

MZK – Pedagogická knihovna

131.979

Salony v české kultuře 19. století



SBORNÍK PŘÍSPĚVKŮ Z 18. PLZEŇSKÉHO SYMPOZIA

KLP 1999

*Salony
v české kultuře
19. století*

**SBORNÍK PŘÍSPĚVKŮ
Z 18. ROČNÍKU SYMPOZIA
K PROBLEMATICE 19. STOLETÍ,
PLZEŇ, 12.-14. BŘEZNA 1998**

K vydání připravily
HELENA LORENZOVÁ
a
TAĀANA PETRASOVÁ



KLP
Praha 1999

versation. Die wird durch Leichtigkeit, Unverbindlichkeit, Themenwechsel und auch Streben nach sprachlicher Verfeinerung gekennzeichnet. Für die Frequentanten von Salons, die tschechisch sprechen wollten, war es nicht leicht, diesen Anforderungen gerecht zu werden. Zum einen, weil sie die Themen, über die man gesprochen hat (der Patriotismus, die Vergangenheit und Zukunft der Nation und der Sprache, die Stellung der Frauen in der Gesellschaft), für allzu ernst hielten, zum anderen, weil sie zu deren Ausdruck angemessene Sprachmittel schwierig fanden. Der Konversations- (laut Jan Neruda „pikante“) -stil begann sich im Tschechischen meistens unter dem Einfluß der Übersetzungen französischer Lustspiele erst gegen das Ende des Jahrhunderts zu entwickeln. Im Zusammenhang damit versucht der Beitrag die europäische Tradition der auf der Beherrschung der Grundlagen der Beweisführung und der Kunst der öffentlichen Rede begründeten rhetorischen Ausbildung aristokratischer und bürgerlicher Jungen, und der „rhetorischen“ Ausbildung der Mädchen, in der der Akzent auf die Stilisierung und Komposition von Briefen, Tagebüchern und auf die Wiedergabe von kleineren literarischen Genres gelegt wurde, zu vergleichen.

PRAŽSKÝ SALON U PALACKÝCH A RIEGROVÝCH

Lubomír Sršeň

(Praha)

Pokud se shodneme na tom, že k atributům ideálního společenského salonu patří především vhodně zařízený velký pokoj v domácím prostředí a dále jistá zámožnost hostitelů umožňující alespoň skromné pohoštění, atraktivní a duchaplná žena, jež s taktem, vtípem a grácií řídí společenskou zábavu, víceméně stálý okruh zvaných hostů, pravidelnost setkávání (jourfixe) a především stanovení jakýchsi vyšších cílů, jimž se má taková společnost během svých schůzek přibližovat, pak musíme konstatovat, že zřejmě žádný ze salonů v Čechách 19. století nikdy nespĺňoval všechna kritéria tohoto vytčeného ideálu. To lze tvrdit i o salonu, který existoval v rodině Františka Palackého a jeho zetě Františka Ladislava Riegra, přestože šlo nepochybně o jeden z nejvýznamnějších a nejvlivnějších salonů své doby u nás.

Dějištěm této dobově příznačné aktivity, jež byla nálepkou „společenský salon“ mnohdy označována až retrospektivně, byl v našem případě nevelký pozdně barokní Mac-Nevenův palác na Novém Městě pražském, ležící v krátké spojovací uličce mezi ulicemi Jungmannovou a Vodičkovou, jež nesla do roku 1876 jméno Pasířská. Jde o dům čp. 719, dnes s adresou Palackého ul. 7. Centrem společenského dění byl vždy salon v prvním patře, s třemi okny do ulice, umístěný mezi větším pokojem vlevo se dvěma okny a protáhlým úzkým pokojem vpravo, s oknem jediným. Pro dokreslení připomeňme, že o patro výš bydlela za Palackých v podnájmu rodina dr. Václava Staňka, kde mj. vznikla slavná Hellichova podobizna Boženy Němcové, přes ulici bydleli v domě U zlatého prstenu Fričovi, v sousedství Vítězslav Hálek, nedaleko Pavel Josef Šafařík, poblíž měli domy Josef Jungmann a Jan Evangelista Purkyně, pár kroků bylo ke Karlu Sabinovi i do soukromé školy kreslení a malování Amálie Mánesové. Praha byla malá a všichni významnější lidé vědy, kultury a politiky se osobně znali.

Máme-li sledovat jak zrod salonu Palackých a Riegrů, tak jeho vyznění, je třeba zahrnout i společenský život pěstovaný předchozí rodinou Měchurových a poslední rodinou Bráfových. Připomeneme tak období delší než století, ob-

sahující léta 1811 až 1930. Dominantní role každé ze čtyř generací, které se zde vystřídaly, byla vždy charakterizována tím, že momentálně „vládnoucí rodina“ bydlela v předním traktu domu v piano nobile se salonem, zatímco „staří“ se obvykle přestěhovali do výměnku v zadním traktu. Z tohoto hlediska lze celé období periodizovat na léta 1811-1827, kdy domu vládla domácnost advokáta Jana Měchury, na dobu let 1827 až 1853, kdy obývala přední křídlo rodina Palackých, na éru Riegrovy rodiny, začínající sňatkem Františka Ladislava Riegra s dcerou Palackých Marií Aloisí v roce 1853 a končící její smrtí roku 1891, a poslední období let 1891-1930, kdy zde vládla domácnost Riegrovy dcery Libuše, provdané za prof. Albína Bráfa.

Období Měchurových

Původně venkovský rod Měchurů se ze skrovných poměrů vypracoval během druhé poloviny 18. století mezi zámožné pražské rodiny.¹ Ambiciózní advokát Jan Měchura se sňatkem s Marií Lankischovou z Hornic dostal dokonce do přízně se šlechtou (jeho příbuznými byli rytíř Jan Jeník z Bratřic, baron Kajetán Villani a rytíř Hrubý z Löwenherzu a Jelení), postupně koupil několik statků (Otín, Lobkovice ad.) a následkem dědictví po manželce, jež zemřela roku 1812, se stal majitelem Mac-Nevenovského paláce, získaného Marií Měchurovou již o rok dříve od její švagrové. Z Měchury, vyrůstajícího v atmosféře josefínského pragmatismu a svobodného zednářství, se během tvrdého životního zápasu o společenskou vzestup vyvinul typ sebevědomého a bezohledného povýšence, který svou vydobytou pozici bránil tuhým konzervativizmem. Přestože svůj majetek bedlivě střežil, takže byl označován za skrblíka a držgrešli, touha po společenském vzestupu ho nutila napodobovat alespoň v něčem životní styl šlechty. Proto si pořídil dokonce ekvipáž a pořádal časté hudební večírky, které pak tvořily hlavní přitažlivost jeho domu. Sám hrál trochu na klavír a hudba byla nepochybně jednou z jeho mála slabostí. Jeho hudební vlohy zdědil syn Leopold, z něhož se stal výborný skladatel. „*Také obě dcery Měchurovy, vyrůstající v krasavice křehkého půvabu se smutným stínem nalomeného zdraví, přilnuly k hudbě a když o rodinných večírcích v ozářeném saloně mac-nevenovského paláce usedaly v splývavých empirických úborech k svým modro-zlatým harfám, aby rozechvěly city posluchačů lkavými arpegii teskných romancí, nejeden host je v upřímném dojetí přirovnával k nadzemským zjevům andělským.*“² Obě Měchurovy dcery, starší

¹ EDUARD BASS, *Čtení o roce osmačtyřicátém*. Praha 1948, s. 229-262 (kapitola *V Mac-Nevenovském domě*).

² *Ibidem*, s. 234.

Terezie a mladší Antonie, byly spolu s Měchurovou neteří, pěvkyní Marií Petersovou, nepochybně hlavními magnety těchto večírků. O Antonii se ucházeli hned tři mladíci: básník a kultivovaný estét Karl Egon Ebert, začínající historik František Palacký a budoucí lesník Jan Heyrovský. Poslední z nich ji nakonec získal. S Terezkou se posléze oženil Palacký a Marie Petersová se stala ženou bolzanovského filozofa Řehoře Zeithammera. Společenský salon u Měchurů plnil tedy, alespoň kolem poloviny 20. let, úlohu dosti jednoznačnou. Tento úzký a pragmatický zájem udat mladé dívky na vdávání však byl naštěstí přesahován dlouhodobým a nepředstíraným zájmem o pěstování hudby a dobré společenské zábavy. Proto byli k Měchurům zváni vynikající hudebníci, jako skladatelé Václav Jan Tomášek a jeho žák Josef Dessauer či lékař, zpěvák a virtuoz na anglickou kytaru Jan Theobald Held, přátelé Leopolda Měchury. Ke stálým hostům patřil také vysloužilý voják Jan Jeník z Bratřic, vynikající vypravěč, spisovatel a sběratel lidových popěvek, vlastenec, který stále připomínal poněmčenému starému Měchurovi jeho český původ. Chodíval sem také Jeníkův bývalý spolubojovník Jan Ritter z Rittersberka, milovník hudby a autor historických spisů, slovníku umělců a dramaturg, který se zasloužil o vydání sbírky *Českých národních písní* (1825). Doprovázeli ho syn Ludvík, který se později věnoval výuce hudby a zpěvu, a dcera Henrietta, jež se přátelila s Terezií Měchurovou. K Měchurovým nejmilejším hostům patřili šlechtic Jan Nádherný, rovněž „homo novus“, jenž zbohatl obchodem se železem, a jeho zeť Elsenwanger, majitel teplického panství na Broumovsku.

Salon v rodině Měchurových nepochybně napodoboval šlechtické vzory. Zemský patriotismus tu jistě našel úrodnou půdu, ale měl přirozeně zcela německý háv. Vládl zde velmi konzervativní, aristokratický duch, nepřátelský jakékoliv demokracii či rodícímu se českému nacionalismu. Nepochybně sympatickým rysem bylo pěstování dobré amatérské i profesionální hudby. Lze předpokládat, že zejména v období dospívání domácích dívek mohla být zábava uvolněnější, jistě i díky nekonvenčnímu chování Jana Jeníka z Bratřic. Tento salon měl k vytčenému ideálu patrně nejbližší. Zřejmě mu však chyběl důležitý atribut dominantní, výrazné osobnosti hostitelky. O roli, jakou při večírcích hrála Měchurova druhá žena Aloisie, rozená Hloužková, se téměř nic neuvádí, patrně tedy nebyla výrazná. A mladé dívky na vdávání tuto roli suplovaly jen v krátkém období navazování známostí.

Období Palackých

Na podzim roku 1827 došlo v Mac-Nevenovském paláci k výrazné proměně. V předním traktu se zabydleli novomanželé František a Terezie Palackých a pravidelná setkávání společnosti v saloně dostala nový ráz.

Kvalitativní proměnu předznamenala už dva roky předtím osudová událost. Dne 29. června 1825 přišel poprvé jako oficiální host do Měchurova salonu na domácí koncert sedmadvacetiletý František Palacký. Cestu do salonu mu otevřelo přátelství s Karlem Egonem Ebertem, u něhož se seznámil i s mladým skladatelem Leopoldem Měchurou. Palacký hledal tehdy v Praze existenci zakotvení a svobodné dívky u Měchurů v něm vyvolaly naději na splnění tohoto přání. U mladší Antonie nenalezl odezvu, ale posléze uspěl u Terezie. Přiřazení Palackého do rodiny Měchurových bylo z mnoha důvodů událostí velmi neobvyklou, neboť muselo překonat mnohé překážky dané společenskými konvencemi. Chudý intelektuál z moravské víscky, s profesí, jež neskýtala naděje na větší příjmy, evangelík a český vlastenec, si bral dívku z bohaté měšťanské rodiny spřízněné se šlechtou, katoličku, jejíž mateřštinou byla němčina. Odpor přísného otce Měchury však zlomily přímluvy Jana Jeníka z Bratřic a zejména argumenty domácího lékaře Jana Theobalda Helda, který tvrdil, že ohleduplný Palacký, jehož rytířské chování k ženám bylo příslušné, bude churavějící Terezce dobrým manželem. Předpověď se vyplnila a manželství Palackých, ač bylo snad prvotně vyvoláno racionální úvahou, bylo šťastné. Palacký se nikdy nestal podílníkem na Tereziině nemovitém majetku, ale solidní měšťanské zázemí mu umožnilo věnovat se nadále nerušeně a bez hmotných starostí vědecké a společenské práci.

Při přijímání Palackého do rodiny muselo nepochybně ovlivnit starého Měchuru i bezvadné a vytříbené společenské vystupování tohoto okouzlujícího sebevědomého mladíka vzpřímené postavy, plavých vlasů a modrých očí. Palacký se naučil noblesnímu jednání při předchozím několikaletém pobytu v Prešpurku, kde se pohyboval v prostředí uherské šlechty a navštěvoval intelektuální salony Niny Zerdahejlové a Karoliny Géczyové.³ Vybrané chování mu pak v Praze otevřelo cestu i do nejvyšších šlechtických kruhů, mezi hrabata Šternberky, Nostice, Kolovraty a další a umožnilo mu zvládnout složitosti dvorské etikety bourbonského dvora v době, kdy učil němčinu syna vyhnaného francouzského krále Karla X. na Pražském hradě. Jeho sebevědomí bylo pochopitelně opřeno o vysokou inteligenci, pevné morální zásady dané evangelickou výchovou, dobré základy vzdělání a mj. o dobrou znalost mnoha jazyků. Pojem aristokrat ducha jako by byl vytvořen přímo pro něho. Anna Lauermannová-Mikschová o něm později napsala: „...nepamatuji, že bych byla v celém dalším životě poznala muže, který by byl na mne tak autoritativně působil jako Fr. Palacký. Jeho slova byla jako zákon, rydlem vrytý v kámen. [...] Byl k dceři i k rodině vždy laskavý, ale zdávalo se mi, že i v jeho cho-

³ MARIE ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, *Vlastní životopis Františka Palackého*. Praha 1885, s. 16-22.

vání k nejbližším je laskavá odměřenost. V jeho chování k ženám bývalo i něco vzdalující rytířské dvornosti starých dob.“⁴

Společenská setkání v salonu Palackých převzala tradici salonů měchurovských, ale dala jí nový obsah. V salonu se sice i nadále pořádaly domácí koncerty a občasně malé plesy, Tereška „harfovala“ a Palacký hrával na klavír, ale noví hosté sem již vnášeli ducha českého vlastenectví a smělých idejí o povznesení a vzdělání českého národa. Scházeli se zde přední čeští vědci a umělci, v pozdějších dobách, kdy byl Palacký vtažen společenskými událostmi i do politiky, sem přicházeli častěji také politici. Zdá se, že Palacký sám příliš neusiloval o aktivní pěstování společenského salonu ve svém domě. Společenským kontaktům věnoval hodně času, jak dosvědčují zápisy v jeho *Každodenníčku*, ale uměl si svůj denní program zorganizovat a měl rád tichou domácnost, kde nebyl rušen při své vědecké práci. Většina společenských schůzek se zde odbyvala spíše improvizovaně a z momentální praktické potřeby než podle předem stanoveného programu. Nejspíše tedy neexistoval ani tzv. „jourfixe“. Paní Terezie Palacká, která „vlastenčila po německu“, byla vzdělanou, veselou a duchaplnou společnicí a dobrou hostitelkou. Ve vedení řádně zaběhnutého salonu jí však bránilo její podlomené zdraví. Pobývala pravidelně dlouhé měsíce na Riviéře v Nizze, a to většinou přes zimu, tedy v ročním období pro pěstování salonů nejpříhodnějším.

Období Riegrových

Od jara 1851 začal docházet na odpolední dýchánky či koncerty v salonu u Palackých po svém návratu ze západní Evropy František Ladislav Rieger.⁵ Stal se politickým spolupracovníkem Palackého a v roce 1853 i jeho zetěm, neboť se oženil s jeho dcerou Márinkou čili Marií Aloisí Palackou. Tchán Palacký se ženou se odstěhovali do „výměnku“ v zadním křídle paláce, který se roku 1852 uvolnil úmrtím starého otce Měchury. Je příznačné, že zatímco se Měchura dokázal smířit s provdáním dcery za chudého „aristokrata“ Palackého, nedokázal už absolutně přijmout představu, že by se mohl do rodiny přičlenit demokrat a nacionalista, buřič Rieger. Vyhybal se mu, a pokud chtěl navštívit přední křídlo, dával si zjistit, „*ob der Mensch wieder dort ist*“.⁶ Od roku 1853 tedy organizovali dění v salonu mladí manželé Riegrovi, zatímco Palacký a jeho žena do společenského života v předním křídle zasahovali jen

⁴ ANNA LAUERMANOVÁ-MIKSCHOVÁ, *Lidé minulých dob. Kniha lidských a básnických osudů*. Praha 1940, s. 59.

⁵ ROBERT SAK, *Rieger: Příběh Čecha devatenáctého věku*. Semily 1993, s. 119.

⁶ *Ibidem*, s. 120.

„ze zákulisí“. Po úmrtí Terezie Palacké v roce 1860 se sice Palacký nastěhoval dopředu k dceři a zeťovi a na čas dokonce užíval ústřední salon jako reprezentativní a prostornou pracovnu, ale nebylo to nadlouho.⁷ Brzy se usadil v úzké místnosti s jedním oknem, vpravo od salonu, kde měl pracovnu již před rokem 1853, a zde, zařízen vším, co k práci a životu potřeboval, strávil pak zbývajících šestnáct let svého života. Rieger si zařídil pracovnu v prostorovějším pokoji na druhé straně od salonu.

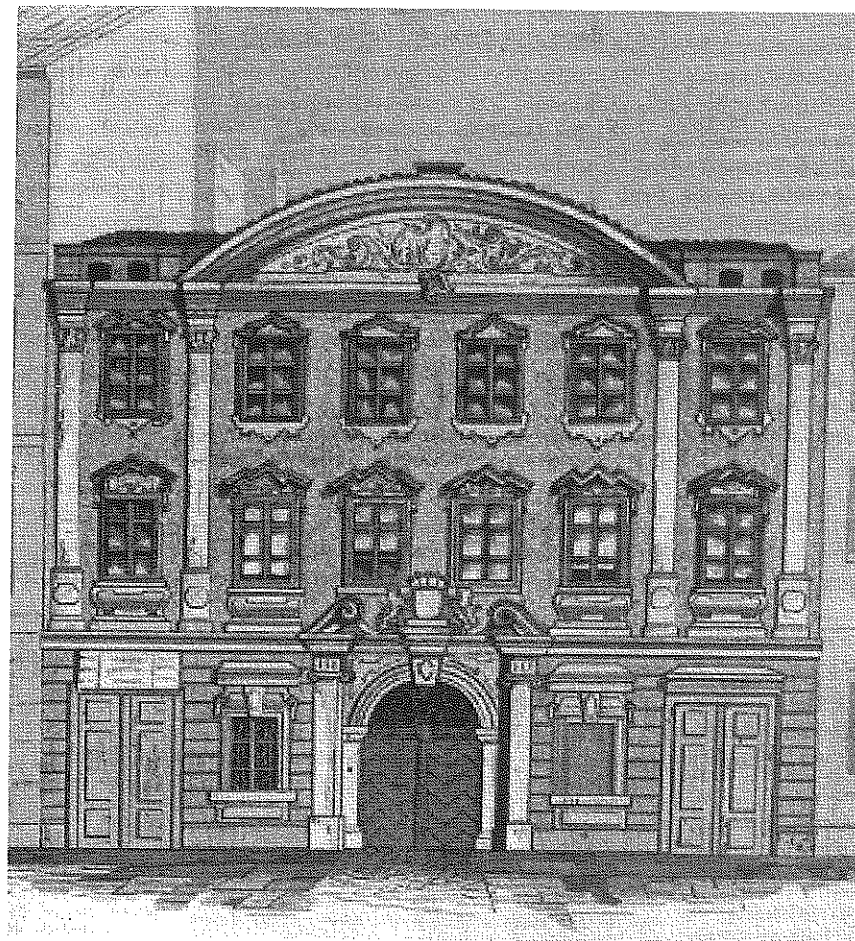
Rieger si s Palackým velmi dobře rozuměl, ale jeho životní styl a způsob práce pro společnost byly jiné. Více času než práci u psacího stolu věnoval rušnému životu společenskému. Při organizování politického, kulturního a vědeckého života potřeboval stálý kontakt s lidmi. Proto zcela programově a aktivně usiloval o vybudování kontaktního centra špiček české inteligence ve vlastním domě. Již roku 1840 při uspořádání prvního českého bálu v Praze si uvědomil, jak důležitou roli může při formování moderního národa sehrát společenské sdružování, byť by mělo i skromnou podobu drobných aktivit téměř rodinného charakteru. Utvrdil se v tom během svého porevolučního exilu při návštěvách vyhlášených pařížských salonů, kde byl svědkem toho, jak právě zde se odehrávají často důležitá jednání, jež pak ovlivňují velkou politiku.⁸ Jeho touha vybudovat ve vlastním domě vyhlášený český salon byla tedy naprosto cítěvědomá. Eliška Krásnohorská v Riegrově nekrologu vzpomínala, jak „ani on, ani jeho choť nešetřili obětí, aby se dům jejich stal shromážděním české inteligence a přitažlivým střediskem i pro ony patricijské kruhy, které [...] ještě neotevřely svých sympatií vyšším, duševním interessům národa.“ Charakterizovala i náplň oněch salonů: „Každý společenský večer v proslaveném onom domě měl určitý svůj účel a program; se zábavou spojená buď vědecká přednáška, buď výkony hudební nebo předčítání děl belletristických...“⁹ Proslulé byly domácí plesy, jejichž tradice nepochybně navázala na plesy u Měchurů a Palackých. Jeden z nich, pořádaný u Riegrů roku 1861 jako opoziční podnik k tradičnímu pražskému „Vereinsballu“, vzbudil senzaci, neboť mu dal přednost sám purkmistr František Pštross, jenž tak provokativně zanedbal svou povinnost zúčastnit se akce oficiální.¹⁰ Salon u Riegrů měl hlav-

⁷ EDUARD BASS (cit. v pozn. 1), s. 252. Palackého pracovnu umístěnou dočasně do salonu zobrazuje dřevoryt podle kresby Baltazara Kašpara Kutiny (1853-1923), otištěný ve *Světozoru* X, 1876, 15. 9., s. 504, přetištěný znovu v tomtéž časopise, XXXII, 1898, 10. 6., s. 362.

⁸ ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ, František Ladislav Rieger. *Osvěta* XXXIII, 1903, s. 299. – PAVLA VOŠAHLÍKOVÁ, *Jak se žilo za časů Františka Josefa I.* Praha 1996, s. 246.

⁹ ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ (cit. v pozn. 8), s. 300.

¹⁰ *Ibidem*, s. 300.



1. Baltazar Kašpar Kutina, *Mac-Nevenův palác v Praze v Palackého ul. 7*, ilustrace otištěná ve *Světozoru* z 9. 6. 1876. Za 3. až 5. oknem zleva v prvním patře byl společenský salon.

ně v prvních dvaceti letech svého trvání charakter obecně vlastenecký a politický, bez užšího zaměření. Proto i společnost, která se zde scházela, byla velmi pestrá a netvořila žádný úzký kruh zasvěcených, jak to v mnoha salonech bývalo. Ke stálým hostům či jen občasným návštěvníkům patřila velmi početná společnost známých osobností. Patrně by bylo snazší vyjmenovat, kdo z českých celebrit 19. století sem nikdy nepřišel nebo nesměl přijít (odmítal sem např. docházet Svatopluk Čech a nebyl by vítán Jan Neruda, který proti Riegrovi často brojil). Nicméně uvedme alespoň stručný výběr ze známějších jmen lidí, kteří patřili k návštěvníkům Riegrova bytu. Byli to např. František August Brauner, Josef Durdík, Karel Jaromír Erben, Vilém Gabler, Antonín Gindely, Jaroslav Goll, Josef Hamerník, Leopold Heyrovský, Otakar Hostinský, Konstantin Jireček, Josef Kaizl, Josef Kalousek, Eliška Krásnohorská, Jan Krejčí, sourozenci Mánesovi, Vojtěch Náprstek s matkou a se ženou, Božena Němcová, Josef Václav Sládek, Bedřich Smetana, Karolína Světlá, Václav Vladivoj Tomek, Karel Vinařický, Václav Vlček, Jaroslav Vrchlický, Antonín Jaroslav Vrtátka, Josef Wenzig, František Zach, Julius Zeyer a další.

Hlavní roli v salonu měla hrát vždy hostitelka, paní domu. Marii Aloisii Riegrové však tato úloha příliš neseděla. Díky vynikajícím učitelům byla sice všestranně vzdělaná, neboť kromě otce ji vyučovali např. Václav Vladivoj Tomek literatury, Marie Mönsnerová hře na harfu, Bedřich Smetana hře na klavír, František Arnold Vogl zpěvu, ale na druhé straně byla velmi introvertní, zádušně povahy. Její domácí učitel náboženství P. František Schneider jí vštípil přísné morální zásady bolzanovského katolického osvětenství. „Vytvořila si svůj vlastní pojem povinnosti, vystupňovaný až k sebeobětování ve službě druhým, a v ní viděla jediný smysl a cíl svého života.“¹¹ Anna Lauermannová-Mikschová zaznamenala, že „paní Riegrová netěšila se té všeobecné oblibě, nepůsobila kouzlem harmonické lidskosti a slunného optimismu jako její manžel. Nebyla bytostí společenskou v obyčejném toho slova smyslu. [...] Lež byla jí naprosto neznáma, neznala ani té, již lidé dávají smířlivý název 'společenská zdvořilost'. Slovo 'zábava' neobjevovalo se v osobním jejím slovníčku, radostnost byla trochu vzdálena její povahy. Nepamatují se, že bych ji byla často slyšela hlučně se smáti.“¹² Paní Riegrová tedy chápala svou úlohu při vedení domácího salonu jako obětavé plnění vlastenecké povinnosti, „salon byl jí jen prostředkem k uskutečnění humanitních snah, a nikdy ne cí-

¹¹ MARIE PAVLÍKOVÁ, Bolzanovství v rodině Palackého a Riegrově. *Strahovská knihovna – Sborník Památníku národního písemnictví XI*, 1976 (1978), s. 90. – MARIE ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, *Marie Riegrová, rodem Palacká, její život a skutky*. Praha 1892, s. 18-20.

¹² ANNA LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ (cit. v pozn. 4), s. 63.

lem.“¹³ Eliška Krásnohorská to dobře vystihla, když o ní napsala, že „...se podrobovala veškerým svízeltům, které přináší pořádání velkých, ano skvělých zábav společenských do domácnosti prostě po občanskou zařízené, bez přepychu četného služebnictva, bytující v místnostech útulných ale přece jenom omezených. Paní Riegrová, tři malé děti mající na starosti a často churavějící, byla tichou rekyňou těchto společenských výbojů; bez reptání, ano s nadšením stokrát znova vracela pravidelný pořádek domácímu útulku, jenž býval vypáčen ze svých stěžejí každým takovým velkým večerem, před nímž i po němž sama musela přiložit ruku k tisícerým pracím, jichž vyžadoval.“¹⁴ Role okouzující hostitelky, jež by byla přirozenou vládkyní salonu, jí zůstala vždy cizí, „a tak chystala, pekla, vařila i smažila, a když došli hosté, uchýlila se stranou, aby se znova oddala myšlenkám na svou pražskou chudinu“.¹⁵ To potvrzuje i Jaroslav Goll, který Riegrův salon navštěvoval od konce 70. let: „Paní Riegrová se při takových společnostech starala hlavně o dobré pohostění přítomných, domácí pán pak hlavně o zábavu.“¹⁶

Roku 1874 se starší dcera manželů Riegrových Marie provdala za správce malečského statku Václava Červinku. Novomanželé si však brzy přestali rozumět a Marie Červinková-Riegrová prožívala dlouhé měsíce na záměčku v Malci v osamění. Na rozvod však nebylo ani pomyšlení, neboť Václav Červinka si netroufal vrhnout stín na rodinné poměry svého tchána, jehož si nesmírně vážil. Rieger chtěl své dceři, kterou měl velmi rád, nějak pomoci, a proto přišel s myšlenkou proměnit dosavadní široce koncipovaný domácí salon na salon literární. Věděl, že Marie má rozsáhlé znalosti z literatury, vědy i politiky a chtěl mimo jiné podnítit i její ambice spisovatelské. Proto vybídl ji a její nejbližší přítelkyni Annu, prožívající v té době obdobně nevydařené manželství s Josefem Laueremannem, vnukem Jungmannovým, aby tento literární salon v Mac-Nevenovském domě vedly.¹⁷ Pro Marii to mělo být i zdůvodněním jejích častějších návštěv v Praze. V neposlední řadě tím měla být ulehčena a zčásti suplována úloha paní Riegrové. Není zcela jisté, kdy k založení tohoto literárního salonu u Riegrů došlo – ze souvislostí se zdá, že to bylo již v druhé polovině 70. let. Maryša B. Šarecká zasazuje sice své líčení literárního salonu u Riegrů do let osmdesátých, ale šlo nejspíše o roky předchozí. Uvádí, že paní Riegrová „byla velmi málo představitelkou tohoto salonu“,

¹³ MARYŠA B. ŠARECKÁ, *Salony*. Praha 1920, s. 85.

¹⁴ ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ (cit. v pozn. 8), s. 300.

¹⁵ ANNA LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ (cit. v pozn. 4), s. 73.

¹⁶ JAROSLAV GOLL, Z mých vzpomínek na Riegra, in: *Riegrův památník vydáný u příležitosti slavnosti odhalení pomníku Dr. Fr. Lad. Riegrovi v jeho rodném městě Semilech dne 8. měsíce července 1928*. Semily 1928, s. 43.

¹⁷ ANNA LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ (cit. v pozn. 4), s. 73, 153.

nicméně „měl salon Riegrův svou reprezentantku, duševně jemnou, vysoce vzdělanou a roztomilou, měl svou uměleckou duši, a tou byla paní Marie Červinková-Riegrová. Salon Riegrův měl své slavné dny jen tehdy, když přijela z Malče a ujala se jeho vedení. Sama pořádala literární a hudební večery, při nichž básníci předčítali svá rukopisná díla, při nichž hrála se quartetta a zpívaly se partie z 'Prodané nevěsty'. Sama uplatnila tu též svůj krásný hlas vedle baronky Schwarzenfeldové, pt. Lauermannové a slečny Hebdové. Ona nevytrvaleji snila a pracovala o myšlence literárního, českého salonu. Bohužel přes krásné úsilí, jež mu věnovala, neudržel se literární salon její, a hlavní příčinou toho byla jistě nesjednocenost a rozpory mezi literáty.“¹⁸

Už v roce 1880 se literární salon přesunul z Mac-Nevenovského paláce do nedalekého domu čp. 759 na Jungmannově náměstí k paní Lauermannové-Mikschové. Iniciátorem této změny byl opět Rieger, jenž tak učinil, jak paní Anna vzpomínala, formou následujícího „komplimentu“: „Máte sice zlou hubu, ale máte také, čemu říká Francouz *politesse du bon coeur*, a máte také dosti prostranný byt, tak to snad půjde.“ Tak se zrodil jeden z největších českých literárních salonů, který trval celé půlstoletí, až téměř do smrti hlavní aktérky v roce 1932.¹⁹ Tento salon se blížil námi na počátku definovanému ideálu patrně nejvíce.

K většímu rozvinutí činnosti literárního salonu u Riegrů tedy nedošlo, nicméně společenský život v domě se nezastavil. Palác se naopak stával čím dál tím významnějším centrem české politiky. Bylo tomu tak již za Palackého, který byl již během svého života ctěn jako největší autorita v české společnosti 19. století, a nezměnilo se to ani po Palackého smrti roku 1876, kdy ho v úloze vůdce národa nahradil Rieger. Z pohledu politického měl tehdy dům číslo 7 v Palackého ulici často větší význam než Pražský hrad. To se v ulici před Mac-Nevenovským palácem a na jeho malém dvoře projevovalo jak veřejnými oslavami Riegrových politických vítězství (1871) či životních výročí (1888, 1898), tak srocními rozčileného davu a „kočičinami“ při jeho prohrách (1887, 1891).²⁰

Slavná éra salonu u Riegrů končí politickou prohrou staročechů a především Riegra samotného ve volbách na počátku března 1891 a úmrtím paní Riegrové v Římě na konci téhož měsíce. Rieger byl zdrcen a jen velmi obtížně se z těchto ran vzpamatovával. Domácnost mu pak vedla dcera Marie, ale i ta už roku 1895, v necelých jedenačtyřiceti letech, nečekaně zemřela. Krátce nato skonala po křtu svého třetího syna i Riegrova snacha Marie, sestra Václava

¹⁸ MARYŠA B. ŠÁRECKÁ (cit. v pozn. 13), s. 85-86.

¹⁹ ANNA LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ (cit. v pozn. 4), s. 141, 153.

²⁰ ROBERT SAK (cit. v pozn. 5), s. 202, 240, 246, 259, 262, 268.

Červinky. Rieger se stáhl do soukromí a zbytek života prožil v domácnosti své mladší dcery Libuše, provdané roku 1888 za dr. Albína Bráfa. Zemřel roku 1903.

Salonu rodiny Riegrovy sice nevládla okouzující a vtipná hostitelka, neboť kvality paní Riegrové byly jiného druhu a její dcera Marie ji nedokázala nadlouho zastoupit, nepodařila se ani transformace tohoto vlastenecko-politického salonu na salon literární, ale přesto sehrál Riegrův salon v dějinách české společnosti 2. poloviny 19. století roli zcela nezastupitelnou. Jistě lze souhlasit s hodnocením Elišky Krásnohorské, která napsala, že „...z absolutně nesobeckého vlastenectví vytvořili manželé Riegrovi v domě svém nejpřednější český salon, jehož příklad vzbudil následování v čelných rodinách českých a nemálo přispěl k rozvoji internějšího života českého v zaplavené německým Praze měšťanské“.²¹

Období Bráfových

Manželé Bráfovi se ze svého bytu v Ostrovní ulici, kde bydleli od svatby v roce 1888, přestěhovali do Mac-Nevenova paláce roku 1891. Albín Bráf, první profesor národohospodářství na české univerzitě a později rakouský ministr orby, vynikající vědec, se stal nejen Riegrovým zetěm, ale i jeho oddaným nástupcem v jeho politickém díle. Libuše Bráfová převzala po matce a po sestře Marii úlohu organizátorky na poli sociální péče. Její mimořádná aktivita v této oblasti z ní učinila rovněž veřejně známou osobnost. Stejně jako její sestra, i ona měla zásluhou někdejšího malířského školení u Amálie Mánesové cit pro výtvarné umění, sama amatérsky malovala, přátelila se s výtvarnými umělci a shromažďovala ve svém bytě jejich díla. Stýkala se např. se Svatavou Jirečkovou, Zdenkou Braunerovou a celým okruhem Mařákových žáků. Pod vlivem Národopisné výstavy v roce 1895 propadla nadšením pro lidové umění a shromáždila vybranou kolekci lidového malovaného nábytku, keramiky, krojů a výšivek. Jméno „Její Excellence paní Libuše Bráfové“ se vyskytuje v mnohém čestném výstavním výboru i v seznamu zapůjčitelů výtvarných děl ve výstavních katalozích. Není tedy divu, že společenský salon ve skromnější podobě pokračoval i v domě Bráfových. Jistě se zde i nadále setkávaly intelektuální špičky tehdejší české společnosti. Přitažlivou osobností pro mnohé byl jistě i nestor české politiky Rieger, přestože trávil poslední léta již mimo politický ruch. Svou reprezentativní pracovnu měl až do smrti na původním místě v předním křídle, vedle salonu. Je nasnadě, že mezi hosty Bráfových domácnosti převažovali politici a vědci.

²¹ ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ (cit. v pozn. 8), s. 300.

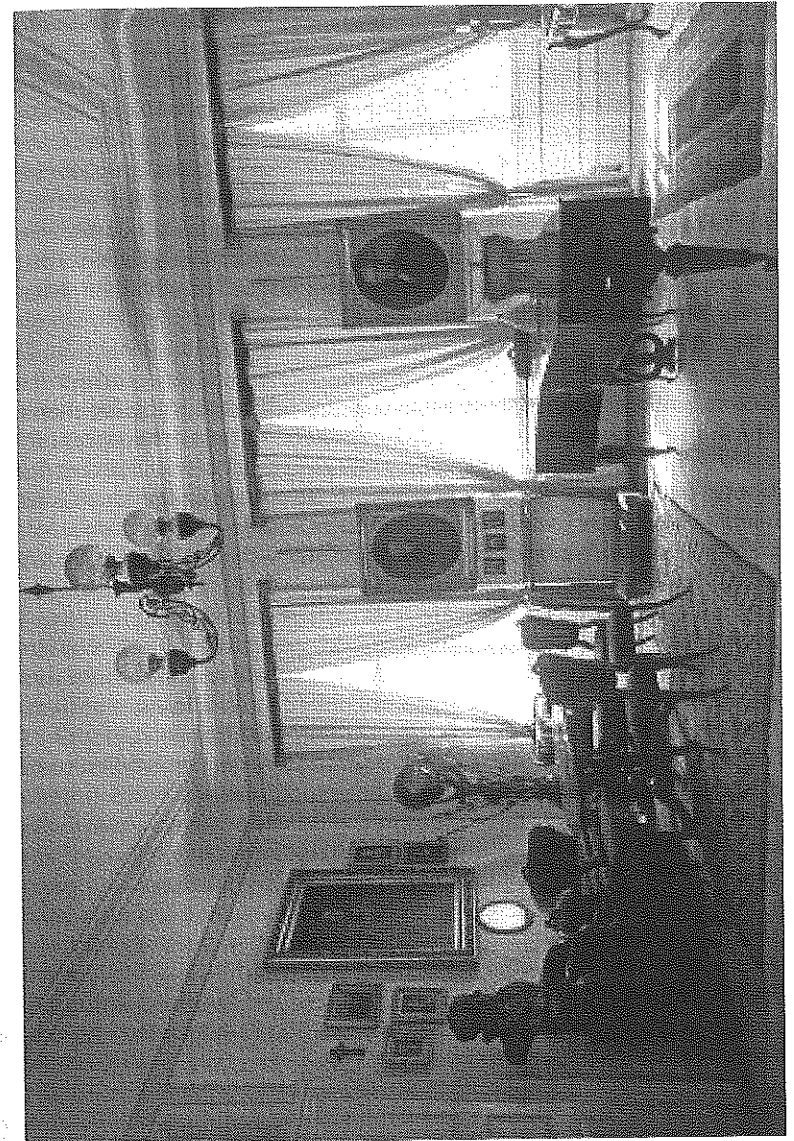
Většimu rozvoji Bráfova salonu jako střediska společenského dění zabránilly dvě závažné rodinné události. V roce 1908 zemřel Bráfovým jejich jediný potomek, nadějný dvacetiletý syn Václav, a po čtyřech letech, roku 1912, odešel na věčnost i profesor Bráf. Libuše Bráfová zůstala sama. Do své samoty sice přijala přítelkyni MUDr. Marii Bayerovou, první českou lékařku, jež pak u ní bydlela, a stýkala se i nadále s velkým okruhem přátel, ale na vedení salonu už nebylo pomyšlení. Ze salonů zůstaly jen sedánky u kávy a čaje pro malé okruhy příbuzných a přátel.

Dochované autentické prostředí salonu

Libuše Bráfová měla, tak jako ostatně všichni členové rodiny velkého historiografa, silně vyvinutý smysl pro dokumentaci historie a uvědomovala si dobře mimořádnou hodnotu autentického prostředí bytu, ve kterém vznikalo první vědecké zpracování starších dějin Čech a Moravy a v němž se během 19. století české dějiny také tvořily. Proto si přála, aby byl byt po její smrti zachován v autentickém stavu jako muzeum jejího děda a otce. Díky tomuto prozíravému rozhodnutí se nám dodnes dochovalo původní prostředí, v němž se odehrávaly salony Měchurových, Palackých, Riegrových i Bráfových. Po smrti Libuše Bráfové v roce 1930 bylo z pěti nejvýznamnějších místností bytu v předním traktu za přispění historikova prasynovce Františka Palackého a díky odborné pomoci historika umění Karla Gutha a etnografky Drahomíry Stránské vytvořeno *Muzeum Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra*. Muzeum, upravené z bytu patrně jen nevelkými instalačními zásahy, které měly umožnit návštěvnícký provoz, bylo zpřístupněno 17. 12. 1931. Zřídil ho JUDr. Bohuslav Rieger ml. (1895-1976), synovec a univerzální dědic Libuše Bráfové, a podle závěti své tety ho vydržoval z výnosu činžovního domu, který dali Bráfovi postavit roku 1908 na místě zadního křídla paláce.²² Muzeum tedy sloužilo jako soukromé, a to až do roku 1961, kdy ho JUDr. B. Rieger věnoval státu protihodnotou za pohledávky, jež vůči státu měl. Tento unikátní soubor památek byl státem svěřen do péče Národního muzea a vzápětí, dne 30. 11. 1961, prohlášen jako celek za kulturní památku. V rámci Národního muzea, konkrétně jeho oddělení starších českých dějin, figuroval jako Památník Františka Palackého, který byl zpřístupňován veřejnosti jen zcela exkluzivně, při výročních květnových a červnových dnech Palackého životních dat.²³ Bě-

²² KAREL STLOUKAL – JOSEF RICHARD MAREK, *Museum Fr. Palackého a Fr. Lad. Riegra*. Praha 1935, s. 12.

²³ ZOROSLAVA DROBNÁ, *Památník Františka Palackého v Praze*. Praha 1976 (další vydání 1978 a 1990 a 4. vyd. s názvem *Památník Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra*, 1999).



2. Autenticky dochovaný společenský salon v I. patře Mac-Nevenova paláce v Palackého ul. 7 v Praze, stav po rekonstrukci (1998).

hem posledních tří let byl Památník díky pracovníkům Národního muzea a za finančního přispění potomků rodiny Riegrovy citlivě rekonstruován, aby mohl být v rámci oslav 200. výročí narození Františka Palackého ode dne 14. června 1998 řádně zpřístupněn veřejnosti. Jeho název byl opět rozšířen, na *Památník Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra*.²⁴

Památník v Palackého ulici 7 je v českém prostředí zcela ojedinělým souborem. Jde vlastně o jediný případ u nás, kdy můžeme dnes, na konci 20. století, vystoupit po prošlapaných dubových schodech, po nichž chodili Palacký, Rieger, Němcová, Smetana a desítky dalších vlastenců, do autentického salonu 19. století, který je dosud zachován v téměř nezměněné podobě. Mezi nábytkem postupně pořízovaným a užívaným několika generacemi, u klavíru, na který hrával Palacký, uprostřed obrazů od Hellicha, Mánesa, Mařáka a jeho žáků, Braunerové, Chittussiho, Emingerové, Jirečkové, Švabinského a dalších můžeme nasát atmosféru, jež není nahraditelná ani nejbarvitějšími memoáry. Nejen salon, ale i zachované pracovny Palackého a Riegra, neorenesanční jídelna Bráfových a pokoj s komorním muzeem národopisných sbírek Libuše Bráfové se zachovaly s veškerým zařízením, od lustrů a nábytku přes obrazy a porcelán až po nejvšednější předměty každodenního života, jako jsou smetáček s lopatkou, uhlák, součástky oděvů včetně klobouků, bot a vycházkových holí, kabelek a peněženek. Jsou tu i šicí potřeby, nedokončené pletení, plyšová rodinná alba plná fotografií, pokreslené skicáře, nedoužívané léky, původní balení nenačatých fotografických skleněných desek atd. atd. Hodnota tohoto celistvého souboru je stěží docenitelná nejen pro dokonalou ilustraci prostředí společenského salonu a pro dokumentaci životního prostředí čtyř slavných generací, ale i pro studium pražské měšťanské domácnosti 19. století obecně. Tato hodnota bude navíc s přibývajícím lety a se vzrůstajícím zájmem o dějiny každodenního života nepochybně jen vzrůstat.

ZUSAMMENFASSUNG

**Der Prager Salon
bei den Palackýs und Riegers**

Der Handlungsort des gesellschaftlichen Salons, der in diesem Beitrag behandelt wird, war das kleine Mac-Neven-Palais Nr. 719 in heutiger Palacký-Straße 7

²⁴ LUBOMÍR SRŠEŇ, Zpráva o probíhající rekonstrukci Památníku Františka Palackého v Praze. *Zpravodaj Historického klubu VIII*, 1997, čís. 1, s. 45-48. – VĚRA PŘENOSILOVÁ, Mac Nevenův palác – Památník Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra. *Staletá Praha XXIII*, 1997, s. 7-16.

in der Prager Neustadt. Die berühmtesten Salons führten hier die Familie des namhaften tschechischen Historikers František Palacký in den Jahren 1827-1853 und die Familie seines Schwiegersohns František Ladislav Rieger, des bedeutendsten tschechischen Politikers des 19. Jahrhunderts, in den Jahren 1853-1891. Diesen Salons von allgemein patriotischen, politischen und kulturellen Charakter ist der Musiksalon der Familie Měchura, deren die Gattin Palackýs entstammte, vorausgegangen (er bestand schon seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts), und der von Riegers Tochter Libuše um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts geführte Salon gefolgt. Unter den Gästen des Hauses befanden sich im Laufe dieser Zeit fast alle bedeutenden tschechischen Patrioten. Der Salon in der 1. Etage des Hauses, wo sich die Gesellschaft zusammentraf, ist bis heute in der authentischen Gestalt als ein Bestandteil des vom Nationalmuseum gepflegten Denkmals František Palacký und František Ladislav Rieger erhalten geblieben.

V současné době dochází k posunu opět k pojetí Iva salonů s humorem, a to ve sbírce aforismů *Lvem salonů snadno a rychle* od Zdeňka Kučery-Kunštátského.²⁵ Zde je jednak humorná odpověď na oživený kult úspěšnosti, jednak je v druhém plánu i doceněno starodávné umění konverzace a duchaplné rozmluvy.

Svým příspěvkem o Ivu salonů jsem ovšem chtěla strhnout pozornost na sebe a stát se Ivicí tohoto vědeckého salonu. A tak děkuji za pozornost.

(Zpracováno částečně z materiálu ÚJČ AV ČR, Praha)

ZUSAMMENFASSUNG

**Die Projektion des Ideals vom tschechischen galanten Mann
in den Typus eines Salonlöwen und dessen Bild
in der tschechischen Literatur des 19. Jahrhunderts**

Das Salonmilieu hatte sein Ideal von einer tschechischen Dame. Daneben wirkte das Ideal vom tschechischen galanten Mann, der charakteristisch in den Typus eines "Salonlöwen" projiziert wurde. Der Topos des Salonlöwen erscheint in der tschechischen Belletristik des ganzen 19. Jahrhunderts (von F. J. Rubeš bis zu S. Čech) mit Übergreifen ins 20. Jahrhundert, hier bereits auch mit humoristischer und ironischer Verschiebung. Die verschiedene Auffassung illustriert die differenzierte Bewertung der Salons im breiteren kulturellen Kontext. Eine deutliche Tendenz zur Ablehnung kommt zutage dort, wo im Zusammenhang mit der allgemeinen Vorstellung von dem Stil des nationalen Lebens die nationale Tradition bevorzugt wird, und wo der soziale Gesichtspunkt hinzukommt. Außerhalb des Milieus der literarischen und künstlerischen Salons wirkte das Ideal vom galanten Mann auch im breiteren sozialen Leben der bürgerlichen Schichten. Hier spielten eine wichtige Rolle Handbücher der Etikette und gesellschaftliche Katechismen. Die haben zunächst fremde Vorbilder, Gentilhommes, heimisch gemacht, später jedoch die Ablehnung kodifiziert. Auch hier wirkte der nationale Gesichtspunkt, zu dem die Polemik mit äußeren Formen und der gesellschaftlichen Maske, auch mit dem Snobismus, hinzukam.

²⁵ ZDENĚK KUČERA-KUNŠTÁTSKÝ, *Lvem salonů snadno a rychle*. Brno 1993.

**SALON
JAKO DRAMATICKÝ PROSTOR**

Dalibor Tureček
(České Budějovice)

Dříve než přistoupíme k vlastnímu výkladu, musíme pro pořádek předslat alespoň stručnou poznámku, kterou bychom si přesněji vymezili předmět našeho zájmu. Prvý způsob vymezení je časový: v dalším výkladu nám půjde o české drama obrozenecké doby a etapy Prozatímního divadla, tedy o epochu, která ve vývoji moderní české divadelní kultury předcházela rozvoji iluzivního historismu a realismu na scéně Národního divadla. Dále se nevyhneme terminologickému exkurzu, který by pomohl objasnit náš způsob užití jinak poměrně mnohoznačného slovního spojení „dramatický prostor“. Tímto termínem pro náš účel nemyslíme prostor jevištní neboli scénu. Při jeho vymezení vycházíme z konceptu Jana Mukařovského,¹ který právě dramatický prostor považoval za jeden ze základních činitelů divadla, vznikající „v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi herci a scénou i mezi herci navzájem“.² Pro náš účel je podružné, nakolik byl Mukařovský ve svém pojetí inspirován dřívějšími výklady Zichovými a do jaké míry je také dále rozvinul, zejména s důrazem na dynamickou a nepředmětnou povahu dramatického prostoru. Podstatnou roli zato pro nás hraje Mukařovského pojetí dramatického prostoru jako klíčového prvku s dominantní pozicí vůči ostatním složkám divadelní inscenace, který se „zmocňuje [...] celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově; je silou, která zjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam“.³

Podnět Mukařovského, tvořící součást obecnějšího zamyšlení nad stavem teorie divadla v počátku 40. let, nebyl, pokud víme, dále českou teatrologií rozvinut. Pokud jej budeme chtít využít při zkoumání dějin dramatu či divadla, nevyhneme se hned několika otázkám: je dramatický prostor věcí scénic-

¹ JAN MUKAŘOVSKÝ, K dnešnímu stavu teorie divadla, in: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 163-171.

² *Ibidem*, s. 168.

³ *Ibidem*, s. 169.

kou, hereckou a režijní, souvisí tedy pouze s inscenací a s divákovým vnímáním scénického dění? Nejsou alespoň jeho kontury „zakódovány“ již v textu divadelní hry, tedy v dramatu? A jestliže ano, jaký je vzájemný poměr obou těchto složek dramatického prostoru? Obecně je možno říci, že každá inscenace určitého dramatu si vytváří vlastní dramatický prostor, ba dokonce, že se v tomto ohledu od sebe nutně a leckdy až velmi nápadně odlišují i jednotlivá představení téže inscenace. Divadelní praxe tedy představuje neustále se obměňující řadou variant „parolovou“ stránku dramatického prostoru. Rovinu „langue“, kterou můžeme pro náš případ konkretizovat jako ideální invariant, ovšem představuje text dramatu.⁴

Na tomto místě si jistě nečiníme nárok na systematickosti a úplnosti úvah o povaze nastíněného problému: přesto se jej v následujících řádcích alespoň rámcově dotkneme. Již prostředí, které autor divadelní hry zvolí, a způsob, jakým je exponuje v rámci textu své hry, si vynucují např. určitý způsob stylizace jazyka, podléhající ovšem v první řadě dobovým estetickým normám či dobovým představám o žánrové hierarchii. Evidentní dále je, že délka, frekvence i jazyková podoba replik do značné míry předurčují herecký styl a limitují i možnosti souhry mezi jednotlivými herci. Nežádá-li autor také již v textu své hry normativně stanovit alespoň rámcové požadavky na podobu jevištního prostoru. Tyto a další podněty vycházející z dramatického textu se mohou na konečné podobě dramatického prostoru vytvářeného inscenací podílet různou měrou, a to nejen případ od případu, ale také vzhledem k povaze divadelního života v té které době. A máme za to, že zejména v období národního obrození a do jisté míry ještě v i etapě následujících dvou desetiletí byla role dramatického textu v tomto ohledu obzvlášť intenzivní. Důvodem pro takové tvrzení je již tehdejší inscenační způsob, v němž role dramaturga a režiséra byla ve srovnání s pozdějšími obdobími podstatně omezena na funkce spíše technické povahy. Také do značné míry stereotypní užívání velmi omezeného fundusu typových iluzivních dekorací přispívalo k jisté unifikaci scény, a tím v tehdejší publiku zřejmě přímo posilovalo pocit jisté invariantnosti dramatického prostoru jako takového.⁵ Stejný efekt pak patrně měla i nepřilíš proměnlivá typová garderoba i poměrně neměnný herecký styl. Je snad tedy možno vyslovit hypotézu, že dramatický prostor obrozených inscenací byl a priori určen textem divadelní hry nepoměrně více, než jak tomu bylo v pozdějších etapách vývoje divadla a než jak je tomu dnes.

⁴ K poměru divadla a dramatu existuje dosti bohatá literatura, z ní pro náš účel viz zejména: JIŘÍ VELTRUSKÝ, *Dramatický text jako součást divadla*, in: *Přispěvky k teorii divadla*. Praha 1994, s. 77-94.

⁵ Viz *Dějiny českého divadla II*. Praha 1969.

Tím se konečně dostáváme k vlastnímu předmětu naší studie. Jejím cílem je zjistit, jakou roli hrálo ve vývoji českého dramatu sledovaného období prostředí salonů a jak se, případ od případu, podílelo na formování dramatického prostoru. Volba salonu tu nebyla náhodná. Klíčová role salonů v rámci západoevropské, především francouzské kultury 19. století je dostatečně a obecně známa, stejně jako poměrně slabá pozice tohoto kulturního a společenského jevu v českém prostředí minulého století, zejména jeho první poloviny. České obrozené divadlo se ocitalo v nejednoduché situaci: co do struktury repertoáru bylo v určitých etapách svého rozvoje v podstatné míře závislé na překladech a adaptacích z cizích literatur, zejména z literatury německé a rakouské.⁶ V nich se pod zřetelným vlivem francouzské divadelní kultury právě prostředí salonu postupně stávalo velmi oblíbeným: umožňovalo předvést na jevišti svět důvěrně známý soudobému divákovi, reprezentovalo zároveň status vyšších společenských vrstev a jejich kulturní ambice. Společensky uhlazené salonní vystupování bylo základem rozvoje měšťanské konverzační hry a jistý přepych ve vybavení byl také atraktivní z hlediska dobové iluzivní scény. Spojilo-li se pak salonní prostředí se sentimentálním dějem situovaným do současnosti, byl úspěch u obecnosti zaručen.⁷ Dobově velmi oblíbené hry autorů, jako byli August Wilhelm Iffland či August von Kotzebue, popřípadě Ferdinand Raimund a Johann Nepomuk Nestroy, byly českému divákovi první poloviny minulého století důvěrně známy i z inscenací pražského německého souboru.⁸ Český divadelní provoz se tedy mohl pod tlakem diváckého očekávání jen těžko vyhybat magnetům dobového repertoáru. Zároveň ovšem odkazy na salon a prvky „salonního stylu“ ostře kontrastovaly jak se sociologickou základnou českého divadelního obecnosti, tak s normativně prosazovanými představami o povaze českého národa.

Porovnáme-li originální texty dobových populárních her s jejich českými převody, je právě potlačování motivů a stylizačních postupů upomínajících na salon jedním z výrazných rysů charakterizujících dobový způsob adaptování cizojazyčných podnětů. V dalším výkladu se jej pokusíme detailněji popsat; materiálem nám přitom bude několik dobově nejpůvodnějších kusů vídeňského předměstského repertoáru. Pozornost nejprve věnujeme jazyku „měšťanské salonní konverzace“. Vídeňský předměstský repertoár jej využíval zejména od dob Meislových a Bäuerlových, tedy zhruba od 20. let minulého století, jako jednu ze základních stylotvorných rovin. Důležité místo měl jazyk salonu i o něco později, na zlomu 20. a 30. let, ve hrách

⁶ Viz MIROSLAV LAISKE, *Pražská dramaturgie I-II*. Praha 1974.

⁷ Viz MARKUS KRAUSE, *Das Trivialdrama der Goethezeit*. Bonn 1982.

⁸ OSCAR TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters* 3. Prag 1888.

Raimundových a vrcholu v jeho užití dosáhl konečně od 30. let Johann N. Nestroy.

Při porovnávání s českými adaptacemi je na první pohled nápadné, jak v českých verzích zcela pravidelně chybějí celé okruhy slovní zásoby, charakterizující lexikálně právě vídeňský měšťanský konverzační styl salonní ražby. V první řadě odpadají slova a úsloví francouzského původu, jako „charmaní“, „embrasser“, „courage“, „au contraire“ a další, dodávající replikám charakter vyššího společenského konverzačního tónu a světáckého lesku. V originálních textech byly francouzské frazeologismy často charakterizačním prostředkem postav z prostředí šlechty či alespoň zámeckého služebnictva, vyšších měšťanských vrstev, ale zejména u Johanna N. Nestroye pronikaly i do jazyka komických figur. Čeští překladatelé v čele s Josefem Kajetánem Tylem naproti tomu usilovali o užití charakterizujících frazeologismů z oblasti hovorové češtiny: ty pak nezdíraly souvisely s řemeslnou výrobou či s životním stylem venkovských vrstev.

Ve srovnání s rakouskými originály zůstala do češtiny zcela nepřevedená i označení předmětů charakterizujících životní styl vyšší měšťanské vrstvy a odkazující k salonu (tak „parkety“ či „ananas“). Proměnil se ovšem i styl opisných vyjádření, která jako svou součást užívala právě pojmenování pro tehdejší dobu luxusních předmětů z oblasti života vyšších společenských vrstev: tak na místě původního „Der ist seit einiger Zeit verstimmt wie ein altes Clavier“ („Je nějakou dobu rozladěný jako starý klavír“, *Verschwendter*, s. 24)⁹ můžeme v českém překladu nalézt „Ten jest ale celý rozvrzaný jako sta-

⁹ Jako materiál v dalším výkladu posloužily tituly uvedené v následujícím seznamu, obsahujícím vždy údaj o originálním textu a jeho českém překladu. Abych v dalších výkladech nezatížil nadbytečně text poznámkovým aparátem, cituji z těchto pramenů vždy bez opakování uvádění bibliografického údaje, u knižních vydání v závorce za citátem uvádím pouze stranu. – JOACHIM F. PERINET, *Die Erdäpfel*. Rukopis, Österreichisches Theatermuseum Wien, sign. M 1.570; JAN NEPOMUK ŠTĚPÁNEK, Brambory, in: *Divadlo J. N. Štěpánka* IV. Praha 1821, prem. 1824. – ADOLF BÄUERLE, Alina, oder Wien in anderem Weltteile, in: ADOLF BÄUERLE, *Ausgewählte Werke* I. Wien – Leipzig b. r.; JAN NEPOMUK ŠTĚPÁNEK, *Alina, aneb Praha v jiném dílu světa*. Praha 1825, prem. 1825. – FERDINAND RAIMUND, *Das Mädchen aus der Feenwelt*. Stuttgart 1990; JOSEF KRASOSLAV CHMELENSKÝ, *Dívka z čarovných krajů*. NM, inv. č. Č 173, prem. 1834. – CARL LEBRÜNN, Nummer 777, in: *Almanach dramatischer Spiele zur Geselligen Unterhaltung auf dem Lande*. Leipzig 1822; JAN NEPOMUK ŠTĚPÁNEK, 777, in: *Divadlo J. N. Štěpánka* IX. Praha 1824, prem. 1835. – FERDINAND RAIMUND, *Der Verschwendter*. Wien 1892; JAN NEPOMUK ŠTĚPÁNEK, *Marnotratník*. Praha 1840, prem. 1837. – JOHANN NEPOMUK NESTROY, *Eulenspiegel*. Wien 1966; JOSEF KAJETÁN TYL, Enšpígl, in: *Sebrané spisy J. K. Tyla* III. Praha 1907, prem. 1838. – Jo-

ré dveře“ (*Marnotratník*, s. 32). Odstraňována byla také další stejně fungující úsloví: tak původní Raimundovo zvolání komentující rozhovor dvou postav „Schon wieder Konferenz“ („Už zase konference“, *Verschwendter*, s. 6), charakteristické užitím podstatného jména z prostředí palácového služebnictva, tak typického právě pro předbřežnou Vídeň, bylo do češtiny Štěpánkem bezpříznakově převedeno otázkou „Již zase pohromadě?“ (*Marnotratník*, s. 5). Dalšími příklady pro tento rys obrozenských překladů bychom v dobovém materiálu našli bezpočet. V českých adaptacích tak nápadně mizela původní lokalizace do vyšší střední vrstvy hlavního města monarchie a jednotlivé hry se zato zřetelně blížily životní zkušenosti drobného českého měšťanstva.

Stejně často a neméně důsledně byly při převodu originálních textů potlačovány výrazy odkazující k mytologii, nejčastěji starořecké: ty svým zakotvením ve světě vzdělání a vyššího konverzačního stylu opět neodpovídaly představě o sociálním složení a povaze českého národa. V nutných případech byli proto Amor či Hymen nahrazeni slovanským a od dob generace Jungmannovy obecně přijímaným Mílkem (Štěpánkův překlad Lebrünnovy frašky *Nummer 777*). Jindy byl zcela setřen i antikizující ráz promluvy. Tak kupříkladu J. K. Tyl změnil původní Nestroyovu repliku „Ich bin in die Heimat der Grauzien gedrungen“ („Pronikl jsem do vlasti Grácií“, *Das Mädl aus der Vorstadt*, s. 554) na stručnější „Ta děvčata jsou roztomilá“ (*Děvče z Karlína*, s. 281). Odstraněním jmen mytologických postav a celkovou změnou stylu promluvy tak byly potlačeny perifráze a patos – replika tím ztratila nejen příznaky vyššího konverzačního stylu, ale i původní příchutí salonní koketnosti.

Bylo by ovšem mylné vyvozovat tento evidentní rozdíl pouze ze stavu praktického konverzačního jazyka Prahy a Vídně. Divadlo nám v tomto ohledu ostatně může být pouze nepřímým dokladem a pohled do textu Tylovy *Fidlovačky* navíc jasně ukazuje, že podobný okruh cizojazyčných frazeologismů, jaký nalézáme ve vídeňských hrách, byl v dobové češtině velmi aktivní. Na rozdíl od vídeňských autorů se ovšem Tyl, stejně jako třeba Jan Nepomuk Štěpánek v překladu *Aliny*, k „makarónskému“ konverzačnímu jazyku své doby stavěl odmítavě a ostře jej satirizoval. Jen letným dokladem nám tu může být způsob, jakým je užíváno oslovení „Musie“: pro vídeňské předměstské scény bylo označením zcela běžným a bezpříznakovým, autoři jej bez rozpaků a pocitu nepatřičnosti vkládali do úst lidových postav i figur z prostředí vyšších vrstev. Ani v Praze zřejmě toto oslovení nebylo neznámo: nalezneme je

HANN NEPOMUK NESTROY, *Das Mädl aus der Vorstadt*, in: J. N. NESTROY, *Gesammelte Werke* III. Wien 1962, s. 509-600; JOSEF KAJETÁN TYL, *Děvče z Karlína*, in: *Sebrané spisy J. K. Tyla* III. Praha 1907, prem. 1846.

třeba v Tylově *Fidlovačce*, kde bylo ovšem na rozdíl od vídeňských zvyklostí užito se zjevně satirizujícím záměrem pro dokreslení záporného charakteru jedné z postav.¹⁰

Můžeme tedy shrnout: tam, kde Adolf Bäuerle či Ferdinand Raimund pro jeviště využívali reálný konverzační jazyk vyšších společenských vrstev a svým postavám vkládali do úst repliky čerpající z běžných konverzačních okruhů salonního „krásného hovoru“, vytvářeli čeští obrozenští překladatelé ideální variantu jevištní češtiny, a pokud již chtěli jako stylizační a charakterizující prostředek využít některou stylovou vrstvu soudobého jazyka, pak sahalo k češtině hovorové. Nepřekvapí také, že samotný jazyk byl na českém jevišti na rozdíl od Vídně často tematizován, jak to známe třeba z Tylovy *Fidlovačky*. O řadu narážek na češtinu rozšířil J. N. Štěpánek původní text Bäuerleho *Aliny* již v roce 1825. Orientální prostředí, do kterého je děj hry zasazen, mu dokonce umožnilo vytvořit iluzi převahy češtiny, a tím i celé české kultury, nad prostředím „primitivních domorodců“: „*Při jejím dvoře musíme mluvit jejím cizím českým jazykem ... protože v jazyku tom jsou jména o spravedlnosti, o vládě, o milosti, o lidskosti, o všech krásných vlastnostech lidského rozumu a srdce, jména, slova, kterých jsme ve svém jazyku dosavad ani neznali*“, čteme hned zpočátku hry (*Alina*, s. 4). Z jeviště tu tedy odezněla apoteóza češtiny v ryzím jungmannovském duchu. A hned o několik výstupů dál najdeme coby protiklad neméně typicky obrozenšský satirický obraz jazyka pražské denní konverzace (*Alina*, s. 19). Napětí mezi ideální představou o povaze a úkolech jazyka na jedné a reálnou komunikační situací na straně druhé je tu více než zřejmé. A právě toto napětí zjevně po dlouhou dobu nedovolovalo českým autorům čerpat z reálného konverzačního jazyka.¹¹

Upřednostnění konstruované „jevištní češtiny“ proti reálnému konverzačnímu jazyku ovšem neznamenalo pouze vyloučení jistého okruhu slovní zásoby, ale mělo i přímý dopad na podobu jevištního ztvárnění. Výmluvný je v tomto směru pohled na prvý výstup úpravy Raimundova *Marnotratníka*. Původní text je tu zkrácen o partie vedené „salonním“ konverzačním stylem takřka na polovinu a tato tendence je patrná i dále vždy, když se předmětem jevištního zobrazení nestane akce, ale konverzace o ní. Jednoduché Štěpánkovo souvětí „*Kdybyste se u milostpána přimluvil a stem dukátů nepohrdl*“ (*Marnotratník*, s. 7) pak stojí proti následující replice originálu: „*Genug! Morgen will ich mit Herrn von Folttwell selbst darüber sprechen. Glauben Sie aber*

¹⁰ JOSEF KAJETÁN TYL, *Fidlovačka*, in: *První dramata*. Praha 1957, tam replika Žida Živelese na s. 95.

¹¹ Viz ALEXANDR ŠTICH, *Český jazyk a dramatický text v 19. století*, in: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha 1985, s. 75-85.

nicht, Herr Kammerdiener, daß ich ein Mann bin, der nicht zu leben versteht. Sollten Sie sich für die Sache bei dem gnädigen Herrn glücklich verwenden, so werde ich mich sehr geehrt fühlen, wenn Sie ein Geschenk von Hundert Ducaten nich verschmähen wollen“ („*Dost! Zítřa o tom chci sám s panem z Flottwellů mluvit. Nemyslete ale, pane komorníku, že jsem muž, který nerozumí životu. Měl-li byste se o věc u milostivého pána šťastně zasadit, tak se budu cítit velmi poctěn, nepohrdnete-li sty dukáty jako dárkem*“, *Verchswender*, s. 8). České adaptace tak jednak potlačovaly ty jazykové charakteristiky prostředí, které odkazovaly k vyšší střední společenské vrstvě, z českého národního hlediska jistě přinejmenším indiferentní. Zároveň se ovšem nutně pozměňoval celý charakter hry: konverzační pasáže byly redukovány nebo i zcela vypuštěny a zachováno z nich zpravidla zůstalo jen to, co přímo napomáhalo k rozvoji dramatického děje. Tím se ovšem současně měnil i charakter postav: reflektující rovina jejich partu byla podřízena složce konativní, akční. Kratší repliky pak následovaly v rychlejším tempu, a tak se ovšem podstatně proměnily i nároky na jednotlivý herecký výkon i na celkovou souhru.

Čtlo by se říci, že právě tyto posuny byly vyvolány především provozními podmínkami českých her, tedy nedostatkem času k provedení inscenace a také převážně amatérskou úrovní českého hereckého personálu, nebo konečně nedostačujícím nadáním překladatelů. Zejména zpočátku tak tomu také patrně bylo. Ale ani pozdější překlady neměnily toto základní schéma, potlačující konverzaci na úkor děje. Dá se dokonce říci, že s Nestroyovým nástupem na vídeňská předměstská jeviště se v tomto ohledu rozdíl mezi Prahou a Vídní ještě zvýraznil. Právě Nestroyovy hry jsou výmluvným příkladem „*textů se zvýšenou aktivitou řeči*“.¹² Obsáhlý komentář akce v nich nezřídka převažuje nad akcí samotnou, vystavěnou ostatně zpravidla z osvědčených topoi. Soustředění k jazyku hry, tedy v tomto případě k jazyku převážně komentujícímu a perifrastickému, dosáhlo u Johanna N. Nestroye vrcholu. Obsáhlé repliky tohoto autora-herce, zatlačující nejednou dramatický děj do zcela druhořadého postavení, představovaly jeden z hlavních diváckých magnetů. Sám jejich styl, ostře vypointovaný, individuální, vzdálený už skutečné podobě konverzačního jazyka a blížící se nejspíše fejetonnímu stylu dobových causerií, se stával středem pozornosti a zdrojem zábavy.

Jako příklad uveďme jedinou větu, komentující milostné pletky mlynářovy dcery s mysliveckým mládcem: „*Der Lennerl ihre Jagdgeschichte wirkt störend auf den müllnerischen Frieden unseres Hauses*“ („*Lenčina lovecká historka působí rušivě na mlynářský mír našeho domu*“, *Eulenspiegel*, s. 25). Napětí mezi intelektualizovaným stylem a profánním obsahem promluvy je tu

¹² MIROSLAV PROCHÁZKA, *Znaky dramatu a divadla*. Praha 1988, s. 36.

ještě umocněno dalšími kontrasty: mluvčím je tu dětská postava, hraná ovšem dospělým. Snahou autora tu tedy není vytvářet reálnou komunikační situaci – právě nepoměr situace, mluvčího a stylu se tu naopak stává zdrojem komiky. Tylovův překlad uvedené pasáže toto napětí ruší. Jeho věta „*Ta myslivecká historie nemá konce*“ (Enšpígl, s. 438) soustředí na rozdíl od Johanna N. Nestroye pozornost k ději, vynucuje si ve srovnání s nestroyovskou hereckou exhibičností zcela jiný, „všednodenní“ styl herecké akce a neruší nápadnějším způsobem jevištní iluzi „obrazu ze života“. Pozorujeme tedy, že neméně stejnou měrou jako dobový stav češtiny určovala výslednou jazykovou podobu jednotlivých her představa o funkci řeči v rámci celého souboru tvárných prostředků dramatu. Původní divadelní kusy tak v procesu překladu do češtiny nepozměňovaly pouze svou jazykovou tvářnost a nenabývaly jen rysů jiného společenského prostředí, ale získávaly také odlišné žánrové charakteristiky. Odpor proti prostředí salonu tu ovšem nebyl českou specialitou: ve svých přednáškách o slovanském dramatu horlil proti soudobým měšťanským hrám, zatlačeným „do salonů a budoárů“, i Adam Mickiewicz.¹³

Pokud se již salon nebo alespoň příznaky salonního životního stylu na českém jevišti přeci jen objevily, sloužily zcela automaticky k charakterizování záporných postav a leckdy nabývaly satirizující či alespoň komickou povahu. Nejznámějším příkladem nám může být Tylova *Fidlovačka*.¹⁴ Celý druhý obraz se tu odehrává ve „*skvostném pokoji u Mastílkové*“, vyzdobeném jmenovitě „*velkým zrcadlem*“, „*pěknými seslemi*“ a propojeném s přilehlými prostrannými místnostmi. Šestý, sedmý a osmý výjev tohoto jednání jsou statické, nepřinášejí žádné podněty pro další rozvoj děje ani neznamenají stupňování napětí. Jejich jádrem je zato takřka bezesbýtku právě salonní konverzace. Již autorovy karikující scénické poznámky odkazují zřetelně k salonnímu stylu chování a oblékání: jedné z ženských postav je předepsán „*černý flíček na tváři – psíka na ruce – klaní se již u dveří*“; domácí paní ji vítá „*taktéž proti ní s poklonami*“; karikovaný literární kritik „*přiskáče*“, „*dámám líbá ruce*“; úvodní akce pak vrcholí všeobecným přivítáním, kdy „*všichni se zatím po mnohých poklonách posadí*“ apod. Charakterizujícím prvkem je i volba stylové vrstvy: příznačný je makarónský česko-německý, respektive česko-francouzský hovor, dovedený do fraškovitosti v replikách domnělého barona Dudka. Příznačné přitom je, že německé frazeologismy Mastílkové jeví ve způsobu fonetického přepisu zřetelné rysy rakouské hovorové němčiny. Do komického kontrastu – z hlediska dobového obecnstva patrně velmi účinného – se

¹³ ELŽBIETA NAWRATOVA, *Názory Mickiewicze na drama a divadlo Slovanů, in: Monology o Josefu Kajetánu Tylovi*. Praha 1993, s. 79-84.

¹⁴ Opírám se o vydání cit. v pozn. 10, v dalším textu cituji zejména ze s. 42-49.

tak dostává snaha po vyšším konverzačním stylu s jazykovou nevybroušeností a nekorektností (postavy rodilých Němců v rámci hry zato hovoří korektní Hochdeutsch). Přímou parodií salonního krásného hovoru je pak autorem předepsaný rychlý sled navzájem nesouvisejících krátkých replik, které vytvářejí bezduchý proud bezosažného „tlachu“. A takřka vzápětí je ironizována i „salonní“ podoba čtenářství, totiž předčítání dobrodružné a sentimentální literatury.¹⁵ V osmém výjevu pak nechybí ani satirický obraz konzumace vybraných jídel, přinášených „*na velkých tácech*“: po komických glosách jednotlivých postav tato motivická rovina výstupu vrcholí tím, že afektovaná stárnoucí zpěvačka krmí lahůdkami svého psíka.

Teprve v dramatu generace májovců, zejména pak v Nerudových hrách z počátku 60. let, se prostředí salonu stalo poněkud méně příznakovým a mohlo dokonce nabývat podobu hodnotově neutrálního dějiště. Příímý vliv tu zjevně sehrávaly francouzské veseloherní vzory, které se právě Neruda snažil programově napodobovat a vytlačit tak z českého repertoáru doposud převládající frašku vídeňského stíhu.¹⁶ Hned tři z Nerudových veseloher, totiž *Žena miluje srdnatost* (1860), *Merenda nestřídých* (1860) a konečně *Já to nejsem* (1863), mají za dějiště měšťanský salon. Autorské inscenační poznámky přitom předpisovaly inscenátorům nejen důraz na luxusní zařízení interiéru, ale v případě prvé z uvedených her i jeho architektonickou dispozici, propojující velkými, od stropu až k zemi sahajícími okny vlastní salon s „*krásnou zahradou*“. Uvnitř salonů předepsal Neruda „*skvostné nářadí*“, jmenovitě „*nádobí kávni*“ interiéru nechal osvětlovat „*množstvím lustrů*“, pod něž umístil „*stolky, vedle nichž pohodlná křesla*“ či konečně „*stolek s cigáry, hořícím lihem a stojacími hodinami*“.¹⁷ Prvý výjev *Merendy nestřídých* pak divákovi předváděl typickou ukázkou salonní zábavy, při které se zpívá a v přilehlém sále se dokonce za doprovodu hudby tančí polonéza. Neruda tak povahou svých textů odkazoval k typu dramatického prostoru, který se na vídeňských předměstských scénách zejména ve hrách Bäuerlových udomácnil již od 20. let minulého století. Na rozdíl od vídeňské lokální frašky se ovšem děje, které se v takovém prostředí v Nerudových kusech odehrávají, a způsob konverzace, který se tu vede, nijak neupomínají na salonní mravy. Základní stylovou vrstvou je tu bezpříznaková spisovná čeština počátku 60. let a dějové peripetie věrně kopírují konvenční zápletky konverzačních komedií.

¹⁵ *Ibidem*, s. 45 a 47.

¹⁶ Viz JAN NERUDA, *České divadlo I*. Praha 1959. Neruda v této souvislosti od-
suzuje i Tylovy hry, které jen s výhradami trpí na českém jevišti (s. 43, 76-77
a 265).

¹⁷ Opírám se o vydání JAN NERUDA, *Divadelní hry*. Praha 1961.

Luxusní životní styl a salonní společenské formy se ovšem na českém jevišti i nadále stávaly spíše příznakem záporné dramatické postavy. Snad nejvýmluvnějším dokladem tu je hra Františka Věnceslava Jeřábka *Služebník svého pána*, vzniklá o celé desetiletí později než veselohry Nerudovy, tedy roku 1870. Prostředí „*elegantního salonu*“,¹⁸ v němž služebnictvo servíruje čaj a zákusky, požívají se „*ústřice znamenité, zajisté od nějaké nové firmy z Ostante*“ a zapijí se šampaňským od ledu „*v té kvalitě, jak se pije u tabule císařské*“, je také naplněno elegantním salonním hovorem, který se co do míry stylizovanosti i co do důrazu na slovní komiku a elegantní konverzační formy blíží mluvě Nestroyových her. Na rozdíl od her Nerudových, kde salonní prostředí nedoznávalo po celou dobu představení změny, nevylučovaly Jeřábkovy inscenační poznámky dokonce i proměnu salonního interiéru mezi prvním a druhým jednáním; třetí jednání pak bylo výslovně situováno do další z reprezentativních prostor velkosvětsky vedené vily, totiž do pracovního „*kabinetu*“. Pod elegantními společenskými formami je tu ovšem ukryt mravní rozpad, počínající pornografickým albem na stole hlavního záporného hrdiny – továrníka –, pokračující obrazem rozkladu rodinného života tohoto majitele salonu a vrcholící pokusem o odcizení vlastnických práv vynálezu a tragickou smrtí protagonisty.

Užití salonního prostředí se tedy v české dramatice od národního obrození po epochu *Prozatímního divadla* – s výjimkou několika her Nerudových a snad ještě nemnoha dalších případů – vyvinulo v relativně ustálené topoi. V této své podobě také relativně neproměnným způsobem napomáhalo k utváření obdobného typu dramatického prostoru. Případ od případu se sice lišila míra satirického odstupu od projevů salonního chování a od luxusního životního stylu. Takřka konstantní záporné charakteristiky salonu však nemizely. Teprve dramaturgie *Národního divadla* v 80. a 90. letech znamenala v tomto ohledu alespoň částečnou změnu.

ZUSAMMENFASSUNG

Salon als dramatischer Raum

Der Beitrag befaßt sich mit der Aufgabe des Salons im tschechischen Drama der Zeit der Wiedergeburt und der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.

¹⁸ Vycházím z edice FRANTIŠEK VĚNCESLAV JEŘÁBEK, *Služebník svého pána*, in: F. V. JEŘÁBEK, *Dramatické spisy*. Praha 1883, s. 141-224.

Die tschechische Dramaturgie befand sich damals unter zweierlei Druck: Sie konnte zwar den beim zeitgenössischen Publikum sehr beliebten Stücken deutscher und österreichischer Herkunft nicht ausweichen, deren Bestandteil auch die neutrale Stilisierung des Salonmilieus und der Salonsitten war. Die soziologische Zusammensetzung des tschechischen Publikums und auch die von der Jungmann-Generation formulierte Auffassung der tschechischen Nation führten allerdings zur Unterdrückung aller Merkmale des Lebensstils von höheren gesellschaftlichen Schichten (z.B. in Tyls *Fidlovačka*). Solange auf der tschechischen Bühne das Salonmilieu erschien, diente es als ein Bestandteil der negativen Charakteristik der Antagonisten. Die Situation hat sich ungeachtet der Versuche Nerudas nicht einmal in den 1860er und 1870er Jahren im Grunde genommen geändert, als F. V. Jeřábek den Salon als ein Mittel der Charakterisierung in gleicher Weise verwendet hat.