

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

Johana Jurášová

Nemravnost komedie mravů

Požadavky kladené na dramaturgii Prozatímního divadla formulované v časopise Osvěta
a v Národních listech

Praha 2021

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph. D.

Obsah

Úvod.....	2
Kulturně společenský kontext	3
Periodika	6
Osvěta.....	6
Národní listy	6
Autoři.....	7
Gustav Pfleger Moravský	7
Jan Neruda	8
František Věnceslav Jeřábek.....	9
Polemika.....	10
Gustav Pfleger Moravský: Z divadla pražského	10
Jan Neruda: Česká panna pannopanna	13
F. V. Jeřábek: Boj proti plutokracii.....	16
Závěr	18
Bibliografie.....	20
Prameny	20
Literatura	21

Úvod

Jakou roli ve společnosti by mělo plnit divadlo coby druh umění, kolektivní lidská aktivita či společenský jev, je otázka, na niž se odpověď různí, mj. na základě politického pozadí, s ním související společenské situace a momentálních estetických norem. Cílem této práce je pokusit se zmapovat náhledy českých dramatiků a divadelních kritiků v poslední třetině 19. století na tuto problematiku skrze jejich diskuzi nad činností nejvyšší české kulturní instituce té doby – Národního divadla.

Už činnost Prozatímního divadla¹, jež bylo vnímáno jako jakýsi předchůdce kýžené reprezentativní národní scény, byla mnohými vnímána jako něco, co by mělo sloužit potřebám veřejnosti. Divadelní kritika tak zaujímala důležité místo v tisku. Jedním z těch, kteří v tisku vystoupili s výtkami k repertoáru Prozatímního divadla, byl v r. 1871 publicista, spisovatel a dramatik Gustav Pfleger Moravský² v časopise Osvěta. S ním vstoupil poměrně radikálně do diskuze Jan Neruda, v té době mj. divadelní referent Národních listů, sám také aktivní v oblasti dramatického psaní. R. 1887 se pak na toto téma ozývá v Národních listech ještě František Věnceslav Jeřábek, z čehož lze soudit, že téma ani o deset let později nevytizelo úplně. Právě polemiku mezi Moravským a Nerudou a Jeřábekův o víc než desetiletí mladší článek na stejné téma jsem zvolila jako výchozí materiál k analýze. Na jeho základě se chci v této práci pokusit definovat požadavky, které tito čeští intelektuálové kladli na Prozatímní divadlo a poukázat na představy, jaké s touto institucí spojovali.

V rámci této vlny kritik aktivit Prozatímního divadla v průběhu 60.–80. let se autoři článků mnohdy opírají o vágně formulované (a často emocionálně zabarvené) argumenty, které nepokládají za nutné přesně vysvětlit, ale naopak s nimi pracují jako se samozřejmými. Požadavky tedy nejsou nikdy jasně stanoveny ani odůvodněny a je třeba je indukovat z obhajování názorů jednotlivých stran.

V práci uvedu souvislosti kulturně společenského kontextu – základní poměry v české společnosti, stručný vývoj první české profesionální divadelní scény, postavení časopisů a autorů jednotlivých článků na poli kritiky.

¹V 60. a 70. letech 19. století – v kontextu prusko-rakouské války a rakousko-uherského vyrovnání – měly boje o stavbu Národního divadla velký politický význam a divadlo tudíž stálo ve středu společenského zájmu. Slavnost položení základního kamene Národního divadla r. 1868 se stala demonstrativním krokem směrem k emancipaci české společnosti, s níž vyjádřily svojí účastí souhlas téměř všechny společenské vrstvy. (Černý & kol., 1977, s. 45-56)

²A ve stejném duchu na něj navázali později i další – např. Václav Vlček nebo František Zákřejs odkazovali na jeho článek a opakovali jeho argumenty ve svých kritikách v Osvětě ještě i několikrát v průběhu následujících let. (Vlček, 1872, 1873, 1874; Zákřejs, 1873)

Kulturně společenský kontext

Národní divadlo

Význam Národního divadla pro Čechy byl již v době počátků uskutečňování této ideje³ opravdu zásadní. Čeští obrozenci vypracovali projekt, který měl ambici dostat český národ na úroveň okolních kulturně vyspělejších národů. Při jeho realizaci hrálo velkou roli financování veřejnou sbírkou, které intenzifikovalo pocit kolektivní účasti a zájmu. I na slavnosti položení základního kamene v roce 1866 je zřetelný důraz na český národ jako společenství a emocionalita s tím spojená. Tato slavnost se stala významnou politickou manifestací národa za účasti všech jeho vrstev i reprezentantů sousedících slovanských národů, kteří se tak mohli stát v duchu akce svědky okázalé události symbolizující posun Čechů na cestě za plnohodnotnou kulturní identitou. Tyto faktory zvyšovaly zájem veřejnosti o divadelní aktivity a iniciovaly angažované debaty vtisku.

Během stavby Národního divadla v letech 1862–1881 fungovalo jako jakýsi jeho symbolický předchůdce Prozatímní divadlo. V jeho vedení se objevil jako šéf činohry Pavel Švanda ze Semčic, který prosadil na českém jevišti francouzskou frašku, která se stala jedním z nejoblíbenějších žánrů a její uvádění převážilo nad původní tvorbou na příštích několik desítek let. Na to v této době, kdy byl dramatický text v centru zájmu a pozornosti, negativně reagovala dobová kritika, protože takový repertoár podle nich neodpovídal potřebám českého národa.

Dobový horizont

V 50. letech vedla česká kritika spory o národní charakter českého umění, kdy konzervativní křídlo vystupovalo proti kosmopolitismu, protože se bálo vlivu literatury, která by mohla přivést české čtenáře a diváky k myšlenkám protistátního a protináboženského rázu. Takovou literaturu označovali za nemravnou a proti ní stavěli národní osobitost, kterou „(...) *pojímali jako nápodobu lidových forem umění.*“ (Černý & kol., 1977, s. 17), tou je myšlena národní folklorní tvorba. Na opačné straně stojící radikálové (mj. okolo almanachu *Máj*) naopak považovali přebírání impulsů od okolních vyspělejších kultur za přínosné. Později byla pod vlivem ideologie politika konzervativců vykládána jako vyloženě zpátečnická „(...)“

³ Tj. v 50. letech 19. století.

národnost umění, tak jak ji chápali konzervativci, byla v polovině 19. století už namířena proti politickému i kulturnímu vývoji národa.“ (Černý & kol., 1977, s. 18)

V tomto období (po r. 1848) figurovaly na českém jevišti zejména lokální frašky vídeňského typu (projevující se mj. žánrovými figurkami a místním koloritem) a proti nim postavené soudobé společenské veselohry vznikající především ve Francii. Vyvstává potřeba vystihnout společenské poměry skrze zkušenost vznikající české maloburžoazie. Do r. 1866 ještě postačují původní veselohry s ústředními postavami potýkajícími se s novou dobou plnou ruchu s optimismem a nadějí, ale po rakousko-uherském vyrovnání už tento typ her nejsou schopny postihnout společnost v dostatečné šíři. Francouzské hry toto dokážou a díky této své aktuálnosti se stávají populárnějšími.

Francouzská fraška

Pfleger termínem *francouzská fraška* nebo také *francouzská dramatika* označuje soudobou dramaturgii francouzských autorů, respektive konkrétní problematický žánr, který v ní byl hojně zastoupen a z francouzské tvorby do Čech pronikal nejvíce a který byl rovněž (pro Pflgera až příliš) často uváděn na jevišti Prozatímního divadla. Šlo o společenskou konverzační veselohru založenou na situační komice (vtipném dialogu) zobrazující prostředí malé buržoazie a pojmající svět z jejich perspektivy. Do popředí se v nich tedy dostávají měšťané a specifické problémy plynoucí z jejich domovského městského prostředí – prostituce, korupce, karierismus. V centru pozornosti najednou není milenecká dvojice, ale milostný trojúhelník – běžně se otevírá téma nevěry, rozvodu (v jiných vrstvách nepředstavitelné a nepřijatelné). Tato témata, která ve Francii rezonovala již od počátku století, se tedy v novém společenském nastavení, kdy sílilo postavení, počet a vliv českého měšťanstva a buržoazie stávala pro Čechy aktuální. Pozornost se přesunula k problémům maloměšťanů a vnímala svět jejich optikou, což často zahrnovalo i kritický náhled na aristokracii. To bylo důvodem k tomu, aby cenzura hry zakazovala, přičemž jako oficiální důvody uváděla právě narušování morálky a nedostatečnou uměleckost.

Pro konzervativní kritiku bylo přinášení podobných námětů cosi jako navádění českého publika k nemravným myšlenkám. Pouze samotné zobrazování nevěry na jevišti (tedy narušování idealistické představy o Čechách) jako by ji propagovalo. Tento rozpor je

předmětem sledované polemiky mezi Moravským, coby zástupcem konzervativců, a Nerudou coby obhájcem témat dotýkajících se společnosti.

Periodika

Osvěta

Časopis Osvěta byl založen r. 1871 Václavem Vlčkem jako první revue zaměřená na veškeré oblasti veřejného života. Zahrnovala publikování české tvorby (literární), pravidelné umělecké kritiky (průběžné sledování literatury, hudby, divadla, výtvarného umění) i vědeckých statí (přírodovědně i humanitně zaměřených). Osvěta cílila především na intelektuální vrstvy a postupně se profiloval její převážně vlastenecký charakter „*Zatímco politický postoj O. směřoval spíše k překlenování rozepří dvou hlavních politických stran a k národnímu smíření (...), lpění literární kritiky na tzv. ideálním realismu, vyžadujícím přetvoření skutečnosti a její přetvoření k ideálnímu obrazu v duchu tužeb a potřeb národního života, plodilo už v 80. letech první projevy nesouhlasu (...)*“ (Opelík et al., 2000, s. 704).

Národní listy

Národní listy začaly v roce 1861 pod vedením Julia Grégra jako národně politicky orientovaný deník určený všemu čtenářstvu, který informoval o důležitých událostech a poskytoval prostor k tvorbě veřejného mínění. Po oddělení *Národní strany svobodomyslné* od *Národní strany* v roce 1874 se orientoval liberálně a stal se hlavním médiem odděleného křídla. Na jeho redakci se podíleli např. Karel Sladkovský, Jakub Arbes nebo Jan Neruda, mezi přispěvatele pak patřili F. L. Rieger či František Palacký. V tisku zaujímal význačnou pozici a vynikal i svojí kulturní rubrikou. (Vykoupil, 2000, s. 381)

Hned v prvním roce své existence začal deník s pravidelnou divadelní kritikou, jíž se kontinuálně věnoval po dobu následujících osmdesáti let. I přes občasné výpadky (v některých číslech v počátcích této činnosti články divadelní rubriky bez udání důvodu chybí) tato rubrika soustavně sledovala český divadelní provoz. Tuto činnost zahájil Vítězslav Hálek (1861–1865) následovaný Janem Nerudou (1865–1883), později pak např. i Otakar Hostinský, Václav Tille nebo Otakar Fischer. (Rutte, 1941, s. 41–43)

Autoři

Tehdejší čeští dramatičtí autoři patřili zároveň i k divadelním kritikům. Z pozice tvůrců se sami podíleli a zároveň měli přímý zájem na české produkci. V 70. letech 19. století patřili všichni tři sledovaní autoři k hraným, tedy relativně úspěšným dramatikům.

Gustav Pflieger Moravský⁴

Jako dramatik začínal historickými truchlohrami přiřazovaným později k proudu českých napodobovatelů Shakespeara. Ty nedosáhly většího úspěchu ani kvalit. V 60. letech pak pokračoval dvěma komediemi, z nichž jedna slavila divácký úspěch – jeho *Telegram* (1865) byl inscenován i na vícero jevištích v zahraničí. Spolu s dalšími dvěma komediemi (*Sabinův Inzerát* a *Jeřábkovy Cesty veřejného mínění*) sice představovaly vrchol tehdejší české komediální tvorby, ale nevyznačovaly se takovou úrovní jako texty zahraniční dramatiky. Divácky úspěšný *Telegram* svůj úspěch slavil zejména před rokem 1866 (tj. před rakousko-uherským vyrovnáním), kdy byla ještě společnost naplněna optimismem ve světlejší zítřky. V *Telegramu* se na jevišti odehrávají zmatky na základě několika nedorozumění založených jedno na druhém, přičemž dojde ke spoustě zbytečným hádkám a rozporům, ale příběh vyústí v dobrý konec. V atmosféře následující doby sice přestaly být veselé hříčky se záměnami dostačující, ale je zajímavé, že Pflieger stvořil komedii vykazující určitou podobnost s rysy francouzské frašky. V *Telegramu* se setkáváme s metodou konverzačního dialogu a obrazy všedního života (čeští měšťané a telegram jako novinka na poli komunikace, zvolené prostředí nádraží jako místo reprezentující rychlost nové doby, s níž se vyrovnávají).

Ačkoli byl Pflieger Moravský vrstevníkem generace májovců, nelze ho mezi ně počítat – svojí prací se k jejich odkazu nikdy nepřidal. Ve své literární tvorbě měl tendenci prosazovat určitý lyrický prvek subjektivního prožitku s nádechem jakéhosi neštěstí – ten Antonín Veselý pojmenovává jako „*pfliegerovský motiv světabolu*“ (Götz & Tetauer, 1941, s. 70) a lexikon zase jako příklon k „*rozervanecké lyrice*“ (Opelík et al., 2000, s. 898). Romantickému stylu se Pflieger ve svých prózách blíží např. i záhadnými okolnostmi popisovaných událostí. Postupně ale důraz přesouvá na sociální tematiku.

⁴Narozen 1833 v Karasíně u Nového Města na Moravě, kvůli vážné plicní chorobě musel přerušit a následně ani nedokončil studia na pražském gymnáziu, tedy i přes veškeré snahy ani neodmaturoval. Nemoc i nedokončené vzdělání byly důvodem k tomu, že nemohl vykonávat určité profese ani pokračovat ve studiích na vysoké škole. Tento deficit se snažil dohnat samostudiem – například údajně četl v několika jazycích.

Celý život se živil jako úředník (od upuštění od studií až do smrti v roce 1875), k čemuž provozoval literární, publicistickou a spolkovou činnost. V letech 1861–1862 dokonce krátce působil jako dramaturg českých představení v Novoměstském divadle. Coby publicista po řadu let sledoval divadelní praxi a jeho kritiky vycházely ve vícero periodikách (1860–1861 *Obrazy života*, 1861 *Národní listy*, 1856–1867 *Politik*, 1867–1868 *Národní pokrok*, 1871 *Osvěta*). Aktivně se podílel ve výborech uměleckých spolků, a to v Umělecké besedě, Jednotě spisovatelů českých, Jednotě dramatiků českých, Českomoravské jednotě ochotnické.

*Jan Neruda*⁵

Co se týče Nerudových dramát, své pokusy opustil po několika veselohrách a jedné tragédii⁶, z nichž byly inscenovány na profesionální scéně pouze dvě aktovky, a to *Ženich z hladu* a *Prodaná láska* r. 1859, další hry totiž Neruda uvádět nenechal. (Černý & kol., 1977, s. 21) Nadále byly hry hrány již pouze ochotnickými divadly.

Redigoval časopisy a literární sborníky⁷ a celý život se vyjadřoval k veřejnému dění – nejčastěji formou fejetonů. Začínal r. 1865 v redakci v pražském německém liberálním deníku a postupně se soustavností svých příspěvků i názorovou vyhraněností stal poměrně výraznou personou veřejného života. V tisku vystupoval proti národnímu konzervativismu a uměleckému uzavírání se před světem. Významná byla jeho divadelně kritická činnost – do r. 1865 v časopise *Hlas* a posléze 8 let v deníku *Národní listy* (v jehož redakci setrval do své smrti). Svými kritikami se snažil mj. napomoci demokratizaci českého umění a povzbuzení kontaktu české kultury se zahraniční. Podporoval přijímání námětů týkajících se aktuálních společenských problémů.

⁵Jan Neruda žil v letech 1834–1891 v Praze. Odmaturoval r. 1853, pokračoval studiem na právnické, posléze na Filozofické fakultě, studia však nikdy nedokončil. Byl předním českým spisovatelem, publicistou a vůdčí osobností generace Májovců. Absolvoval několik cest do zahraničí – kromě Francie, Německa, Itálie navštívil i Egypt a vykonal cestu přes Balkán do Palestiny a Turecka, což svědčí o určité míře všeobecného přehledu ve světovém kontextu. Zapojoval se do působení spolku Umělecká beseda (tak jako G. Pflieger Moravský nebo F. V. Jeřábek) a zasadil se o založení Spolku českých žurnalistů (do nějž vstoupil i Jeřábek).

⁶*Ženich z hladu* (1859), *Prodaná láska* (1859), *Žena miluje srdnatost* (1860), *Merenda nestřídmych* (1860), *Já to nejsem* (1863) a *Francesca di Rimini* (1860).

⁷*Obrazy života*, *Humoristické listy*, *Rodinná kronika*, *Květy*, *Zlaté dno*, *Lumír*.

F. V. Jeřábka řadíme mezi přední dramatiky Prozatímního divadla. Napsal celkem deset dramát (a zpracoval jednu dramaturgii). Mezi jeho komedie patřily frašky a idylické veselohry⁹ z nichž *Cesty veřejného mínění* (1866) byly – spolu s Pfliegerovým *Telegramem* – poměrně oblíbené u publika, ačkoli nepostihovaly všechny požadavky tehdejší doby (Černý & kol., 1977, s. 81). Jeřábkovy historické hry¹⁰ zase trpěly nedostatky po jazykové stránce (stejně jako všechna tehdejší původní česká dramata) – a to konkrétně neschopností vystihnout jazyk různých společenských vrstev, který se zdál být příliš umělý.

Ze všech jeho textů vybočuje tragédie *Služebník svého pána* (1870) – hra se současným tématem zahrnující sociální přesah. Hlavní hrdina (vynálezce a poctivě pracující dělník) je vykořisťován kapitalistou, zbohatnuvším bez vlastního přičinění a krutě vládnoucím jen díky svým prostředkům (jeho vynález je zneužit a dokonce dojde k pokusu zneužít vynálezce svou ženou). Reprezentant celé vrstvy (proletariátu) je utlačován, ale kladné aspekty jeho charakteru nedokážou přemoci zvláště tyрана, na němž je dělník závislý a příběh končí tragickou smrtí hrdiny, čímž drama apeluje na kolektivní svědomí a burcuje diváky. Aktuální konflikt zpracovaný prostředky melodramatu – boj jednoduše rozeznatelného dobra proti zlu, schematické pojetí vztahů, jazyková teatralita postav v afektu a obecná neschopnost postihnout jazykově dělnickou vrstvu. I přesto drama bylo uváděno ještě v ND a oblíbeno zejména mezi dělníky (později se dokonce stalo slavnostní hrou májových oslav).¹¹

Publikoval jako divadelní referent (Pražské noviny, 1858–1860, později Národní listy) a politický komentátor (Národní listy), novinářem z profese se nikdy nestal.

⁸ Narodil se r. 1836, studoval postupně teologii, klasickou filologii a filozofii, jejíž studium dokončil r. 1864. Mezitím nějakou dobu působil v ochotnickém divadle v Litoměřicích, kde napsal svoje první drama *Hána* (premiéra r. 1858). Živil se jako žurnalista a učitel středoškolského stupně studia. Stal se ve své době poměrně úspěšným autorem původních dramát, byl členem spolků Umělecká beseda, Jednota dramatiků českých (stejně jako Pflieger Moravský) a Spolku českých žurnalistů (spolu s Nerudou). Zemřel r. 1893.

⁹ *Veselohra* (1862), *Cesty veřejného mínění* (1866), *Tři doby země české v Komárově* (1870), *Zde je žebrota zapovězena* (1870), *Kterak sláva omrzí* (1887).

¹⁰ *Hána aneb smíření Přemyslovců s Vršovci* (1858), *Svatopluk* (1859), *Služebník svého pána* (1870), *Syn člověka* (1878), *Závist* (1884).

¹¹ Vladimír Müller takto kritizuje v Jeřábkově dramatu přílišný důraz na efekt oproti hloubce zpracování tématu. Jeřábkův přínos vidí v přinášení nových námětů do české dramatiky, ale ne v kvalitě či hloubce jejich zpracování. (Götz & Tetauer, 1941)

Polemika

Příčinu k polemice zavalil vyhraněný postoj Gustava Pflgera Moravského vůči francouzským konverzačním veselohrám hojně uváděným na českém jevišti v 60. letech. Jako zástupce české konzervativní kritiky je považoval za nevhodné pro české publikum a požadoval jejich odstranění a v ideálním případě nahrazení dramatikou českou. Naproti tomu Neruda jako postava prosazující progresivní přístup v kulturním dění nejen že nemohl s Pflgerem souhlasit, ale rozhodl se v reakci na vyhrocenost jeho článku *Z divadla pražského* tento text parodovat a odpovědět velmi silným ironizováním Pflgerových požadavků (jejich doslovným splněním). Tím, co zesměšňoval Neruda nejvíce, je argument, jež využívala jak cenzura, tak konzervativní kritika proti uvádění těchto tzv. komedií mravů a který Neruda považoval za zjevně zpátečnický – tj. nemravnost textů čili jakási (z jeho pohledu) upjatost a neochota přijmout cokoli byť jen vzdáleně se dotýkajícího erotických či sexuálních otázek. V tomto ohledu nacházím v polemice u Nerudy potřebu dotýkat se aktuálního, přesahujícího a na pólu konzervativců zase naopak potřebu jistoty asystematického držení se starých struktur. Ty zahrnovaly i mravopočestnost úzkostlivě chráněnou ve jménu zachování idylické nezkaženosti českého divadla. Právě nekomfortnost námětů francouzských her přinášela podle Nerudy obohacení publiku. I cenzura postupně přestala zakazovat uvádění těchto her¹², ale konzervativní kritika v nich spatřovala problém ještě o mnoho déle. Pflger vnímá Čechy v souladu s konzervativním pojetím národní kultury jako společnost, jíž je mravní úpadek tohoto druhu cizí a proto nemůže do českého prostředí přinést žádné žádoucí impulsy. Tato polemika je tedy také obrazem sporu mezi pokrokovým a konzervativním křídlem umělecké kritiky a není možné ji nevnímat v kontextu sporů o národní charakter českého umění z 50. let.

Gustav Pflger Moravský: Z divadla pražského

Na Prozatímní divadlo byla po jeho vzniku upřena velká pozornost, jelikož se jednalo o první samostatnou českou profesionální scénu. Kritika předpokládala naplňování určitých očekávání, o kterých se hovořilo již před vznikem instituce. Sám Pflger tento faktor zmiňujehned zkraje svého článku, jehož cílem je zhodnotit uplynulou sezónu 1870/71, asi tři roky po převzetí divadla novým vedením. Český sen mít vlastní divadlo se konečně splnil,

¹²Např. *Levoboček* A. Dumase ml. německy zakázán, česky oddalován, r. 1864 *Černí d'áblové* V. Sardoua zakázáni, v 70. letech pokus zakázat i jeho *Fernandu*. (Černý & kol., 1977)

někteří si však pokládali otázku, zdali snaha odpovídala tomu, na co byla vynaložena, alespoň tedy podle Pfliegera. „*Tenkrát, kdy jsme samostatného divadla neměli, tu jsme sobě svatosvatě všickni přísahali, že si ho budeme nade vše vážit, až je budeme mít; jako vlastní své oko chtěli jsme je střežit, a pěstovati je s oddaností největší.*“ (Pfleger Moravský, 1871, s. 150)

Pfleger divadlu přisuzuje tři úlohy: ukazováním ideálního vzoru učít lid správnému chování, fungovat jako reprezentace národa a uvádět českou dramaturgii a tím podporovat její rozvoj.¹³

Sám autor užívá termínu *mravní škola* (odvolává se na Schillera, jehož citát vysvětluje divadlo jako způsob šíření „*moudrosti*“ proti „*barbarství*“ (Pfleger Moravský, 1871, s. 151), ale pod tímto požadavkem se skrývají další aspekty. Pfleger představuje zjednodušenou opozici mezi mravně čistým a zkaženým (tedy dobrým a špatným), kterou demonstruje na příkladech a na jím interpretovaném rozdílu mezi českou a francouzskou morálkou. Z tohoto hlediska také posuzuje rozdíl mezi dobrou a špatnou dramaturgií.

Divadlo by tedy podle něj mělo být schopno své obecnost duchovně rozvíjet – vzdělávat je v otázce etických norem. Za ideál považuje ušlechtilé chování – důraz dává i na jeho vnější projevy (vznešenost pohybu a řeči) (Pfleger Moravský, 1871). Pfleger se zmiňuje o účelu tohoto vzdělání, ale spíše než o zdůvodňování, jde o opětovnou propagaci rigidně pojatého měřítko sdíleného s konzervativci „*(...) abychom mohli duševní zbraní zdravou a původní vítězit nad úkladnými útoky našich nepřátel.*“ (Pfleger Moravský, 1871, s. 156)

Obširně se zabývá prostředky, kterými by vzdělání publika mělo být dosahováno. Za motivy nevhodné k zobrazování považuje témata dotýkající se sexuality (chtíč, prostituce, cizoložství) nebo majetku (přepych, plýtvání, snadno nabyté bohatství). Vyzdvihuje asketismus, tvrdou práci a přísný život (kteréžto normy prezentuje jako Čechům přirozeně vlastní) a parodický náhled na vážná témata nebo jednotlivé ctnosti považuje za demoralizaci umění, která je důsledkem demoralizace lidu a stát. Mimo požadavky na herce, aby zvládali text a tím pádem dobře zvládali roli „*aby svou vypočítavou a odůvodněnou hrou diváka unášel a povznášel, aby jej duchaplně přibrávanými pointami mile překvapoval a k hlubšímu*

¹³První z úloh lze označit za typicky osvíceneckou zatímco třetí z nich za typicky obrozeneckou. V. Macura píše: „*Jeho reálné funkce (divadla, pozn. aut.) – a tou byla především funkce zábavná – mohla vlastenecká společnost implantovat poměrně snadno funkci rozvoje jazyka která je tak mohla přiblížit obrozenecké ideologické koncepci, v níž byl rozvoj jazyka vlastně motorem celého kulturního pohybu; (...)*“ (Macura, 1985, s. 40)

rozbírání představovaného charakteru vybižel“ (Pfleger Moravský, 1871, s. 157) požaduje i dobrou úroveň českého jazyka na jevišti (kritizuje schopnosti některých herců v této disciplíně).

Záměrně oddělují druhou a třetí úlohu, protože ani u jedné z nich nejde přímo o kvalitu dramatiky samotné – respektive její kvalitu hodnotí měřítkem mravnosti. Požadavkem na národní reprezentaci divadla nemíní prezentaci českou dramatikou, ale budovou divadla – respektive její dostatečnou vznešeností, honosností, okázalostí. Veří, že v „*hezském*“ prostředí se zkrátka mají tendenci odehrávat „*hezčí*“ věci, které působí „*lépe*“. Co podle něj tyto přívlastky znamenají není jasné, ale rozhodně popisují tendenci blížit se k jakémusi ideálnímu vzoru (se ztrátou „*zevnitřní úpravy*“ se pro něj ztrácí i cosi, čemu říká „*ideální stránka divadla*“). On sám je v textu nevysvětluje, protože jako by pokládal za samozřejmost uvědomovat si, v čem krása spočívá. Co přesně myslí lze částečně vyčíst z výrazů popisující její opak – tj. všednost, sešlost, hranatost, nesouměrnost. Doslova: „*(...) ošumělosti a chatrné úpravě našeho divadla. Avšak nejen že takto vrhá se na nás přepodivné světlo, na nás co obecenstvo, co navštěvovatele divadla, mizí tímto způsobem i pro každého obdivovatele divadla všechna ideální stránka divadla vůbec, a mimo to každý z nás musí se zastydět, vida, že na zevnitřní úpravu našeho nejpřednějšího ústavu národního buď nic aneb velmi málo se vynakládá. A jakož v pěkném okolí vše nabývá forem lahodnějších, tak i v opačném případě se jeví tvářnost všednosti, sešlosti, hranatosti a nesouměrnosti.*“ (Pfleger Moravský, 1871, s. 158)

Pfleger Moravský požaduje razantně uvádění české dramatiky, dokonce i v případě, že původní hra je méně kvalitní než zahraniční: „*(...) a byť by to byla chudobka ze zahrady domácí. (...) Odvrhnouti původní kus, poněvadž je slabší než cizí, který udržuje nad vodou jen ta nejsmyslnější rafinerie, jest nejen nespravedlivé, nýbrž i škodlivé.*“ (Pfleger Moravský, 1871, s. 159) Vnímá to totiž jako způsob, jak českému dramatu napomoci v jeho rozvoji a jak střežit jeho ušlechtilost.

Boj proti tomu, co nazývá francouzskou dramatikou, která dle článku nemůže než snižovat všeobecnou úroveň morálky, jde ruku v ruce se snahou uvádět hry mravní, o nichž věří, že publikum pomohou naopak mravy kultivovat. Základní mravnost českého lidu je pro Pflergera premisou, případnou hodnověrnost nebere vůbec v potaz. Jde o vyhraněné pozice spektra utvořeného na základě jednoduchého měřítka.

Všechny úlohy shrnuje:

„(...) aby jimi naše obecnstvo mravně získalo, náš lid se vzdělal, šlechtil, mravně sílil, zdravých náhledů nabýval, své zásady třibil, čistší city v sobě pěstil, moudrosti se dodělával, lásku k vlasti podpaloval a k odvaze za vlast a za svobodu se rozněcoval.“ (Pfleger Moravský, 1871, s. 157)

Jan Neruda: Česká panna pannopanna

Na to reaguje Neruda v Národních listech v květnu 1871 kategorickým nesouhlasem a výsměchem. Nejprve argumentuje proti slabším českým hrám, které označuje jako chatrné a hloupé. Oproti tomu některé francouzské považuje za upřímné, pravdivé a dobře napsané. Posuzování dramatiky na základě země jejího původu považuje za nesmyslné (tím naráží na Pfliegerovu favorizaci české literatury a odsuzování té, již nazývá „francouzskou“). Uvádění pouze mravně nezávadných her odůvodněné českou bezúhonností a předstírání neexistence nedostatků považuje za pokrytecké. V jeho reakci nejde ani o Národní divadlo ani o cudnost samotnou. Sám nenabízí řešení Pfliegerem nastolených problémů ani nedefinuje žádné jiné, pouze naprosto odmítá Pfliegerovu vyhrocenou a podle Nerudy nelogicky vystavěnou kritiku.

Následně uvádí vlastní, pro tuto příležitost napsaný, dramatický text přesně v duchu Pfliegerových požadavků. Tyto požadavky ale paroduje tak, že zdůrazňuje striktní dodržování cudnosti, které z něj tudíž vychází jako nereálné až absurdní. Jednoaktové drama je členěno do tří výjevů, jež se skládají z devětatřiceti replik a dvaatřiceti scénických poznámek. V textu pokládá argumenty proti mravopočestným hrám – především prezentuje přehnanou mravnost jako falešnou a pokryteckou. Zároveň zesměšňuje i prostředky podobných textů, např. se neustále zpívají nesmyslně dlouhé křesťanské písně – konkrétně tři písně o dohromady více než čtyřiačtyřiceti slokách (v poměru ke zbytku textu tvoří podstatnou část, ačkoli jednotlivé sloky ani nejsou rozepsány, jejich text nemá pro hru význam). Ve scénických poznámkách jsou uváděny nadbytečné informace dokazující čtenáři, jak moc je ta nebo ona postava cudná. „*DCERA BOHUSLAVA (sedí u stolku a šije pro nějakého sirotka sukýnku. (...))*“ (Neruda, 1954, s. 151). Veškeré textové prostředky (didaskálie popisující scénografii nebo činnost postav, jazyk, jednání, informace o charakterech) směřují k formulaci jediného sdělení – že postavy jsou cudné a nepravé stejně jako text sám.

Neruda si s textem vyhrál a ironie jím prosakuje skrz naskrz. Hned první scénická poznámka popisuje celou scénografii včetně divadelně technického začátku představení: „*opona se cudně zdvihne*“ (Neruda, 1954, s. 150) – lpění na cudnosti Neruda paroduje tím, že

její charakter připisuje i jevům, jež nemohou být cudné z podstaty věci. Ve stejné (nejdelší) scénické poznámce je jako součást scénografie popsána Bible: „v níž zalepena neprůhledným papírem některá místa, na př.: „Byli pak oba dva nazí, totižto Adam i žena jeho; a nestyděli se.“ *I Mojžíšova*, 2, 25.“ (Neruda, 1954, s. 150), čímž naznačuje, že si „cudné“ odmítání nahoty (zaštitěné křesťanstvím) protirečí a je pokrytecké, pokud musí cenzurovat i svůj základní text, který sám obsahuje „nahé scény“. Z pokrytectví obviňuje postavy dramatu i silně ironická promluva, nápadníka Bohuslavy, dcery Bohumila a Bohumíry: „*My nestavíme hřích na pranýř jako oni* (Francouzi ve své dramatice, pozn. aut.), *i s odstrašujícími jeho následky, my jej hejčkáme „mezi čtyřma očima“, a když se někdo poptá, zalžem jej. My snad nejsme o mák lepší, ale my to na sebe neřeknem – ať žije jezovitism, ať žije ctnost!*“ (Neruda, 1954, s. 153). Ukazování charakterových nedostatků však pokrytectvím nekončí – v druhém výjevu vidíme i jejich závistivost: „*Poslouchej, starej, u hořejších sousedů mají už zase krocana; ti lidé musí zrovna krást!*“ (Neruda, 1954, s. 151), kdy matka buď očerňuje své sousedy nepodloženou domněnkou puzenou právě závistí, nebo předpokládá, že všichni, kdo se mají lépe než oni sami, toho dosáhli pravděpodobně nějakou nectnou činností.

Přípustná témata rozhovorů jsou velmi omezena. V případech, kdy by řečené mohlo být jen vzdáleně znamenat něco, co by nezapadalo do úzkostlivě střeženého konceptu mravopočestnosti, se postavy příkladně vymezují a „uvádějí věci na pravou míru“: „– *OTEC: Tak vy tedy milujete naši dceru, pane doktore? – SVATOSLAV(vpadne mu do řeči): I pánbůh zachraň! To by bylo tuze neslušné, milovat děvče, dokud páni rodiče nedají svolení!*“ Velmi často tím pádem nelze rozvíjet dialog. Matka sama například dává najevo stud i v případě, že ze Svatoslavových úst úst vyjde něco, co je pouze trochu nezvyklé, přestože to snad ani jiný, „necudný“, smysl mít nemůže: „*MATKA (červená se a tahá otce za župan): Ty, poslouchej, to je nějaký světák, mluví tak necudně! On říká: „od hlavy až k patě“!*“ (Neruda, 1954, s. 152).

Postava dcery

Charakter postavy dcery, jež čtenáři odhaluje především devět jejích replik (z nichž jednou je píseň), je prototypem vzorného dítěte vychovaného zbožnými rodiči (ve značně puritánském pojetí). Bohuslava mluví téměř pouze tehdy, pokud je tázána, a to vždy tak, jako by ani nebyla schopna jiné než prosté, ale čisté a naivní myšlenky. Když se vrtí na židli během šití a drbe se na lopatkách, na otcovu otázku, na co myslí, odpovídá: „*(...) ale vzpomněla jsem si na anděly. Když mají andělé vzadu křídla, to se jim to musí při šití špatně sedět, ne?*“ (Neruda, 1954, s. 151). Na pokyn, aby něco také řekla před svým budoucím

manželem, odříká recept na nákyp naučený z paměti včetně instrukce o jeho závěrečném odnesení, což vyvolává dojem, že její samostatné přemýšlení je natolik omezeno, že by to možná nebyť oné instrukce neudělala: „*DCERA (stydlivě): Ustrouhej šest lotů černého domácího chleba, přidej šest lotů tlučeného cukru a na drobno nakrájenou kůru citronovou, kousek na drobno nakrájené kůry pomerančové, a vytlač k tomu šťávu jednoho citronu. (...), upeč nákyp v nepřilíš horké troubě a dones na stůl.*“ (Neruda, 1954, s. 152). Její cudné pojetí světa je naprosto asexuální – v závěru dramatu se totiž ukáže, že vůbec nerozlišuje pohlaví: „– *DCERA: Co je to mužskej, maminko? – MATKA: Nu, člověk s vousy (...)*“ (Neruda, 1954, s. 154). Rodiče jí to ale nejsou schopni vysvětlit, protože jim to jejich omezený slovník nedovoluje. „– *DCERA: A proč jsem holka, tatínku? – OTEC (poněkud v rozpacích): Protože se jmenuješ Bohuslava, kdybys byla hoch, jmenovala by ses Bohuslav!*“ (Neruda, 1954, s. 154).

Veřejné odsouzení dramaturga PD

Drama obsahuje i narážky na divadlo – jedna z postav uvádí jako argument na podporu své ctnosti: „*Když jdu kolem českého divadla, dívám se vždycky radš stranou do vody.*“ (Neruda, 1954, s. 153) následně odsoudí Bozděcha (tj. tehdejší dramaturg činohry Prozatímního divadla, divadelní kritik, dramatik, překladatel), který za scénou za bližší nevysvětlených okolností ve stejnou chvíli zemře. Následuje výčet jeho pochybení jako u soudního přelíčení – respektive výčet prohřešků proti jakýmsi obecným mravnostním zákonům, během něhož se (za scénou) jakoby mimo rámec divadelní představení ozývají reakce na dramaturgovu smrt:

„*SVATOSLAV (...): Porušil nevinost obecnstva, a poněvadž se ještě žádná nevinost v úplné bdělosti nedočkala roku čtrnáctého, dopustil se zločinu zprznění – § 128. Ano, za jeho působení chodila veřejné na jevišti „milostpaní spat“ a kul se hanebný spolek „Gavaut a Minard¹⁴“ – přitěžující okolnosti! (Divadelní feldvébl bubnuje umíráčka.) A máme zde mnoho svědků, že posla z toho nevinosti obecnstva důležitá škoda na zdraví, – § 126. Jedno k druhému navrhuji d v a c e t let! (Za kulisou pláč mnoha zmatených lidí. Bozděchova duše letí, strachem vypuštěna, přes jeviště v podobě holubice, ale rousavé. Napověda, nemoha se spolehnout na paměť herců předřikává otčenáš.)*“ (Neruda, 1954, s. 153)

¹⁴Inscenace podle textu Edmonda Gondineta *Gavaut, Minard a spol.*

F. V. Jeřábek: Boj proti plutokracii

Otázka mravnosti francouzských her a jejich přínosu je téma zjevně relevantní, protože v Osvětě rezonuje i v následujících letech¹⁵. Věnuje se mu dokonce ještě v roce 1887 v Národních listech také dramatik a publicista František Věnceslav Jeřábek ve své studii *Boj francouzské dramatické literatury proti plutokracii*.

Svůj článek otevírá tvrzením: „(...) historie literatury (...) je nejvěrnějším obrazem ducha společnosti (...), mravnosti a tudíž i současné vzdělanosti.“ (Jeřábek, 1887), načež rozebírá úpadek francouzské společnosti a její morálky. Jako hlavní z neřestí kritizuje nadřazování peněz nad morální i jakékoli jiné hodnoty – konkrétně jmenuje materialismus, hrabivost, korupci. Literaturu nevidí jen jako svědka tohoto úpadku, ale i jako spoluvíníka. Morálka je podle něj soustavně narušována tím, že veškerá francouzská literatura prezentuje získání majetku jako bezpodmínečný klíč ke štěstí, a to bez ohledu na to, jakým způsobem k jeho získání dojde. Na důkaz toho, že Slovanům (čili slovanským národům, mezi něž Čechy v tomto kontextu řadí) není toto chování vlastní, cituje ruského kritika Bělinského. Ten uvádí několik příkladů největších francouzských spisovatelů a porušené vnímání morálky vyjevované v jejich dílech, přičemž jejich nemorálnost odůvodňuje chybějící vírou v lidskou důstojnost.

Z francouzské literatury ale vyzdvihuje literaturu dramatickou, v níž nachází případy, které naopak slouží lidu a bojují proti demoralizačnímu proudu. Náměty jím vyzdvihované dramatiky jsou sice podobné těm, které bere do pera literatura, již kritizuje, ale nemorální chování ukazuje jako nemorální a ne jako novou přijatelnou perspektivu. Mezi dramatiky vyzdvihuje Eugéna Scribea, obzvláště oceňuje jeho „*typ duševního mrzáka*“, postavu jeho hry *La Calomnie* (1840), která sama sebe nakonec poškodí vlastními nečestnými metodami. Mravokárný dramatický žánr staví do kontrastu s díly v citaci Bělinského a dělá vlastní, delší a podrobnější, výčet dramát, která oceňuje jako varování a pomoc v boji proti plutokracii panující ve Francii. Osa děje všech Jeřábkem vynášených dramát je velmi podobná: hlavní hrdina klade rovnítko mezi štěstí a majetek (potažmo postavení) a na základě tohoto chybného úsudku se jeho cesty neubírají tím směrem, jakým by si představoval. Drama tak ukazuje, že špatný hodnotový žebříček se v praxi nevyplatí.

¹⁵Přímo na Pfliegerův článek odkazuje později v Osvětě např. V. Vlček (Vlček, 1874), o „*hnilobě*“ celé francouzské literatury píše F. Zákřejs v pětidílném článku na pokračování během roku 1874 (Zákřejs, 1874a, 1874b, 1874c, 1874d, 1874e), tentýž věnuje dvoudílný článek A. Dumasovi ml. a škodlivosti jeho psaní (Zákřejs, 1876a, 1876b).

Článek je pro mou práci zajímavý proto, že Jeřábek je ze tří sledovaných publicistů nejúspěšnějším dramatikem a zároveň jeho stěžejní příspěvek k této tématice vyšel o více než 15 let později, tudíž není zatažen do sporu mezi Nerudou a Pflegerem. Také nenáleží k radikálnímu ani konzervativnímu křídlu kritiky tak jako Neruda nebo Pfleger, takže se dá předpokládat, že se vyjadřuje s určitým odstupem.

Závěr

Předmětem mojí práce bylo pokusit se vysledovat obecné požadavky českých divadelních kritiků na dramata uváděná v Prozatímním divadle a to, v čem se tyto jejich požadavky liší. Jako východisko práce jsem zvolila dobové divadelní kritiky věnované především uvádění francouzské společenské komedie publikované v rubrikách předních českých periodik v rámci tzv. boje o francouzskou frašku. Jádrem tvoří polemika na toto téma mezi Pflegerem Moravským a Nerudou z r. 1871 a Jeřábekova studie z r. 1887. Na základě materiálu, který jsem se v této práci pokusila zasadit do kontextu, zanalyzovat a v určitých bodech porovnat, jsem získala tři různé úhly pohledu tvořené odlišnými postoji jednotlivých referentů postupně odkrývané z argumentů, které používali na podporu vlastních stanovisek.

Ukázalo se, že lze postoje jednotlivých referentů odlišit na základě způsobu, jakým by mělo divadlo (tedy drama) působit na obecnost, v čemž se autoři textů neshodují. Gustav Pfleger Moravský tvrdí, že divadlo musí být především prostředkem mravní výchovy obecnosti. Ideální formou této výchovy by pak mělo být drama představující situace a postavy, které jdou publiku příkladem – a tím mu ukazují správnou cestu (ideální vzor morálky). Divadlo tedy zobrazuje vzory, jež má (a bude) divák napodobovat – a tím by se měl řídit i repertoár.

Pro Jana Nerudu má divadlo poskytovat podnět k přemýšlení – ukazováním poměrů v jejich syrové podobě (byť by šlo o poměry v mezních situacích) nastavit zrcadlo, nechat obecnost samostatně uvažovat a dobrat se k vlastním úsudkům. Divadlo má přispívat k vývoji společnosti tím, že dopomůže divákovi k sebereflexi.

František Věnceslav Jeřábek se při charakterizování toho, za co je třeba francouzskému dramatu vyjádřit vděk, zaměřuje na jeho společenskou funkci („*boj proti plutokracii*“). Ideální drama, které „*léčí*“ společnost, jí ukazuje, jak by mohla dopadnout, kdyby se chovala proti mravním pravidlům a nedodržovala morální zásady. Jeřábek říká, že tuto funkci může drama nejlépe plnit předváděním odstrašujícího příkladu.

Tito kritici se svými komentáři zařadili k těm, díky nimž můžeme sledovat, jakým způsobem byl utvářen názor na dramaturgii Prozatímního divadla a jaké hodnoty hrály roli při jeho utváření. U všech tří autorů zaznamenávám tendence se kritizovanému formátu přiblížit, přesto si lze také všimnout neschopnosti své postuláty ve vlastní dramatické tvorbě uplatnit. Všichni tři tedy v reakci na francouzskou komedii mravů naráželi na něco, čím tento žánr narušoval dobový horizont očekávání a každý pochopil jeho přínos při plnění společenské

funkce odlišně. Ochota konzervativců přijímat nové impulsy existovala pouze potud, pokud nedocházelo k narušení „*panenskosti*“ české kultury. Chránili nedotknutelnost jakéhosi českého specifika, spočívajícího v postulované a proklamované české mravnosti, která podle nich byla součástí národního charakteru a jako takové se měla stát i podstatou národního umění.

Bibliografie

Prameny

- Jeřábek, F. V. (1887). Boj francouzské literatury dramatické proti plutokracii. *Národní Listy*, 323(27), 24.11.
- Neruda, J. (1954). *Spisy Jana Nerudy: Žerty, hravé i dravé*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Neruda, J. (1951-1958). *Spisy Jana Nerudy: České divadlo II-IV*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Neruda, J. (1909). *Kritické spisy Jana Nerudy: IV. Divadlo. Kritiky a referáty divadelní: 1869-1874*. F. Topič.
- Pfleger Moravský, G. (1871). Z divadla pražského. *Osvěta*, 1, 149–160.
- Vlček, V. (1872). Zimní saisona na českém divadle. *Osvěta*, 2, 466–476.
- Vlček, V. (1873). Zimní saisona na českém divadle. *Osvěta*, 3, 469–471.
- Vlček, V. (1874). Česká literatura z českých divadel vypuzena. *Osvěta*, 4, 130–137.
- Zákrejs, F. (1873). Jednota dramatiků českých. *Osvěta*, 2, 364–367.
- Zákrejs, F. (1874a). O francouzské literární hnilobě I. *Osvěta*, 4, 305–320.
- Zákrejs, F. (1874b). O francouzské literární hnilobě II. *Osvěta*, 4, 381–393.
- Zákrejs, F. (1874c). O francouzské literární hnilobě III. *Osvěta*, 4, 623–685.
- Zákrejs, F. (1874d). O francouzské literární hnilobě IV. *Osvěta*, 4, 686–700.
- Zákrejs, F. (1874e). O francouzské literární hnilobě V. *Osvěta*, 4, 931–945.
- Zákrejs, F. (1876a). Dramatické práce A. Dumasa syna I. *Osvěta*, 9(6), 666–677.
- Zákrejs, F. (1876b). Dramatické práce A. Dumasa syna II. *Osvěta*, 10(6), 749–761.

Jeřábek, F. V. (1882). *Služebník svého pána*. I. L. Kobra.

Literatura

Černý, F., & kol. (1977). *Dějiny českého divadla III* (F. Černý & L. Klosová (eds.)). Academia, nakladatelství Československé akademie věd.

Götz, F., & Tetauer, F. (1941). *České umění dramatické. Část I. – činohra*. Nakladatelství Šolc a Šimáček, společnost s r. o.

Macura, V. (1985). Paradox obrozenského divadla. In *Divadlo v české kultuře 19. století* (pp. 36–39). Národní galerie v Praze.

Opelík, J., Forst, V., & Merhaut, L. (1999). *Lexikon české literatury 2, H-J*. Academia.

Opelík, J., Forst, V., & Merhaut, L. (2000). *Lexikon české literatury 3, sv. 1. M-O*. Academia.

Rutte, M. (1941). Po stopách předků – Osmdesát let divadelní kritiky v Národních listech. In *Národní listy, jubilejní sborník* (pp. 41–46). Praha : Pražská akciová tiskárna (Národní listy).

Šormová, E. & kol. (2015). Česká činohra 19. a začátku 20. století: Česká divadelní encyklopedie, 3. svazek. Institut divadelního umění - divadelní ústav.

Vykoupil, L. (2000). *Slovník českých dějin* (2. přeprac). Julius Zirkus.