *Němci v Praze* (překlad Jana Mandlerová), Praha 2000
- COMTE, Auguste, *Sociologie* (překlad E. Chalupný), Praha 1927
- ELÖSSER, Artur, *Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhunderts*, Berlin 1998
- EYSSELT-KLIMPÉLY, Karl, *Německé drama v letech devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*, Praha 1926
- FISHER-LICHTE, Erika, *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003
- FISKE, John, *Television culture*, New York 1987
- GUTHKE, S. Karl, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 2006
- HÄMMERLE, Alphons, *Komik, Satire, Humor bei Nestroy*, Dissertation, Freiburg 1947
- HANSON, Alice M., *Die Zensurierte Muse*, Wien 1987
- HEIN, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater, Raimund und Nestroy*, Darmstadt 1991
- HROCH, Miroslav, *Na prahu národní existence*, Praha 1999
- HÝSEK, Miloslav, *J. K. Tyl*, Praha 1926

- INGE, M. Thomas, *Perspectives on American Culture. Essays on Humor, Literature and the Popular Arts*, West Cornwall 1994
- LEPESCHKA, Rudolf, *Das Leopoldstädter Theater und sein Publikum. Ein Beitrag zur Sociologie des Theaters*, Wien 1953
- LNĚNIČKOVÁ Jitka, *České země v době předbřeznové 1792–1848*, Praha 1999
- MACURA, Vladimír, *Znamení zrodu*, Praha 1983
- MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Pavel, *Text a komunikace – jazyk v literárním díle a ve filmu*, Praha 1993
- MARX, Julius, *Die österreichische Zensur im Vormärz*, Wien 1959
- MILLER, Toby – McHOUL, Alec, *Popular Culture and Everyday Life*, London 1998
- NOVOTNÝ, Antonín, *Staropražští komedianti*, Praha 1984
- RAK, Jan, *Kapitoly z dějin německého divadla*, Praha 1965
- ROMMEL, Otto, *Das parodistische Zauberspiel*, Leipzig 1937
- SCHANZE, Helmut, *Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1990)*, Frankfurt am Main 1973
- SCHMIDT, Günter, *Die literarische Rezeption des Darwinismus*, Berlin 1974
- SCHÖSSLER, Frantiska, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das sociale Drama*, Darmstadt 2008
- STREJČEK, Ferdinand, *Chrudimský rodák Jan Nep. Štěpánek, zakladatel českého divadla*, Praha 1933
- STROKA, Anna – SCYROCKI, Marian, *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts*, Warszawa 1983
- ŠTAIF, Jiří, *Obezřetná elita*, Praha 2005
- ŠTĚPÁN, Václav – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta, *Prozatímní divadlo 1862–1883*, Praha 2006
- TEUBER, Oscar, *Geschichte des Prager Theaters I.–III.*, Prag 1885
- THER, Philipp, *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin*, Praha 2008
- TUREČEK, Dalibor, *Rozporuplná sounáležitost*, Praha 2001
- TURNOVSKÝ, Josef Ladislav, *Život a doba Josefa Kajetána Tyla*, Praha 1892
- URBAN, Otto, *Česká společnost 1848–1918*, Praha 1982

VONDRÁČEK, Jan, *Dějiny českého divadla 1771–1824*, Praha 1956

VONDRÁČEK, Jan, *Dějiny českého divadla 1824–1846*, Praha 1956

WIESE von, Benno, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1948

ZIMMERHAKLOVÁ, Hana, *Stavovské divadlo v letech 1783–1861*, diplomová práce, Praha 2005

Práce ve sbornících a časopisech

ČERNÝ, František, Idea národního divadla, in: FREIMANOVÁ, Milena (ed.), *Divadlo v české kultuře 19. století*, Praha 1985

ESCHBACH, Silvia (ed.), *Das populäre Melodrama – Theater des 19. Jahrhunderts in den USA – Überlegung auf systemtheoretischer Grundlage, Inaugural, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln*, Düsseldorf 2000

HALL, Stuart, Encoding, Decoding, in: *Culture, Media, Language*, London 1980

HEIDER-PREGLER, Hilde, Wiener Komödienreform zwischen Tabu und Konzension, Zur sittlechen Programatik des Lachens, in: *Maske und Korthurn*, Wien 1984

LUDVOVÁ, Jitka, Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis, in: JAKUBCOVÁ, Alena – LUDVOVÁ, Jitka – MAIDL, Václav (eds.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*, Praha 2001

LUDVOVÁ, Jitka, Peníze nebo divadlo. Finanční osudy pražských divadelních ředitelů v 19. století, in: PETRASOVÁ, Taťána – LORENZOVÁ, Helena (eds.), *Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století*, Praha 2007

PAULS, Arno, Theater als Kommunikationsprozess, in: KLIER, Helmar (ed.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981

PAULS, Arno, Theaterwissenschaft als lehre vom theatralischen Handeln, in: KLIER, Helmar (ed.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981

PETRÁŇ, Josef, Praha v polovině osmdesátých let 18. století, in: ČERNÝ, František (ed.), *Vznik českého profesionálního divadla*, Praha 1988

ŠTAIF, Jiří, Dva typy občanského sdružování v době předbřeznové, in: *Documenta Pragensia*, Praha 2000

TINKOVÁ, Daniela, Oddělené sféry – tradiční polarita nebo dědictví, in: ŘEPA, Milan (ed.), *19. století v nás*, Praha 2008

WEKWERTHS Manfred, Theater und Wissenschaft. Überlegungen für die siebziger Jahre, in: *Weimarer Beiträge*, Weimar 1971

ZIMMERHAKLOVÁ, Hana, Dvě roviny cenzurní praxe v počátcích Stavovského divadla, in: *Pražský sborník historický XXXVI*, Praha 2008

ZIMMERHAKLOVÁ, Hana, Měšťanské vrstvy ve Stavovském divadle, in: KLADIWA, Pavel, ZÁŘICKÝ, Aleš (ed.) *Město a městská společnost v procesu modernizace*, Ostrava 2009

Přehledové práce a slovníky

BROCKETT, G. Oscar, *Dějiny divadla*, Praha 1999

CÍSAŘ, Jan, *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2004

ČERNÝ, František – KLOSOVÁ, Ljuba (red.), *Dějiny českého divadla II.–III.*, Praha 1977

EISSENBERG, Ludwig, *Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jh.*, Leipzig 1903

HLEDÍKOVÁ, Zdeňka, *Dějiny správy v českých zemích do roku 1945*, Praha 1989

JAKUBCOVÁ, Alena a kol., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, Praha 2007

KOSCH, Wilhelm, *Deutsche Theater – Lexikon*, Klagenfurt – Wien 1960

LAISKE, Miroslav, *Pražská dramaturgie*, Praha 1974

LUDVOVÁ, Jitka a kol., *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006

PAVIS, Patricie, *Divadelní slovník* (překlad Daniela Jobertová), Praha 2003

PAVLOVSKÝ, Petr a kol., *Základní pojmy divadla*, Praha 2004

Prameny

Archivní fondy

Zemský výbor – Stavovské divadlo, Národní archiv

Policejní ředitelství Praha 1769–1855, Národní archiv

Český zemský sněm 1789–1913, Národní archiv

Pozůstalost Jana Vondráčka, Divadelní oddělení Národního muzea

Divadelní plakáty a cedule německého divadla v Praze, Divadelní oddělení Národního muzea

Periodika

Bohemia 1830, 1834, 1849, 1850

Česká včela 1841

Fackel 1924

Květy 1842

Obecné listy 1861

Prager Oberpostamzeitung 1783

Wiener Theater Zeitung 1818

Statě a vzpomínkové práce

ARBES, Jakub, *Bilance původní dramatické literatury české až do roku 1888*, S. S. XXXII

Česká Thálie před sto lety, Osudy českých herců Stavovského divadla ve světle úředních dokumentů, tištěno jako rukopis, Praha 1950

HOLBEIN von, Franz, *Deutsches Bühnenwesen – Ein Handbuch für Alle* (1. část), Wien 1853

ŠEDIVÝ, Prokop, *O mravním poslání divadla*, Praha 1955

TYL, Josef Kajetán, *Josef Kajetán Tyl o umění*, Praha 1951

WAGNER, Richard, *Opera a drama* (překlad Věra Vysloužilová), Praha 2002

Divadelní hry

ANZENGRUBER, Ludwig, *Das vierte Gebot*, Wien 1922

ANZENGRUBER, Ludwig, *Der Pfarrer von Kirchfeld* (do češtiny přeloženo J. J. Strankovským jako *Farář z Podlesí*), Praha 1871

BÄUERLE, Adolf, *Aline oder Wien in einem anderem Weltteile*, in: *Das parodistische Zauberspiel*, Leipzig 1937

BAUERNFELD von, Eduard, *Domácnost a romantika (Bürgerlich und romantisch)* (překlad J. L. Turnovský), Praha 1864

BIRCH-PFEIFFER, Charlotte, *Dorf und Stadt*, Leipzig 1847

FREYTAG, Gustav, *Die Journalisten*, Praha 1912

GOETHE, Johann Wolfgang, *Goetz von Berlichingen*, in: *Goethes Werke*, sv. 3., Berlin 1966

GUTZKOW, Karl, *Werner oder Herz und Welt*, Leipzig 1850

HEBBEL, Friedrich, *Maria Magdalene*, in: *Friedrich Hebbel Dramen*, Leipzig 1998

KLICPERA, V. Kliment, *Každý něco pro vlast*, in: JUSTL, Vladimír, *Václav Kliment Klicpera*, Praha 1960

KOLÁR, Josef Jiří, *Žižkova smrt*, Praha 1891

LESSING, Ephraim, *Emilia Galotti (Ein Trauerpiel in fünf Aufzügen)*, Leipzig 1956

LUDWIG Otto, *Dědičný polesný* (překlad J. L. Turnovský), Praha 1875

MOSER, Gustav, *Der Bibliothekar*, Leipzig 1908

MÜLLNER, Amandus Gottfried Adolf, *Wina* (z něm. originálu *Die Schuld* od Adolfa Müllnera), Praha 1827

NESTROY, Johann Nepomuk, *Der Böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, in: *Johann Nepomuk Nestroys Werke I.*, Weimar 1962

NESTROY, Johann Nepomuk, *Die Freiheit in Krähwinkel*, in: *Die politischen Komödien*, Wien 1925

RAIMUND, Ferdinand, *Das Mädchen aus der Feenwelt, oder, Der Bauer als Millionär*, in: *Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken*, Leipzig 1960

RAIMUND, Ferdinand, *Der Verschvender*, Wien 1895

ROSEN, Julius, *Jací jsou ti naši muži*, Praha 1878

SCRIBE, Eugène, *Sklenice vody* (překlad Jan V. Novák), Praha 1898

SCHILLER von, Friedrich, Fiesco, in: *Schillers Werke*, sv. 2, (ed. Joachim Müller), Weimar 1957

SVOBODA, Václav Alois, *Karel Škréta, český malíř*, Praha 1841

ŠEDIVÝ, Prokop, *Pražští sládci*, Praha 1819

ŠTĚPÁNEK, Nepomuk Jan, *Alina aneb Praha v jiném dílu světa*, přepis z vydání Praha 1825, in: Divadelní ústav

ŠTĚPÁNEK, Nepomuk Jan, Frydolin, aneb cesta do železných hutí, in: J. N.

ŠTĚPÁNEK, *Divadlo*, Praha 1820

ŠTĚPÁNEK, Nepomuk Jan, Pivovar v Sojkově, in: *Divadlo od J. N. Štěpánka*, díl sedmý, Praha 1823

TYL, Josef Kajetán, *Fidlovačka aneb žádný hněv a žádná rvačka*, Praha 1953

TYL, Josef Kajetán, *Jiříkovo vidění*, Praha 1929

VOLÁK, Pravoslav, *Novináři*, Praha 1863

Obsah

Úvod

Předmět výzkumu	2 – 7
Struktura práce	7 – 9
Teoretická východiska – divadelní hra jako sociálně historický pramen.....	9 – 17
Charakteristika pramenů a literatury – současný stav bádání	17 – 21

Za občanským repertoárem

Soudobé trendy	22 – 33
Karl Liebich a Franz Holbein ve Stavovském divadle	33 – 45
Civilní repertoár na jevišti pražské stavovské scény	46 – 63

Stavovská scéna na hranici lidového divadla

Obecné tendence – společenská kritika „seriózní“ a „lidovou“ optikou	63 – 75
Štěpánek a Stöger ve vedení – dva rozdílné pokusy o popularizaci	75 – 88
České a lidové divadlo ve středu zájmu	88 – 116

V přelomové době

Konec měšťanských scénérií, počátek zobrazování reálné společnosti	117 – 126
Stavovské divadlo ve víru konkurence.....	126 – 141
Programová skladba a komplikovanost doby	141 – 160

Ztráta původní funkce

Pozvolné prosazování nových směrů a přetrvávání tradice	161 – 168
Kreibigové a Neumann ve vedení – poslední pokusy o oživení Stavovského divadla	168 – 180
Úloha klasického a nového repertoáru ve Stavovském divadle	180 – 196

Závěr	197 – 204
Popis obrazové přílohy/obrazová příloha	205
Seznam literatury a pramenů	206 - 212

Abstrakt

Práce se zabývá Stavovským divadlem v Praze a jeho společenskými vazbami v letech 1798 - 1888. Nevýrazněji se interakce mezi divadlem a společností projevuje v oblasti programové skladby, proto se práce soustředí především na analýzu repertoáru. Tyto sondy pak mohou napomoci pochopit mentalitu diváka a její proměnu ve sledovaném čase.

Aby mohlo být takto k problému přistoupeno, je nutné pracovat s patřičnými teoretickými koncepty, které osvětlují vytváření vzájemného působení mezi jevištěm a hledištěm. Tato východiska byla nalezena v oblasti sociologie a kulturálních studií.

Práce je rozdělena do čtyř schématicky podobně rozložených kapitol, v nichž je nejprve usilováno o specifikování některých vlivů na utváření programové skladby. V tomto ohledu se jako zásadní jeví role divadelních ředitelů, kterým divadlo bylo svěřováno do nájmu. Z toho důvodu je osobnostem ředitelů věnována podstatná část. Dalšími důležitými statěmi jsou poté rozbory repertoáru v jednotlivých obdobích. Tyto části upozorňují na různá žánrová pole a jejich sociální přesahy. V první polovině 19. století se sekáváme se zásadním fenoménem – tragédií a veselohrou z měšťanského prostředí. Tyto útvary vypovídají o některých prvcích nově vznikající občanské společnosti. Ve druhé polovině tohoto věku pak můžeme sledovat modifikaci a rozpad těchto útvarů, který souvisel opět se stavem společnosti, v níž se začal zřetelněji projevovat modernizační proces (ve všech jeho důsledcích).

Přes všechny tyto společenské posuny lze tvrdit, že většinový divák Stavovského divadla se v průběhu 19. století v některých důležitých ohledech neproměnil. Jedná se např. o jeho vztah k autoritám, které jsou v repertoáru zosobněny stále stejnými reprezentanty. Práce upozorňuje ale i na další jevy, jako např. zobrazování ženy, jiných národností, určitých lokací atd., v nichž naopak určité proměny sledovat můžeme.

Resume

The thesis deals with the Estates Theatre in Prague and its social context from 1798 to 1888. We can find the interaction (between theatre and society) in the theatre program obviously. Therefore, the research was primarily focused on analysis of the repertoire. These probes can help to understand the mentality of the viewer and its change during watched time.

In order to solve this problem, it is necessary to work with the relevant theoretical concepts explaining the creation of interaction between stage and auditorium. This background was found in the field of sociology and cultural studies.

The thesis is divided into four chapters. They are concerned to the specifying of influence on the program formation at first. A crucial role in this process was played by the directors who rented the theatre. Hence, the essential parts of work are concerned with the personalities of single directors (with their praxis, strategies etc.). Furthermore, other important parts of the thesis are repertoire analyzes of single periods. These sections highlight the various genres and their relationship to the society. In the first half of the 19th century, we meet with the cardinal phenomenon - a tragedy and comedy of middle-class (bourgeoisie) environment. These features involved the important elements illustrating the emerging of civil society. In the second half of this age, we can see change and the failure of these categories coincided with the situation of society in which the modernization process (in all its aspects) clearly took effect. Despite all these social movements, it can be argued that the audience mentality of the Estates Theatre did not change in some important aspects during the 19th century (for instance, the representatives of the authority were viewed as still the same persons in the repertoire etc.). However, the thesis also draws attention to other phenomena, such as imaging of women, other nationalities, specific locations etc. which slightly changed during this time.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Hana Zimmerhaklová

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala prof. Jiřímu Štaifovi za podnětné vedení práce. Dále pak pracovníkům Divadelního ústavu za důležité rady a vstřícnost. V neposlední řadě patří poděkování i mým nejbližším za podporu, kterou mi věnovali při vzniku této práce.