

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Anežka Bednářová

Dvojí idea Národního divadla podle Jana Patočky
The dual idea of the National Theater according to Jan Patočka

Bakalářská práce

vedoucí práce – prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

2019

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce, prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc., za odborné vedení, pomoc a konzultace při zpracování této bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Domažlicích dne 6. 8. 2019

Anežka Bednářová

Abstrakt:

Bakalářská práce se zabývá dvojí ideou Národního divadla, jak ji popsal Jan Patočka ve své studii „K ,ideji národního divadla“. Cílem práce je určit podstatu ideje (resp. idejí) Národního divadla, a za pomoci sekundární literatury sledovat její vývoj a proměny od jejího zrodu až po odraz ve fungování Národního divadla, počínaje prvními sezónami po znovuotevření v roce 1883.

Klíčová slova:

Národní divadlo, Jan Patočka, idea národního divadla, české divadlo, Friedrich Schiller, František Palacký, Karel Sladkovský, národní drama

Abstract:

The bachelor thesis deals with the dual idea of the National Theater, as described by Jan Patočka in his study “K ,ideji národního divadla“. The aim of the thesis is to identify the idea (or ideas) of the National Theater, and by using secondary literature to follow its development and changes from its birth to reflection in the functioning of the National Theater, beginning with the first seasons after reopening in 1883.

Keywords:

National Theater, Jan Patočka, the idea of the national theater, Czech Theater, Friedrich Schiller, František Palacký, Karel Sladkovský, national drama

Obsah

Úvod	6
Palackého idea	8
V čem spočívá smysl dějin pro národ	9
Lingvocentrismus.....	11
Morální oblast jako sféra svědomí.....	12
Palackého idea „božnosti“	14
Divadlo jako místo soustředění.....	15
„Teď potřebí, abychom se vzdělávali“	19
Sladkovského idea	21
Tylův divadelní program	22
Pokud se budovalo, rostl český národ.....	24
Instrumentální role divadla	25
Národní divadlo otevřeno	28
„Ale ovšem: je tohleto všecko již kultura divadelní?“	29
Závěr	35
Použité zdroje	37

Úvod

V roce 1933 si český národ připomínal významné jubileum. Padesát let od slavnostního znovuotevření Národního divadla v Praze. Jindřich Vodák tehdy ve své zahajovací přednášce při příležitosti oslav vyslovil mimo jiné toto: „Přeložíme-li si slovo ‚idea‘ slovem ‚představa‘, přestaneme hned říkat ‚představa o Národním divadle‘ v čísle jednotném a dáme namísto toho ‚představy o Národním divadle‘, v čísle množném, neboť je jisto, že si naše Národní divadlo od první potuchy o něm představoval každý jinak, mlhavěji nebo určitěji, divadelněji nebo političtěji, vznešeněji nebo občanštěji.“¹ A není divu, že později v roce 1968, kdy se připomínalo neméně významné výročí spojené s Národním divadlem, a to sto let od velkolepé slavnosti položení základů k této budově, připomněl tuto „mnohost představ o Národním divadle“ Jan Patočka ve své studii *K ‚ideji národního divadla‘* zveřejněné v měsíčníku *Divadlo*: „[...] jsme v pokušení konstatovat, že nejde o jednu ‚ideu‘, nýbrž o dvě velmi různé. Jednu formuloval při slavnosti položení základního kamene ND K. Sladkovský, druhou Fr. Palacký.“² Narozdíl od Vodáka, upozorňujícího na nejednotnost této ideje víceméně v obecné rovině s nabídnutím několika různých možných úhlů pohledu, hovoří Patočka pouze o dvou dosti konkrétních idejích, reprezentovaných dvěma konkrétními osobnostmi, a dokonce vyřčených při jedné konkrétní události, jíž byla slavnost kladení základního kamene v květnu roku 1868.

Právě tato konkrétnost, s jakou Patočka vymezuje dva názorové proudy konstituující výslednou podobu a význam Národního divadla, mě na stati zaujala a přiměla mě zabývat se takto určenou dvojí ideou hlouběji.

Abych lépe nahlédla podstatu obou zmiňovaných idejí, je třeba se zaměřit na konkrétní jednotlivé myšlenky ve studii Jana Patočky, ve kterých tento rozdíl odkrývá, a pokusit se je rozkrýt a objasnit v širším kontextu. Aby práce zůstala soudržná, nemohu nutně obsáhnout dějiny Národního divadla v celé jejich šíři, ani to není cílem mé práce. Zaměřím se konkrétně na Patočkovu studii, která tak bude tvořit osu celé práce, určující její tematický rozměr i kontextuální hledisko.

¹ VODÁK, Jindřich. *Idea Národního divadla*. Praha: Jan Nešněra, 1933. s. 5. [Zahajovací přednáška přednáškového cyklu k jubileu Národního divadla 1933]

² PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 135.

Struktura textu bude určena třemi základními tématy studie. První část se bude zabývat Palackého ideou, jeho inspiracemi i přímými vlivy na vytváření divadelního programu. Druhá část bude věnována ideji Sladkovského. Jelikož obě ideje vyvstávají ze společného základu, který české divadlo následovalo od prvních pokusů o samostatnou českou divadelní scénu, je logické, že kapitolu věnující se programu Palackého nelze striktně oddělit od kapitoly o programu Sladkovského. Toto rozdělení volím pouze z důvodu přehlednosti, ale stejně jako bylo jejich utváření i existence souběžná, nelze je číst odděleně. Ve třetí části se pak stejně jako Patočka ve svém textu budu zabývat národním dramatem ve vztahu ke dvojí ideji Národního divadla.

Palackého idea

Podle Františka Palackého je úkolem „svatyně této“, že na její půdě „národu českému zjevovati a před očima stavěti se má všeliká mravní pravda a krása“.³

Patočka zde cituje slavný výrok Františka Palackého pronesený při poklepu na základní kámen Národního divadla během slavnosti jeho položení dne 16. května 1868, který měl Palacký čest provést jako první ve jménu národa. Je v něm patrné několik motivů, které ilustrují dobové smýšlení a podstatu Palackého divadelního programu. Celé heslo znělo takto: „Ve jménu národa v Čechách a na Moravě jednotného požehnejž pán Bůh dílu svatyně této, na kterém národu českému zjevovati a před oči stavěti se má všeliká mravní pravda a krása.“

Palackého použití slova „svatyně“ vychází z všeobecné tendence k mytizaci a následné sakralizaci celého aktu národního obrození, které samo dostává podobu „znovuzrození“ či „vzkříšení“ českého národa. Už samotný pojem „idea“ spojený nejen s divadelním programem, ale i celým programem obrození měl příznak „božskosti“. Jak uvádí Macura, „idea“ je určitým způsobem vztahována k božství a k jeho atributům, věčnosti, nekonečnosti, v přímých definicích pak bývá charakterizována jako „zábřesk božstva v duchu člověckém“, „niterné, z duševní činnosti pošeďší vyjevení božstva“, „ohlas božstva v prsou našich se ozývajícího“.⁴ Dále vlastenecká společnost je nahlížena v analogii k církvi, významní národní činitelé jsou nazýváni „apoštoly“ či „kněžími“, význačné body české topografie jsou považovány za posvátné. Na druhé straně pojmenování divadla jako „chrámu“ nebylo tehdy v Evropě nic neobvyklého. V kontextu obrozenecké kultury však tento výraz ztrácí část ze své původní obraznosti.⁵

S charakterem mýtu souvisí také představa, ve které je historie chápána jako přírodní cyklus. Budoucnost je považována za znovunastolení minulosti, za opakování doby dávné české slávy.⁶

³ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 135-136.

⁴ MACURA, Vladimír. Ideálnost, hra a mystifikace. In: *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015. s. 116.

⁵ MACURA, Vladimír. Mytologičnost. Op. cit., s. 92.

⁶ Op. cit., s. 90.

V čem spočívá smysl dějin pro národ

Podle Palackého koncepce, kterou Patočka uznává jako jedinou opravdovou filosofii českých dějin⁷, to, co má dějiny, je národ a národ je subjektem dějin. Smysl dějin, podle Friedricha Schillera, který měl vliv i na Palackého, je *založen na povaze lidskosti, humanity, která se naplňuje skrze národy a světodějné události, v nichž se vyhrocují a potom usmiřují protiklady lidského ducha*⁸. Subjektem je v nich lidstvo zaměřené k jistému cíli, kterým je uskutečnění mravní říše neboli říše boží na zemi. K podobnému východisku došel také Bolzano, pro něhož ležel *smysl existence národa v morálních výkonech: v obraně proti bezpráví, v boji proti asociálním emocím, sociálnímu útlaku, nerovnosti a privilegiím*⁹, na jejichž základě došel prostřednictvím státu spravedlnosti a rovnosti k uskutečnění boží říše na zemi.

Z těchto humanistických myšlenek tvoří Palacký svou koncepci, která je ale ovlivněna ještě o prvek herderovsko-jungmannovské filosofie. Velký vliv měla především Herderova myšlenka, že to je národní charakter, který dává ráz dějinám určité společnosti. Jungmann na základě Herderových myšlenek vytváří celý svůj program opřený o pozitivistické tvrzení, že národ je přírodou daný. „Povaha národa, protože národ je něco daného, se tak podle Jungmanna otevírá v podstatě studiem minulosti.“¹⁰ Naproti tomu Bolzano, podle kterého je národ definován nikoliv jako přírodní danost, ale jehož existence je určována skrze mravní závazky, nevidí smysl v hledání nějakého daného národního charakteru, neboť vlastní úloha národa leží před ním v budoucnosti. Studium historie má pro něj význam morálního povzbuzení k týmž výkonům, jichž se společnost již dříve domohla.¹¹

Palackého koncepce vzniká jako syntéza mezi pojetím herderovsko-jungmannovským, Bolzanovým a Schillerovým. „Dějiny (dějepis) jsou posledním plodem vzdělanosti národů. Dějepis ve vyšším a pravém smyslu vzniká tam, kde národ duchovně probuzený, spojený ke společenským úkolům vlastními zákony ve stát, svobodnou vůlí zápasí se svými odpory.“¹²

⁷ PATOČKA, Jan. Filosofie českých dějin. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 57.

⁸ Op. cit, s. 58.

⁹ Op. cit, s. 61.

¹⁰ Op. cit.

¹¹ Op. cit, s. 62.

¹² Op. cit. s. 65.

Palacký trvá na národním charakteru, který prostupuje jako červená nit dějinami. Schillerovým vlivem se tato národní charakterologie posouvá na elementární úroveň určující základní podstatné rysy, které Palacký přisuzuje nejen výlučně Čechům, ale obecně Slovanům. Je jím demokratismus a jakási náboženská, které, jak píše Patočka, dávají českým dějinám jejich obecně lidský charakter. Důležitým prvkem Palackého filosofie byla myšlenka o boji protikladů. Obsah českých dějin je stálý kontakt a boj slovanského živlu s německým, který se svým vlastním národním charakterem dostával do přímého rozporu s naším. Palacký jej definuje principem vůle k moci nesoucí podnikavost a energičnost germánského živlu, naproti němuž stál „zásadně demokratický“, klidný a pokojný živel slovanský.¹³ V protikladech má místo Bolzanova myšlenka nalézající v nestejných až protichůdných principech a jejich vzájemného ovlivňování výsledný přínos pro každý z různých kmenových prvků, i Schillerova myšlenka smíru těchto protikladů.

V jungmannovském smyslu nalézá Palacký v dějinách kontinuitu (národní charakter prostupující dějinami) mezi starší českou společností a moderní společností vznikající v době obrození. Tato charakterologie ideje nábožensko-mravního kontinua byla pro Palackého základem. Měla svůj ideový začátek v husitství, ve kterém Palacký spatřoval první osvětu, obnovení původního slovanského demokratismu, z něhož pramení hlavní zásady lidské povahy – svoboda myšlení a přesvědčení a demokratická rovnost.

Úloha dějepisu, jak píše Patočka, je ale pro Palackého bolzanovsky položena. „Kontinuitní teorie byla původně určena k posílení českého živlu, měla účel diktovaný potřebou vrstev inteligence opřít své sebevědomí o dějinně uznané hodnoty a morálně se odůvodnit.“¹⁴

Tato koncepce se týkala také divadla. Při slavnosti položení základního kamene k Národnímu divadlu byla tato potřeba demonstrování dějinné kontinuity patrná z každého detailu v programu i výpravě. Národnímu divadlu samému byla přisouzena role zprostředkovatele, např. v řeči Slováka Josefa Miloslava Hurbana během slavnostní hostiny na Žofíně: „Vám z duše přeji, aby divadlo toto Vaše historie Vaší věrným bylo stavitelem a živitelem! Kde lépe pokvetou znovu zašlé věky slávy před očima pozdějšího

¹³ PATOČKA, Jan. *Filosofie českých dějin*. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 66.

¹⁴ Op. cit., s. 69.

potomstva než zde!“¹⁵ Není překvapivé, že pro tehdejší dobu byla zvláště důležitá historická dramata, která zobrazením národních dějin na scéně, měla seznámit diváka s jeho minulostí a pomocí prožitku této zkušenosti mu pomoci orientovat se v přítomnosti. V této souvislosti *nejhlubší pojetí je pojetí, které dokáže objasnit smysl konfliktu a vyjasnit jeho charakter, který se s konkrétně historickou situací proměňuje jen ve svých formách.*¹⁶

Ve skutečnosti, jak tvrdí Patočka, tato kontinuita neexistuje. Existuje faktická diskontinuita, která ovšem nevylučuje *jistou kontinuitu morálního zaujetí a příkladu jako u Palackého; nelze ji však hypostazovat ani v jednotu ‚národního charakteru‘, ani v kontinuum ‚kulturního statku‘, např. jistých idejí, které by tvořily reálný most mezi 14.-15. stoletím v Čechách, osvícenstvím a obrozením.*¹⁷ V otázce kontinuity se dostáváme k paradoxu spočívajícímu už v samém označení národního programu jakožto obrození. Ve skutečnosti totiž cílem úsilí českých vlastenců nebyla obroda národa, ale spíše jeho vytvoření. A tak zatímco bývá člověk nucen si kulturu osvojit, neboť ta má svou kontinuitu, do které je zrozen, v případě české obrozenské společnosti nebylo, co si osvojovat. Tím vzniká paradox, se kterým se tvůrci české kultury museli nutně potýkat. Byl-li vznik nové české kultury považován za znovuzrození, ideologicky musel vycházet z určité tradice, návaznosti, která ovšem reálně neexistovala. Obrozenci tak museli vytvořit nejen přítomnost, ale částečně i minulost, která tak byla konstruována v podstatě jako mystifikace poskytující význam mravního odůvodnění obnovy národa. Přičemž *rozpor mezi chápáním české kultury jako opakování minulosti nebo jako zrození nového není (zcela v souvislostech mytologického „světonázoru“) uvědomován.*¹⁸

Lingvocentrismus

Česká kultura byla na počátku 19. století tvořena lingvocentricky. Na základě Jungmannova jazykového národního programu, který ve společnosti převládl na úkor koncepce Bernarda Bolzana, jehož program kladl důraz především na společné sociální a mravní hodnoty, byl princip národní „obrody“ především jazykový a literární. Jazyk byl ústředním znakem společnosti, která se jím vymezovala a pod nímž se sjednocovala proti

¹⁵ *Národní listy*. 19. 5. 1868.

¹⁶ PEŠKOVÁ, Jaroslava. Divadlo jako způsob vědomí sebe. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 14.

¹⁷ PATOČKA, Jan. Filosofie českých dějin. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 70.

¹⁸ MACURA, Vladimír. Mytologičnost. In: *Známé zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015. s. 91.

„nepřátelům a utiskovatelům“, v tomto případě Němcům. Zároveň právě jazyk, jako nástroj vzdělanosti, vědění a pokroku byl v Jungmannovo koncepci prostředkem k sociálnímu vzestupu. A tedy výtvořily konstituující podobu české moderní kultury vznikaly převážně v textové podobě. „Realita českého světa je ve svých počátcích nutně více záležitostí vnitrotextovou než mimotextovou; mnohem živější a kompletnější je tedy obraz sociální situace vytvářený samými kulturními výtvořily než skutečné mezilidské vztahy.“¹⁹

Tato skutečnost se samozřejmě dotýkala i divadelní otázky. Drama, které by bylo schopné reflektovat ideál obrozenské vysoce kultivované společnosti s vytříbeným vkusem, bylo jediné drama knižní. Jungmannovská kultura se ještě nemohla opřít o dostatečně početnou společenskou skupinu, která by tvořila publikum divadlu na kýžené úrovni. Oproti tomu literatura mohla tuto neexistující společnost v zásadě suplovat svým vnitřním sociálním, sebou samou ztvárněnou komunikační situací a vnějškově se mohla spokojit s její reprezentací vlasteneckou společností.²⁰

Morální oblast jako sféra svědomí

Dokončení věty pronesené Palackým při poklepu na základní kámen „... na kterém národu českému zjevovati a před oči stavěti se má všeliká mravní pravda a krása“ směřuje k ideji národního divadla Friedricha Schillera, z jejíhož základu čerpá také Palacký pro svou koncepci českého národního divadla ba se s ní do velké míry ztotožňuje. Je tedy na místě hlouběji se zabývat Schillerovým konceptem a jeho inspiracemi, k určení Palackého programu.

Morální oblast určuje Patočka ve své studii jako *něco o sobě, pro sebe oprávněného a ospravedlňujícího. Je to sféra praxe, která bezpodmínečně platí, mluví ke všem vždy a za všech okolností touž pochopitelnou řečí, sféra praktického rozumu, sféra svědomí.*²¹ Zde je patrný vliv Kantovy metafyziky mravů a jeho definice kategorického imperativu.

Kant ve svém díle *Základy metafyziky mravů* vymezuje rozumové poznání na tři základní oblasti: logiku, etiku a fyziku. Metafyzika mravů neboli morálka je racionální částí etiky, tedy oblastí čisté filosofie vycházející výlučně z principů a priori, a nikoliv ze

¹⁹ MACURA, Vladimír. Divadlo. In: *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015. s. 216.

²⁰ Op. cit., s. 219.

²¹ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 136.

zkušenosti. Člověk žije ve smyslovém světě, ve kterém je ovlivňována jeho vůle. Ta se nechává lákat vidinami dosažení libostí a potěšení, které mají vliv na její rozhodování. Kategorický imperativ je příkazem, který nutí naši vůli ke správnému (mravnímu) jednání. Jeho definice, podle Kanta, zní:

„Jednej tak, jako by se maxima tvého jednání měla stát skrze tvou vůli obecným přírodním zákonem.“²²

Kantův morální zákon má základ v rozumu, který funguje jako navigátor vůle. V otázce morálky je jeho úkolem regulovat maximy (subjektivní principy chtění) tak, aby byly čisté, a tedy nezávislé na empirickém světě. Schopnost vymanit se při rozhodování z područí veškeré náklonnosti, Kant nazývá praktická soudnost a je v kompetenci praktického rozumu.

Následovat mravní zákon je autonomní schopnost člověka následovat svou vůli čistý formální příkaz. Racionální volní jednání je tedy nezávislé na vnějších důvodech, je *něčím o sobě, pro sebe oprávněným a ospravedlňujícím*. Princip mravnosti musí spočívat ve vlastním sebeurčení vůle, k čemuž je zapotřebí absolutní svoboda, jež je nezbytnou součástí správného jednání. Úsilí rozumu regulovat vůli, vyžaduje jistou vytrvalost a odříkání, oproštění se od subjektivních zájmů a náklonností. Toto úsilí ovšem umožňuje uskutečnit pravý význam lidského bytí, tj. schopnost být morální bytostí. „Právě zde začíná hodnota charakteru, který je morální a bez jakéhokoliv srovnání nejvyšší, totiž že koná dobro nikoli z náklonnosti, ale z povinnosti.“²³

Povinnost je prostředkem k správnému jednání. Ono povinování však musí být nepodmíněné a bezzájmové. „Ostatně rozumím zde dokonalou povinností tu, která nepřipouští žádnou výjimku ve prospěch náklonností.“²⁴

Schopnost praktického rozvažování má každý člověk bez rozdílu. „Bylo možno předpokládat již předem, že znalost toho, co každému člověku přísluší dělat, a tím i vědět, je věcí každého, i toho nejprostšího člověka.“²⁵ Každý jeden člověk je tedy schopný následovat mravní zákon, jelikož *mluví ke všem vždy a za všech okolností touž pochopitelnou řečí*.

²² KANT, Immanuel. *Základy metafyziky mravů*. Praha: Svoboda, 1990. s. 84.

²³ Op. cit., s. 62.

²⁴ Op. cit., s. 84.

²⁵ Op. cit., s. 76.

Palackého idea „božnosti“

Palackého dějinná i estetická koncepce má základ v metafyzice ducha, která čerpá z určitých kantovských motivů, ale odmítá jeho striktní racionalismus. Tvůrčím centrem lidského ducha je podle Palackého cit, který, jak píše Patočka, v sobě spojuje všechny vnější vlivy na nás a přetvořené je zjevuje jako pojmy a ideje dávající životu smysl, umožňující překonání smyslové stránky v člověku. Cit označuje jako původní, jednotný a neměnný element, který se nedá vyvodit z ničeho prvotnějšího a zakládá osobnost člověka. „Na citech a cítění přemnoho záleží a nevím, zdali vše, co člověk má a ví a doufá, naposledy v citu založené se nenachází. Myšlení naše není absolutné, samosobné; onoť ještě začátek svůj bere v cítění. Čím právěji cítíme, tím dokonalejší a ostřejší bývají všechny činnosti moci naší poznávací.“²⁶

Nejvyšším úkolem a účelem bytí spatřuje snahu přiblížit se „božnosti“, která je sídlem svrchované dokonalosti. „Božnost, podle smyslu slova svého, jest jakoby srovnání a podobnost Bohu, čili účastenství přírody boží a obrazu bytu božského ve člověku.“²⁷ Toto směřování k „božnosti“ je podle Palackého slučitelné s touhou člověka dosáhnout pravdy, dobra a krásy, které jsou základními idejemi, k nimž člověk přirozeně orientuje své jednání. „Ideje jsou obrazy lidské dokonalosti, ukazují nám a vedou nás od ojednotlivěné smyslovosti k světovému obsahu, k vznešenému celku života a určení národů, sledují stopy boží v přírodě a dějinách. Ideje nás teprve činí lidmi.“²⁸

Palacký rozlišuje mezi čistým a božným lidstvím, jako dvojí verzi nejvyšší ideje člověka, svrchované ideje lidství, která určuje lidské duchovní bytí. Čisté lidství představuje člověka, takového, jak byl dán od přírody, se všemi smysly a pudy, jehož účelem je cesta k božnému lidství, spočívajícího v oblasti lidského ducha, otevírající se mu pomocí citu, rozumu a svobodné vůle. „Princip ducha je jeho jednota, svoboda a autonomie. Odtud vyplývají obecně závazné zákony mravnosti a spravedlnosti.“²⁹ A cit je pro Palackého nedílná duchovní moc, která vede rozum a naši vůli k ideálu svrchovaného lidství viděného v „božnosti“. Úsilí o „božnost“ je ale snažením

²⁶ PALACKÝ, František. Krasovědné myšlenky. In: *Františka Palackého Spisy drobné. Díl III, Spisy estetické a literární*. Praha: Bursík a Kohout, 1900, s. 71.

²⁷ PALACKÝ, František. Krasověda čili o kráse umění knihy patery. Op. cit., s. 129.

²⁸ PATOČKA, Jan. Filosofie českých dějin. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 64-65.

²⁹ Op. cit., s. 64.

nekonečným, protože během života nikdy nemůže dojít naplnění. Není tedy cílem, protože je nedosažitelná, ale je směrnicí lidského života.

Podle Palackého je každý člověk schopen uskutečnění čistého lidství, jako předpokladu k lidství božnému. „Každý člověk opatřen jest ode přírody zároveň vlohami k čistému člověctví: a tato dějinná pravda zakládá tu jedinou pravou rovnost mezi lidmi vůbec.“³⁰ Tato schopnost je ale třeba být rozvíjena, je třeba starat se o „to božské v nás“, co Patočka určuje jako ideje, dané každému člověku od Boha, které svým rozvíjením míří k božnému lidství, „božnosti“, podstatě lidského ducha. „Božná lidskost jako smysl dějin, realizace idejí v dějinách stojí v souvislosti koncepce mravní říše, říše duchů, a tím v podstatě pro všechny platného, rovného mravního zákona.“³¹

Na základě Palackého humanistické filosofie vzniká koncepce výchovy národa prostřednictvím umění, dějin a politiky ke svobodě a lidskosti.

Divadlo jako místo soustředění

Z těchto základů vychází i morální koncepce divadla, založená na jeho mravním poslání. „Jaká posila pro náboženství a zákony, spojí-li se s divadlem, kde je názornost a živoucí přítomnost, kde se postižně a pravdivě zjevují člověku v tisícerém zpodobení neřest a ctnost, blaženost a bída, bláhovost a moudrost, kde prozřetelnost řeší své záhady, rozvazuje svůj uzel před jeho očima, kde se lidské srdce na mučidlech vášně zpovídá ze svých nejutajenějších hnutí, kde padají všechny škrabošky, vyprchá všechno líčidlo a pravda neúplatně jako Rhadamanthus zasedá v soudu.“³² Ono specifikum divadla, názornost a živoucí přítomnost, označuje také Patočka jako činitele, který vyzvedá divadlo z řady všech ostatních umění a shledává v něm zvláštní příležitost k morálnímu prohloubení. „Divadlo v tomto smyslu prolamuje jevový povrch, dotýká se metafyzické oblasti a jejího mytického výrazu, překračujícího nezbytně jevové rozvažování, konečnou racionalitu.“³³ Dává nám prostor k soustředění a obrácení pozornosti na obecné a podstatné. Dovoluje nám v kantovském smyslu oprostít se od smyslového světa a jeho vlivů na naši vůli. Stává se rádcem našeho praktického rozumu. „Divadlo je víc než každá

³⁰ PALACKÝ, František. Krásověda čili o kráse umění knihy patery. In: *Františka Palackého Spisy drobné. Díl III, Spisy aesthetické a literární*. Praha: Bursík a Kohout, 1900. s. 143.

³¹ PATOČKA, Jan. Česká filosofie a její soudobá fáze. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 110.

³² SCHILLER, Friedrich. Divadlo jakožto mravní instituce. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 10-11.

³³ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 138.

jiná veřejná státní instituce školou praktické moudrosti, ukazatelem na cestě praktickým životem, neomylným klíčem k nejtajnějším vchodům lidské duše.³⁴ Schiller sám uznává, že divadlo o sobě nemá takovou moc, aby dokázalo napravovat zlo a z divadla tak vycházely jen morálně čisté duše. Jeho přínos ale vidí především v tom, že lidi se zlem seznamuje. Zobrazuje varianty a způsoby, jakými se projevuje, ale i způsoby, jak proti němu bojovat. Stejně tak zobrazuje lidské osudy a možné způsoby, jak se s nimi vyrovnat. Seznamuje člověka s člověkem, dalo by se říci, že je, Patočkovými slovy, „odhalovatelem života“. „Předmětem života není původně život sám, nýbrž svět životem osmyslovaný, zpracováváný, oduševňovaný, svět jako ustavičná ozvěna. [...] Ozvěnovitost světa však ustavičně odhaluje a ukazuje spisovatel – básník.“³⁵ Patočka tuto schopnost přikládá spisovatelům a literatuře, neboť jejich přímým a konečným elementem je jazyk, ve kterém se toto „odhalování“ odehrává. „Spisovatel – umělec není podle toho pouze člověk s fantazií a s „idejemi“, který vytváří slovesné útvary, příběhy, inkarnace ideových konceptů; spisovatel je odhalovatel života, životního smyslu v celku i jednotlivostech.“³⁶ Domnívám se ale, že divadlo, tedy takové, jehož hlavní složkou je hotové drama a jeho co nejadekvátnější realizace na jevišti, může fungovat velmi podobně. Jelikož je ale už ze své podstaty určitou interpretací původního literárního textu, jeho účinek by měl být, alespoň podle Patočky, o něco menší. Stále je zde ale stejný princip: „Co se mu (čtenáři/divákovi – pozn. autorky) předvádí, není jeho vlastní životní realita, nýbrž taková, že jí pouze přihlíží, a přece tak, že nepřihlíží zvenčí, nýbrž jako by se odehrávala v něm – je to realita žitá a přece viděná, a tedy reflektovaná. Je to reflexe nikoli v podobě reálně introspektivní, nýbrž v podobě fantazie, fantastické obměny spolu s apelem na vlastní zkušenost o podstatném.“³⁷

V hledišti má člověk možnost povznést se nad jednotlivé situace všedního dne a nahlédnout je v širším horizontu daných problémů. Divadlo mu nabízí prostor, k uvědomění svého momentálního stavu, který na základě prožitku odehrávajícím se mezi divákem a jevištěm, následně dokáže zařadit a zvládnout reálným, individuálním způsobem. „Divák a herec se setkávají u prožitku – jejich spoluprožívání se týká něčeho, jejich setkání se u něčeho – u obsažnosti toho, o čem je řeč. Nejde tedy o dialog mezi nimi, ale o zprostředkování věci. Teprve spoluporozumění jeviště a hlediště – herce a

³⁴ SCHILLER, Friedrich. Divadlo jakožto mravní instituce. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 15.

³⁵ PATOČKA, Jan. Spisovatel a jeho věc. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 81.

³⁶ Op. cit., s. 78.

³⁷ Op. cit., s. 78-79.

diváka, spoluprožití věci dává divadlu jeho plnost a smysl.³⁸ Nejde tedy o získání určitého vědění, jak a v jakém případě tu kterou situaci řešit a následné napodobení viděného v reálném životě, divadlo člověku nemůže dát návod na životní situace. Místo toho přináší vhled do života, jeho otevření a objasnění *cestou prožitku a spoluprožití toho, co je reflektováno jako „hodnota“*.³⁹ Zde narážíme na ontologický princip divadla, na který upozornil ve své studii Jaroslav Etlík. „Neboť herec v činohře se čím dál tím více přibližuje divákovi nikoli jen jako tvůrce, ale také jako jeho bližní se vším všudy, se všemi pocity lidsky společnými [...] aby byl se svým divákem v jednom prostoru jako člověk s člověkem.“⁴⁰

Lidská přirozenost se podle Schillera zakládá na soužití zvířecího, pudového aspektu v člověku, daného přírodou a ovlivňovaného smyslovým světem a aspektu rozumového, dalo by se říci „toho božského v nás“, co člověka pozvedá z empirického světa. Tyto dva aspekty jsou v neustálém napětí, které dokáže smiřovat estetický smysl neboli cit pro krásno, a právě v tom spočívá základ Schillerovy estetické výchovy a divadla coby výchovné instituce. „A konečně pak – jaký triumf pro tebe, přirozenosti – když lidé ze všech okruhů a pásem a stavů, svrhnuvše každé pouto umělkovanosti a módy, vyrváni z každého doléhání osudu, sbratřeni jedinou všudypřítomnou a všechno spojující sympatií, rozpoutáni zas v jedno jediné pokolení zapomenou na sebe i na svět a přiblíží se zase k svému nebeskému původu!“⁴¹ Patočka se k tomuto vyjadřuje skrze „divertissement“, který osvícenská (Schillerova) koncepce vyvedla z divadla. „Divertissement“, „zábava“ jako rozptýlenost, má svůj osten v tom, že nás „zabavuje“, tj. brání nám vybavovat si ustavičně to, čím jsme – konečné bytosti žijící pod přísným pohledem smrti ve stálém tlaku dvojího nekonečna; bytosti myslící, totiž myslící tuto situaci a schopné udržet se v ní. „Zábava“, divertissement, tedy „rozptyluje“, působí pokles napětí, v němž jsme teprve sebou samými: působí, že nepřicházíme sami k sobě. Teprve objeví-li člověk svou vnitřní prázdnotu, kterou maskuje ustavičným „rozptylováním“, otevře se pro své pravé, nadsvětské, ve světě nesplnitelné poslání.“⁴²

³⁸ PEŠKOVÁ, Jaroslava. Divadlo jako způsob vědomí sebe. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 14.

³⁹ Op. cit., s. 15.

⁴⁰ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*, 10, 1999, č.1. s. 25.

⁴¹ SCHILLER, Friedrich. Divadlo jakožto mravní instituce. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 21-22.

⁴² PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 136-137.

Oba filosofové vyslovují přesvědčení, že divadlo by mělo působit na racionálního člověka a otevírat ho pro jeho mravní poslání. Palacký pak toto poslání nazval cestou k „božnosti“.

V tomto směru je divadlo v Schillerově textu stavěno do protikladu k církvi, která svou rituální složkou působí na člověka smyslového. Spolu s náboženstvím je ale řazeno nad zákonodárství, které svazuje naše rozvažování, neboť neposkytuje absolutní svobodu, která je podmínkou následování mravního zákona. Schiller navíc poukazuje na principiální rozdílnost, s jakou tyto dvě instituce přistupují k neřestem. Zatímco zákonodárství trestá skutky a řeší jejich důsledky, náboženství hledá příčiny a zasahuje už u jejich myšlenkového zrodu. Zákony se zaměřují na negativní jednání, které omezují, náboženství vymezuje jednání prospěšné. „Soudcovská pravomoc divadla se začíná tam, kde se končí oblast světských zákonů. Oslepne-li spravedlnost, podplacena zlatem, a hýřili v žoldu neřestí, rouhá-li se zvláště mocných nemohoucnosti zákonů a lidský strach spoutává paži vrchnosti, převezme divadlo meč a váhy a vleče neřest před strašlivý stolec soudcovský. Veškerá říše obrazotvornosti a dějin, minulost i budoucnost jsou poslušny jejího pokynu.“⁴³

Divadlo zde funguje jako nestranný prostředník, který nezávazně, ale naléhavě předkládá divákovi neřesti i ctnosti, přičemž ponechává člověku potřebnou svobodu a prostor k rozmyšlení, a vymezuje tak cestu mravnímu jednání. „Není nadsázka, tvrdíme-li, že tyto obrazy postavené na divadle nakonec splynou v jedno s morálkou člověka z lidu a určují v jednotlivých případech jeho cítění.“⁴⁴ Stejně jako jsou neřesti zobrazovány na výstrahu a ctnosti k dobrému příkladu, jsou na jevišti zesměšněny zlovyky. Podle Schillera je právě satira nejsilnějším činitelem, neboť *posměch a pohrdání zraňují lidskou hrdost citelněji, než projev hnusu mučí svědomí*.⁴⁵

V neposlední řadě zmiňuje Schiller vliv divadla na ducha národa. „Národním duchem národa nazývám podobnost a souhlasnost jeho mínění a sklonů ve věcech, o kterých jiný národ usuzuje jinak a které jinak pociťuje. Jen divadlo má možnost, aby do značné míry způsobovalo tuto souhlasnost, ježto prochází celým hájemstvím lidského vědění, vyčerpává všechny životní situace a svítí do všech koutů srdce; ježto v sobě spojuje všechny stavy a třídy a má nejdokonaleji raženou cestu k rozumu a k srdci. Kdyby

⁴³ SCHILLER, Friedrich. Divadlo jakožto mravní instituce. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 11.

⁴⁴ Op. cit., s. 12.

⁴⁵ Op. cit., s. 14.

ve všech našich hrách zavládal společný hlavní rys, kdyby se naši básníci mezi sebou dohodli a založili za tímto účelem pevný spolek, kdyby jejich práce řídil přísnější výběr, kdyby se jejich štětec zasvěcoval jen předmětům národním – jedním slovem, kdybychom se dožili, abychom měli národní divadlo, stali bychom se i národem (zvýrazněno autorkou textu).⁴⁶ Právě tato část byla pro mnohé obrozence a tvůrce českého divadelního programu klíčová. Byla potvrzením významnosti divadla jako instituce, která pozvedá, formuje a osvědčuje národní existenci. Přičemž pochopení a naložení s tímto tvrzením bylo různé a vedlo tak k různým idejím Národního divadla.

„Teď potřebí, abychom se vzdělávali“

Palackého koncepcí se zaměřovala především na osvětu a vzdělání, které mělo divadlo poskytovat, a jejichž prostřednictvím by se pozvedal národ na evropskou úroveň. Zdůrazňoval Schillerův demokratický program, nenásilného pokroku na základě estetické a etické výchovy, které měly jít ruku v ruce, neboť pouze společně mají největší účinek. Jak uvádí Patočka, Palackého program neobsahoval *žádné předobrazy, žádný národní partikularismus, žádnou vůli k dospívání a vyrovnání s druhými, nýbrž scénu jako morální instituci*.⁴⁷

Toto tvrzení můžeme snadno doložit Palackého projevem při slavnostní hostině na Žofině konané v rámci slavnosti položení základního kamene Národního divadla. „My vždycky šetřili zákona, a sice více ještě zákona mravního nežli pozitivního. Ti, kdož mne předcházeli, měli také toto heslo, a nebeským královstvím byla jim říše osvěty a ducha. [...] Kéž tato mravní, bezúhonná, úplně legální, zákonná cesta zachovává se i na dál. Není potřebí, předstihovati příští úsudky národa samého. Dovolte, pánové, abych připil na tichý, ale stálý pokrok na dráze k osvětě a vzdělanosti!“⁴⁸ Ostatně vzdělání, ať už faktické, mravní či dějinné považoval za nejdůležitější a jedinou možnou cestu k národnímu povznesení. Svědčí o tom mimo jiné jeho historiografická práce, za kterou byl už za svého života oslavován, jako ten, jež dal národu dějiny, a tím se zasadil o jeho budoucí existenci. Podle slov Ladislava Riegera: „[...] padesátiletá práce, kterouž Palacký náš z nečitelných a polospráchnivělých listin vyhledával svědectví naší slávy, naší minulosti, je hlavní zárukou naší budoucnosti.“⁴⁹ Své humanistické, demokratické filosofii čerpající ze

⁴⁶ SCHILLER, Friedrich. Divadlo jakožto mravní instituce. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 19-20.

⁴⁷ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 136.

⁴⁸ *Národní listy*. 19. 5. 1868.

⁴⁹ *Národ*. 15. 1. 1865.

základů, které zde byly nastíněny, byl Palacký věrný až do smrti. „Teď potřebí, abychom se vzdělávali a dle vzdělaného rozumu jednali. To jest jediná závěť, kterou bych národu svému, takřka umíraje, odkázal.“⁵⁰

⁵⁰ VLČEK, Václav. František Palacký. In *Osvěta*, roč. 6, 1876. s. 479.

Sladkovského idea

*Podle Sladkovského je ND a jeho zřízení předzvěstí způsobu, jak národ dospěje od kulturní k politické samostatnosti.*⁵¹

Tento význam přikládáný Národnímu divadlu vznikl mnohem dříve, než jej propagoval Sladkovský. Je to význam, který se připojil k původnímu Schillerovu konceptu národního divadla, tvořícímu ideový základ celého českého divadelního programu. Určitá dvojakost divadelní ideje je tu přítomna už od počátků myšlenky.

Schillerův projev, který byl později otištěn jako *Divadlo jakožto morální instituce* z roku 1784, znamenal ukotvení osvícenského programu ‚národního divadla‘ jako mravní a výchovné instituce. Divadla, které dokáže na umělecké bázi plnit také funkci mimouměleckou (společenskou). Tento koncept je také základem české divadelní ideje, ačkoliv náš divadelní program vznikl přímějí z volného překladu této studie od Prokopa Šedivého, který předložil Schillerův koncept české veřejnosti v roce 1793 jako *Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo poskytnouti může*. Touto parafrází Schillerovy mannheimské řeči Šedivý v podstatě stanovil program, který na dalších sto let tvořil *ideovou páteř českého divadelního vývoje*.⁵²

Podstatná přítom byla formulace původní Schillerovy věty: „Kdyby ve všech našich hrách zavládal společný hlavní rys, kdyby se naši básníci mezi sebou dohodli a založili za tímto účelem pevný spolek – kdyby jejich práce řídil přísnější výběr, kdyby se jejich štětec zasvěcoval jen předmětům národním – jedním slovem, kdybychom se dožili, abychom měli národní divadlo, stali bychom se i národem“,⁵³ ve které Šedivý nahradil pojem ‚národní divadlo‘ spojením ‚ustavičné české divadlo‘ vycházející z původního názvu mannheimské přednášky *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken*. Tato skutečnost ovlivnila vývoj českého divadelního programu, který se tím zacílil k divadlu, jakožto budově, namísto chápání divadla v jeho širším slova smyslu. „Od tohoto okamžiku se idea ‚národního divadla‘ jako projev určité koncepce činoherního divadla, jež z jeviště komunikuje s hledištěm o závažných společenských otázkách, stává ideou Národního divadla jako instituce ztělesňující emblematicky v jedné budově a divadelní činnosti v ní provozované jistou představu o českém národě, ať je tato

⁵¹ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 135.

⁵² ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla II*, Praha: Academia, 1969. s. 66.

⁵³ SCHILLER, Friedrich. *Divadlo jakožto mravní instituce*. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 19-20.

představa reálná či nereálná, případně až iracionální.“⁵⁴ Budova Národního divadla tím dostala silný znakový ráz.

Ve větší nebo menší míře bylo zaměření na budovu Národního divadla jako znaku a symbolu národního obrození patrné po celou dobu a ve všech variantách českého divadelního programu.

Tylův divadelní program

Než se tak ale stalo, byla tu prvotní a základní myšlenka Josefa Kajetána Tyla. Stejně jako první pokusy o české divadlo na konci 18. století, navazoval Tyl na myšlenky Schillerovy, respektive Šedivého volný překlad. Proto se i v jeho programových statích objevují shodné argumenty a tvrzení podporující výchovné zaměření divadla. Uvědomoval si ale specifikum tehdejší kulturní situace u nás. „Pro nás je divadlo ještě důležitější. Vedle poměrů jiných divadel – a sice ohledem občanského, mravního a uměleckého stanoviska – dotýká se divadlo naše (mnohem více nežli které jiné) záležitostí národních. [...] I jinde požadují sice, aby bylo divadlo výkvětem a výlevem národní bytosti, aby se z domácí krve rodilo a do krve domácí přecházelo, ale divadlo naše má vedle těchto stránek povolání svého ještě tu, že musí budit, že musí zahřívát a pěstovat, co jinde již probuzeno, zahřáto a vypěstováno a v uměleckých výtvorech jenom jako v čarovném zrcadle se zjevuje. Jinde – smím-li tak říci – chtějí spíše na divadle vidět, co v nich už je – u nás musíme si přát raději vidět, co v nás býti má.“⁵⁵ Lidovými posláními divadla bylo jedním z hlavních bodů jeho programu, ať už mu šlo z počátku o vlastenecky agitační jazykovou funkci nebo později funkci širší mravní i politické výchovy českého lidu. Tyl věděl, jaký vliv může na obecnost mít, a zároveň střízlivě hodnotil skutečné možnosti divadla, jaké ve své době mělo. Program vlastenecké inteligence byl ve své době příliš ambiciózní, než aby mohl u ještě nepřipraveného publika uspět. Tyl proto vychází vždy formálně z toho, co je obecně přístupné a oblíbené, obohacuje to o nové hodnoty myšlenkové i umělecké a postupně vychovává své prosté publikum k vyšším nárokům, přijatelným i oně hrstce českých vzdělanců.⁵⁶

Celá Tylova snaha vychovávat divadlem směřovala ke sjednocení národa, divadlo mělo být prostředkem k překročení rozdílů v české společnosti, která se v rámci divadelní

⁵⁴ CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo: souvislosti a přesahy. In *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. s. 43.

⁵⁵ TYL, Josef Kajetán. Cestující společnosti herecké. In *Květy*, roč. 12, 1845. s. 255.

⁵⁶ KAČER, Miroslav. Tylův program národního divadla. In *Česká literatura*, roč. 5, 1957, č. 2, s. 131.

scény diferencovala na vzdělanci a obecně honorací obsazené přízemí a prosté publikum na galerii, a nebylo snadné zavděčit se všem. Tylova práce měla mimo jiné za cíl sjednotit tyto dva „tábory“, a to se ostatně podařilo jeho Strakonickému dudáku, což byl nucen ocenit i Karel Havlíček Borovský v České včele, jinak povětšinou kritizující Tylovu dramaturgii: „Ačkoli jest velmi těžko vyhověti v českém divadle zároveň parteru i horním krajinám, přece se to panu Tylovi v tomto kuse dobře podařilo, a nikdo neopustil divadlo nespokojen.“⁵⁷ Celonárodního vlivu mohl docílit jedině za předpokladu, že působnost divadla dosáhne opravdu na celý národ, do celých Čech, což nemohla dokázat jediná scéna. V tomto bodě se Tylův program výrazně liší od všech následujících. Ačkoli on i všichni další v tomto smyslu vychází ze stejného základu, který svým projevem určil Schiller, a totiž, že *divadlo je společné průtočiště, kterým od myslící lepší části národa splývá světlo moudrosti a šíří se odtamtud mírnějšími paprsky po celém státě. Správnější pojmy, pročištěné zásady, čistší city protékají odtud všemi žilami národa; mlha barbarství, temné pověry mizí, noc ustupuje vítěznému světlu*,⁵⁸ Tyl (jediný) pochopil, že z jedné budovy, jakožto jediného národního divadla tyto paprsky do všech koutů země nedosáhnou. „[...] uznávaje i všelike prospěchy, které by mohly z dobrého divadla pražského vyplynouti, musím přec doložiti, že je cestující herecká společnost česká (později snad i dvě, tři) v našich okolnostech, při našich potřebách rovněž tak důležitá, ne-li důležitější nežli ono stálé divadlo.“⁵⁹ Jeho program zahrnoval velkou pražskou národní scénu, ale za předpokladu, že bude jen nejvyšším bodem sítě ochotnických, cestujících společností, které by oné scéně sloužily jako školy herectví a pěstitelky českého jazyka a v neposlední řadě by měly také funkci vlastenecky buditelkou. Ve čtyřicátých letech 19. století se české národní hnutí dostalo do nové etapy, původní cíl záchrany jazyka byl splněn a co dál? „Rádi bychom pokročili dále...“ jak píše Palacký už v roce 1837.⁶⁰ Do českého divadla vstoupila politika, *tentokrát ale divadlo nemá být jejím hlasatelem či nositelem, ale samo se stává objektem politického snažení. [...] Je zde chápáno v první řadě jako jeden z atributů a důkazů národní svébytnosti*.⁶¹ Tento význam divadla najdeme i u Tyla, jinak propagujícího především jeho výchovnou funkci.

⁵⁷ KAČER, Miroslav. Tylův program národního divadla. In *Česká literatura*, roč. 5, 1957, č. 2, s. 132.

⁵⁸ SCHILLER, Friedrich. Divadlo jakožto mravní instituce. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 18.

⁵⁹ TYL, Josef Kajetán. Cestující společnosti herecké. In *Květy*, roč. 12, 1845. s. 263.

⁶⁰ PALACKÝ, František. Předmluva ke vlasteneckému čtenářstvu. In: *Obrození národa. Svědectví a dokumenty*. Praha, 1979. s. 303.

⁶¹ RAK, Jirí. Divadlo jako prostředek politické propagandy v první polovině 19. století. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 47.

„Divadlo je vůbec veřejné osvědčení národního života, u nás pak a nyní musí býti zlatým květem nové svobody, musí býti mocnou pákou k povznesení národu...“⁶²

Pokud se budovalo, rostl český národ

Od těchto Tylových myšlenek a jeho iniciativy začíná celá cesta k Národnímu divadlu, ale cestující společnosti nebo jakákoli jiná menší podpůrná divadla jsou z tohoto programu nadobro vyřazeny. Původní osvícenská ryze demokratická mravní koncepce se u nás přijala vlastním „počeštěným“ způsobem. „Nešlo o celek divadelnictví, ale o jednu budovu, jíž je předurčeno koncentrovat v sobě všechny vlastnosti a kvality, které ji učiní první národní scénou.“⁶³ Na Národní divadlo se tak od počátku kladly nároky, jaké v budoucnu, až na vzácné výjimky, nemohlo splnit.

V konečném důsledku se Národní divadlo stalo „chrámem znovuzrození“. Institucí, do které byly vloženy nejen všechny naděje kulturní a umělecké vyspělosti, ale i naděje politické. Budova divadla sloužila jako symbol veškerého národního života, pokud se budovalo, rostl s ním i český národ. Tuto funkci divadla stvrdil Karel Sladkovský ve své slavnostní řeči při položení základního kamene: „Neb v budově národního divadla národ náš nespátřuje a nebuduje jen chrám umění; v chrámu tom národ náš spátřuje také jediného soucitného svědka nejkrutějšího utrpení a ponenáhlého zotavení svého, i buduje si v něm v pravém s plným slova toho smyslu pomník svého zmírání a vítězného svého smrti odolání.“⁶⁴ Divadlo zde už neslouží jako prostředek celonárodního vzdělání, uvědomění a sjednocení na základě sobě vlastního dramatického působení, ale dostává navíc funkci znakovou, mimodivadelní, která by mohla být přisouzena jiné státní instituci, jakou ovšem česká společnost zatím neměla. „Zdůraznění instituce jako toho, co v dané chvíli sjednocuje všechny složky ke společnému cíli, - jímž je demonstrace této jednoty – toto zdůraznění instituce divadla na úkor institucí politických vypovídá o nezralosti národa, o jeho nesamozřejmosti, o tom, že proces sebeemancipace nejen vnějšně, ale ani vnitřně zdaleka není dovršen.“⁶⁵ V tomto směru byla tato úloha přikládána Národnímu divadlu pomíjivá a sloužila potřebnému účelu pouze v dané chvíli, bez přesahu do budoucnosti, což neodpovídalo původní

⁶² TYL, Josef Kajetán. Nebezpečný proslov. Příspěvek k dějepisu našeho národního vyvinování, *Včela* 14, 1848. s. 106.

⁶³ CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo: souvislosti a přesahy. In *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. s. 43.

⁶⁴ *Národní listy*. 17. 5. 1868.

⁶⁵ PEŠKOVÁ, Jaroslava. Divadlo jako způsob vědomí sebe. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 11.

osvícenské ideji národního divadla, jehož působení mělo být nezávislé na konkrétní době či politické situaci, neboť se zajímalo o podstatné a obecné, o národní hodnoty obecně platné pro jakoukoli dobu a pro jednoho každého člena dané společnosti, mělo podporovat národní myšlenky a vystupovat především jako národ sjednocující instituce, a onou jednotou byl myšlen národní duch v schillerovském smyslu. „Zvláštností českého vývoje je, že budování Národního divadla se stalo po řadu desetiletí klíčovou národně osvobozenou akcí a symbolem národního zápasu za národní a státní svobodu.“⁶⁶ A právě ve státoprávní ideji nacházela česká společnost to, co ji spojovalo a určovalo význam budovy Národního divadla. Tento v podstatě politický zápas ovlivňoval a do jisté míry, ačkoliv ne zcela, nahrazoval v zásadě apolitickou národně sjednocující myšlenku původní. „Vzpomínka na vlastní státní útvar, jeden z nejdůležitějších v Evropě, oživovala již tyto červánky nové národní společnosti, která existovala beze státu, nebo lépe bez jeho výslovného uznání, vzpomínka na často iniciativní úlohu českých dějin tvořila u ní vzpruhu pro budoucnost. Státnost a dějinná iniciativa vytvářely smysl života naší starší společnosti, která byla svou povahou odlišná od národa v moderním smyslu, založeného na společenství jazyka a kulturních tradic.“⁶⁷ Jednota národa vytvořená takřka uměle na základě daného cíle, byla předurčena k zániku v momentě jeho naplnění.

Instrumentální role divadla

Dějiny Národního divadla více méně dokumentovaly tento český státoprávní boj. „Lze říci, že v době, kdy Češi divadlo budovali, tedy před jeho otevřením, sehrálo toto divadlo svoji nejvýznamnější roli v českém národně osvobozeném hnutí.“⁶⁸ Bylo to dáno na jedné straně tím, jak dlouhá doba vedla k jeho zřízení. Od prvního pokusu založení Jednoty pro české divadlo v roce 1845 a jeho nezdar, přes následně úspěšné ustavení Sboru pro zřízení českého národního divadla v Praze roku 1850, stavbu Prozatímního divadla otevřeného v roce 1862, dlouho očekávané položení základního kamene Národního divadla v roce 1868, jeho otevření v roce 1881 následovaného požárem, až konečně k definitivnímu zahájení jeho činnosti v roce 1883. Bezmála čtyřicet let byla česká společnost zaměstnána zápasem o jeho zřízení, a tak není divu, že Národní

⁶⁶ ČERNÝ, František. *Idea Národního divadla*. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 24.

⁶⁷ PATOČKA, Jan. *Náš národní program a dnešek*. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 34.

⁶⁸ ČERNÝ, F. *Op. cit.*, s. 20.

divadlo jakožto jediná „národní“ instituce toho času v Čechách sehrála významnou, ne-li hlavní roli i v českém politickém životě.

Ačkoli byla budova Národního divadla prezentována jako jednotící prvek společnosti, přesto její stavbu provázely politické spory a střety mezi staročechy a mladočechy, kteří ji nezdědka využívali jako prestižní politickou záležitost. Jan Bartoš tyto rozepře nazval konfliktem generačním, bojem dvou národních generací, dvou zásadně odlišných národních programů, bojem diametrálně odlišných národních představ a cílů.⁶⁹ Na jedné straně reprezentované politickou skupinou mladočechů v čele s Karlem Sladkovským, na druhé straně staročechy s Františkem Ladislavem Riegem ve svém vedení. „Neutkaly se tu v pravém slova smyslu generace (Rieger byl přece jen o čtyři roky starší než Sladkovský), ale strany, politické skupiny – a politika vtiskla těmto dějinám ráz a průběh. Historie Národního divadla je tedy i politickou historií a někdy dokonce především politickou historií.“⁷⁰ Spory mladočechů a staročechů, na něž se rozdělila česká liberální strana, byly součástí zřizování divadla i jeho následného fungování. Vzhledem k výrazným osobnostem, které stály v čele těchto dvou politických skupin, bývá tento stranický spor často personifikován jako souboj Sladkovský – Rieger.

Jejich soupeření o opanování vedení Sboru, tohoto „prvého pole“, se projevilo už v názoru na postavení prozatímního divadla, kde se názorová rozdílnost dá připodobnit k rozporu ideálu (mladočeši nesouhlasili s prozatímním řešením, věřili, že by se už za pár let mohlo vybudovat divadlo velké) a reality (staročeši prosazovali prozatímní řešení, neboť nevěřili, že by se velké divadlo dokázalo vybudovat v nejbližších letech). Jelikož v čele Sboru tehdy stál Rieger, uskutečnilo se staročeské řešení a v roce 1862 bylo Královské zemské české prozatímní divadlo otevřeno. Ale že tato „prozatímnost“ bude trvat více než dvacet let, jistě nečekalo ani konzervativní staročeské vedení Sboru.

Během 60. let Sbor převzali mladočeši. „Karel Sladkovský, pracovitý, energický vedoucí muž Sboru, jej postupem let řídil a střežil jako prostředek, který vytvořením velkolepé divadelní budovy zajistí úspěch jeho politickému směru.“⁷¹ V roce 1868 se slavnost kladení základních kamenů málem skutečně stala takovou záležitostí, ze které by profitovala jen jedna strana, a to právě mladočeská. Tato událost ale měla být přeci jen

⁶⁹ BARTOŠ, Jan. *Národní divadlo a jeho budovatelé: Dějiny Národního divadla, 1. Díl*. Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1933. s. 314.

⁷⁰ KVAČEK, Robert. Společenskopolitické zápasy o národní divadlo v 70. letech 19. století. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 26-27.

⁷¹ Op. cit., s. 27.

svátkem opravdu celého národa a reprezentovat jej jak jednotný a soudržný celek. Tak také byla prezentována, ačkoliv ve skutečnosti se tato jednota pomalu začínala rozpadat.

V 70. letech byla napjatá politická situace mezi oběma stranami vyhrocena, zavládl boj o předsednictví Sboru, který odsunul vlastní úkol stavby divadla do pozadí. Sladkovského, resp. mladočeský budovatelský duch, provázející stavbu divadla, dosáhl svého. Mladočeské křídlo Národní strany se už v roce 1874 politicky osamostatnilo jako Národní strana svobodomyslná a začalo dosahovat politických výsledků. Stavba se protahovala, zatímco se členové mezi sebou svářili. „Rieger napsal v únoru 1876 [...]: „Dr. Sladkovský považuje divadlo jako památník, jež sám sobě staví.“⁷² Tato charakteristika vůdce mladočechů ilustruje instrumentální funkci Národního divadla ve Sladkovského programu, třebaže podle Patočky nebylo divadlo nutně nástrojem k Sladkovského sebeprosazení, jako spíše k prosazení mladočeských politických idejí a cílů.

Mladočeskou éru ve vedení Sboru obdivně popsal Bartoš ve své knize. Jeho slova přejal F. X. Šalda ve své stati k padesátému výročí otevření Národního divadla: „Myšlenka Národního divadla jako velikého českého ústavu reprezentačního je dílem výbojné minority, radikálně romantické mládeže, takového Karla Sladkovského, J. V. Friče, Bedřicha Smetany, Jana Nerudy, Vítězslava Háška, Julia Grégra. Mladší generace liberálně socialisticky založená vnutila ji starší generaci, staročesky konzervativní majoritě. Proti opatrnickví Riegerovu [...], probojovali tito mladší heslem „Národ sobě“ revolučně demokratickou myšlenku v politické oblasti výlučnosti a v umělecké oblasti svéprávnosti lidové.“⁷³ Tímto způsobem popisuje Bartoš dějiny Národního divadla, jako boj dvou nepřátelených stran, což skutečně bylo jejich průvodním znakem. Jeho závěry jsou ale v mnohém ohledu černobílé, snad až na nadnárodně vyznívající doslov vnímající Národní divadlo jako součást evropské kultury, autor viditelně straní „mladé tvůrčí generaci“ kolem Sladkovského, již přičiněním, podle Bartoše, dostalo Národní divadlo do vínku „revolučně útočné poslání“.

⁷² KVAČEK, Robert. Společenskopolitické zápasy o národní divadlo v 70. letech 19. století. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 27.

⁷³ ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34*. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 74.

Národní divadlo otevřeno

Národní divadlo bylo dokončeno a otevřeno v době, která už téměř nepamatovala jeho původní ideu, Tyl zemřel už krátce po ustavení Sboru, Palacký sedm let před slavnostním otevřením a nedočkal se jej ani Sladkovský. Doba se proměnila, do českého veřejného života nastoupila nová generace a původní idea Národního divadla tolikrát pozměněná se odcizila svému základu. „Stručně by se dalo říci, že Národní divadlo vzniklo příliš pozdě a nemohlo už plně a ve vší síle uskutečnit ideu, z níž povstalo.“⁷⁴ Od svého otevření bylo divadlo terčem kritiky, směřující především k jeho prvnímu řediteli Františku Adolfu Šubertovi, jemuž byl vyčítán repertoárový eklektismus, *často rozdrobený v úplnou mozaikovitost*⁷⁵, nerespektující „revolučně útočné poslání“, které bylo divadlu přičteno. Je třeba si ale říct, že Šubertova pozice nebyla vůbec jednoduchá. Na jedné straně měl zachovat ideologii naší první scény, která si vyžadovala určitý reprezentativní typ repertoárového zaměření, ale zároveň bylo potřeba naplnit sál, což zajišťovaly jiné žánry. České divadlo se tak dostalo do situace, kdy už ve chvíli, kdy konečně otevřelo svou první budovu, shledávalo potřebu budovy druhé.

Už v roce 1886 uveřejnil Jan Lier v Lumíru fejeton, vyjadřující se k problému druhé divadelní budovy, která by podle jeho názoru měla vyřešit dosavadní nedostatečnost Národního divadla plnit všechny tužby a naděje do ní vkládané: „Národní divadlo nevyhovuje své úloze. Tot' zřejmé faktum a nezvratný závěrek všech porůzných, byť i jinak daleko se rozvíjejících úvah. A proč? Protože si naše iluze od něho slibovaly příliš mnoho. Proto zasypáváme je nyní výtkami a radami. A takměř všechny ty přátelské i nepřátelské útoky jsou v jádře oprávněny. Neboť [...] chceme a musíme míti rozhodně řádnou operu; také operetu. A žádáme si právem znáti komposice cizích i domácích skladatelů. Požadujeme v první řadě historické české drama, neméně na prvním místě klasickou činohru, rovněž i moderní veselohru a nikoli naposled frašku. Pak hojně chleba lidu, totiž kusy populární. A bohatý repertoire český, francouzský, slovanský. My nemůžeme se již pro pouhou representaci obejít bez baletu a musíme poskytovat publiku feerie. Nesmíme dopustiti, aby zkracována byla produkce domácí, musíme míti vysokou školu dramatickou à la Comédie française a zároveň zkušební divadlo, přístupné i

⁷⁴ CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo pořád hoří. In *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. s. 25.

⁷⁵ ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34.* Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 74.

nováčkům. Toužíme, aby divadlo hovělo vybroušenému vkusu i vybranému obecnstvu a nemůžeme se obejít bez divadla pro lid; přejeme si uspokojiti galerie, aniž by parket se kabonil, a ukládáme si hověti parketu, aniž by galerie k zívání byly ponoukány.“⁷⁶ Lier upozorňuje na fakt, že sloučit do jedné budovy všechny tyto nároky českého divadla, je už jen fyzicky nemožné, že jediný výkonný orgán je není schopen zajistit. Snaha zavděčit se všem střídáním žánrů vedla k neuspokojivé návštěvnosti (činoherní obecnstvo odradila od návštěvy cedule s operou, druhý den zase odradila operní publikum cedule činoherní), a tím k domněnce o nemožnosti naplnění divadla druhého. – *Tak mstí se jedno divadlo na divadle samém.*⁷⁷

Lier rozrušil zavedenou ideovou představu, že české divadlo má jen jediné obecnstvo. Ze zkušeností pro něj vyplývá existence několika obecnstev, které se až na výjimky v divadle nesnesou, a tedy je třeba je rozdělit a nabídnout každému z nich, oč žádá. „Naše divadlo není obecnou kuchyní, jejíž hosté musí se prokousati jídelním lístkem od pondělka do neděle a zase znova. Navykli jsme si přílišně, organisovati všechno v národě, a jakožto lid blažený a horlivý toliko v poslušství, zřídili jsme si nad sebou jakous diktaturu, která nám vždy musí poručiti co a jak. [...] Ale Musy a vkus unikaly od pradávna všem reglementům. Naše národní organisace jest vysoce vyvinutá i silná, nedosáhne však nikdy – bohudík – té moci, aby mohla velet jednotlivci.“⁷⁸ To publikum má mít možnost výběru, a zajištěním druhého (nebo i třetího či čtvrtého) divadla nabízejícího odlišný repertoár, by se tato situace vyřešila. Divadla by si navíc nekonkurovala, neboť by každé z nich mělo svůj program a své vlastní publikum. Druhého reprezentativního divadla se ale Praha dočkala až v roce 1907 postavením Divadla na Královských Vinohradech.

„Ale ovšem: je tohleto všecko již kultura divadelní?“

S ohledem na představu ‚jediného‘ obecnstva otevírala se také otázka vlastního ‚národního‘ dramatu. To je ovšem problém dlouhodobě přetrvávající, který se stal tématem řady kritiků jako Václava Vladimíra Zeleného, Františka Xavera Šaldy nebo i Jana Patočky: „Naše drama se podobně (jako dvojí idea ND – pozn. autorky) zapletlo do antinomie mezi programatickým národovectvím, které chce dát všechny hodnoty do služeb národního vospívání a národních služeb a cílů, a mezi kosmopolitismem, který

⁷⁶ J. L. [Lier]: Feuilleton. Druhé české divadlo v Praze, *Lumír* 14, 1886. s. 159.

⁷⁷ Op. cit., s. 160.

⁷⁸ Op. cit., s. 159.

není než reakce na to prvé a únik do „poetické“ nezávaznosti.“⁷⁹ Toto píše v roce 1968, ale podobně situaci komentoval už Šalda 30 let před ním, když „nezávné“ úniky pojmenoval jako *zajímavé básnické nebo dramatické projevy českého genia tvůrčího, jeho individuální výbuchy, jeho chvilkové výboje*.⁸⁰ Ty sice korespondovaly s revolučným útočným programem Sladkovského, ale byla to jen jedna úzce vymezená poetika, která nemohla reprezentovat český národ jako celek, jehož společnost se široce rozrůžňovala.

„Ale ovšem: je tohleto všecko již kultura divadelní? Pochybuji velmi. [...] O kultuře divadelní může se mluvit teprve tam, kde podzemní životný nerv spojuje metodicky v tajemnou jednotu všechny činitele divadelní: autory, režiséry, herce, obecnstvo i s kritikou. O divadelní kultuře se může mluvit jen tam, kde si divadlo vede stavitelsky a budovatelsky, kde vytváří životné vzory a typy, jež jsou lačným životem přejímány a tvárně napodobovány; kde divadlo vplývá do života a působí v něm jako kvas všecko prolínající a do všech cév jeho se větvící.“⁸¹ Stejně jako později Patočka, postrádá Šalda v českém divadle onen jednotící prvek, onu všeobecnost a všelidovost, propagované Schillerem, Palackým i Tylem.

Palackého idea Národního divadla požaduje podobně jako Bolzanův národní program *přímé vyrovnání s mravními úkoly člověka; mezi nimi je ovšem i nacionalista, protest proti útlaku, proti znevažování člověka nacionálními předsudky a mýty o nadřazenosti jedněch nad druhými*.⁸² Zatímco ta, kterou formuluje Sladkovský, je *sama už blízka nacionálnímu mýtu anebo přímo jím inspirována*.⁸³ Usadila v českém divadelním programu jeho budovatelskou roli, se kterou vstupovalo do svého fungování. Ale přesto nebyl program Národního divadla nikdy úzce nacionalistický. Divadlo mělo prospívat české národnosti, ale i obecně lidské výchově člověka.⁸⁴ Tato role, přítomná v Schillerově konceptu národního divadla, tvořící i základ českého divadelního programu, však často zůstávala opomíjena.

A tak se této upozaděné podstaty Národního divadla dovolává V. V. Zelený, který mu v brožuře *Nestranné slovo o Národním divadle* přikládá za úkol, jako nejlepšimu

⁷⁹ PATOČKA, Jan. K. „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 140.

⁸⁰ ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34*. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 80-81.

⁸¹ Op. cit., s. 81.

⁸² PATOČKA, J. Op. cit., s. 139.

⁸³ Op. cit.

⁸⁴ ČERNÝ, František. Idea Národního divadla. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 25.

národním uměleckému ústavu, dokázat, že český národní boj je bojem za vzdělání, osvětu, upevnování, rozvíjení národního ducha.⁸⁵ Později F. X. Šalda v eseji *Národní divadlo a česká divadelní kultura*, apeluje na divadlo, které musí najít nový cit společenskosti: „Divadlo se musí obracet k velikým základním životným potřebám lidského kolektiva, bít na lidskou družnost i soudržnost.“⁸⁶ Mělo by přinášet v dramatu to, co vnesl do základů Národního divadla vliv Schillera. Národní drama, jak jej definoval Patočka právě v Schillerově a Palackého smyslu je *výraz něčeho, co má zároveň obecnou relevanci a co je přitom naše specifikum.*⁸⁷

V této chvíli je na místě uvést Schillerovy myšlenky o dramatickém umění, které rozšiřují a do jisté míry upravují jeho stanovisko k divadlu jako morální instituci. „Ve snaze udělit umění opravdu vysoké postavení, aby si získalo přízeň státu a všeobecnou úctu, je umění vyháněno ze svého vlastního území, aby mu bylo vnuceno poslání, jež je mu cizí a zcela nepřírozené. [...] Shledávají rozpor v tom, že by totéž umění, jež takovou měrou podporuje nejvyšší účel lidstva (tj. morální – pozn. autorky), tak činilo jen mimochodem majíc především na zřeteli účel tak obyčejný, za jaký je považováno potěšení.“⁸⁸ Potěšení je podle Schillera účelem přírody, stejně jako krásného umění, které má potěšení poskytovat a činit lidi šťastnými, ačkoli bývá tento účel spatřován jako nízký a kvůli tomu umění odpírán. Schiller se ale domnívá, že právě toto potěšení se stává prostředkem k mravnosti. „Svobodné potěšení⁸⁹ tak, jak je umění přináší, veskrze spočívá na morálních podmínkách, je při něm činná celá mravní přirozenost člověka. [...] Vzbudit toto potěšení je účelem, jehož je možno plně dosáhnout pouze morálními prostředky, a tedy umění musí jít cestou morality, aby dosáhlo potěšení jako svého pravého účelu dokonale.“⁹⁰ Je ovšem klíčové pro dokonalost umění, co je při vzbuzení potěšení účelem a co prostředkem. „Je-li morální sám účel, pak ztrácí umění to, v čem spočívá jeho moc, tedy svobodu, a to, čím je tak působivé, totiž půvab potěšení. Hra se mění ve vážnou práci; a přece právě hrou lze tuto práci provést nejlépe. Umění bude mít blahodárný vliv na mravnost jedině tehdy, naplní-li své nevyšší estetické působení; to však může naplnit

⁸⁵ CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo pořád hoří. In *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. s. 23-24.

⁸⁶ ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34.* Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 81-82.

⁸⁷ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška.* Purley: Rozmluvy, 1987. s. 141.

⁸⁸ SCHILLER, Friedrich. O příčině potěšení z tragických předmětů. In *O tragickém umění.* Praha: OIKOYMENH, 2005. s. 9.

⁸⁹ „Svobodným [...] nazývám to potěšení, u něhož jsou činné duševní síly, rozum a obrazotvornost a kde je pocit utvářen skrze představu.“ – Op. cit., s. 11.

⁹⁰ Op. cit., s. 9-10.

jedině tehdy, bude-li požívat naprosté svobody.“⁹¹ Dobře míněný úmysl vytvářet umění ve jménu morálního dobra a dávat jej plně do služeb tomuto nejvyššímu účelu tak odsoudil divadlo k roli posluhovače a nástroje těch, kteří jím vládou. Divadlo ztratilo svou svobodu a stalo se i v našich podmínkách neautonomním ústavem pro morální vzdělání, které však paradoxně právě tímto způsobem svému účelu nedostávalo.

Nejvýrazněji vyvstala otázka po nejvlastnějším smyslu Národního divadla a potažmo dramatu po roce 1918. Česká společnost dosáhla svého dlouhodobého cíle, státoprávní idea, která byla po dlouhá léta motivací a jednotícím prvkem jinak vnitřně diferencovaného národa se naplnila. „Po převratu s nově získanou samostatností státní zakončila se i jedna epocha Národního divadla. Přišel konec toho, co bych nazval buditelské poslání Národního divadla.“⁹² Největší význam, jaký byl divadlu přikládán, jeho význam mimodivadelní, společenský, instrumentální, ztratil na své působnosti.

Šalda tuto skutečnost vítal s tím, že divadlo „konečně“ bude moci plnit svou uměleckou roli. „Divadlo nemusí již burcovat zatuchlé a zahluchlé národní nebo jazykové svědomí české. Je věcí cti svobodného národa, aby měl i umění opravdu svobodné, vyňaté z určitých politických utilitarismů.“⁹³ Jenomže ještě stále chybělo českému divadlu jeho vlastní národní drama. Divadlo, které by najednou mělo sloužit „pouze“ umění, nemělo na čem stavět. Nemělo co konzervovat a předvádět jako svébytný národní divadelní tvar. Stále ještě hledalo svou poetiku, a tak se stávalo dějištěm nesourodých inscenačních výtvorů, které ve výsledku spíše bořily, než aby stavěly základy stylu národního divadla. „Jeviště nesmí být skleník, v kterém se pěstují kuriosity a monstrosity; jeviště musí být obilný lán, který nese zrno a mouku. A právě to, že české drama vypadá příliš jako skleníková květina, jako umělost a zrůda, jako výjimka a zvůle, a ne jako pravidlo a zákon, je úkaz nebezpečný, neboť vraždí ten pocit obecnosti a společenskosti, který tu má být kultivován.“⁹⁴ Názor, který nacházíme už u Tyla, že totiž dramatická tvorba musí divadlo podpořit a pokud nebude odpovídat ideologii divadelního programu, nemůže ten uspět. „[...] lákalo představovat si scénu jako národní a osvětovou zákonodárkyni, jako nejvyšší metu hromadného snažení, jako usměrňovatelku zvyklostí a zásad krasovědných, ale uskutečnit tuto představu, na to ovšem Národní divadlo nemělo a ani

⁹¹ SCHILLER, Friedrich. O příčině potěšení z tragických předmětů. In *O tragickém umění*. Praha: OIKOYMENH, 2005. s. 10.

⁹² ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34*. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 82.

⁹³ Op. cit.

⁹⁴ Op. cit.

mít nemohlo. Muselo přece dokazovat vyspělost české divadelní kultury, její schopnost vyrovnat se jiným současným divadelním kulturám.“⁹⁵ Na druhé straně přílišná snaha vyhovět reprezentativnosti Národního divadla a neznehodnotit jeho ‚národní‘ charakter, vedla k tomu, že si samo divadlo prakticky svázalo ruce. Ještě ani nenašlo svůj vlastní hlas, který by mu zajistil místo mezi evropskými scénami, ale už se uzavíralo a snažilo konzervovat něco, co ještě ani nemělo. Jako by chtělo přeskočit celé ty mnohaleté etapy, kterými prošla evropská divadla, a dostat se rovnou k cíli. A tak ještě stále i po vzniku Československa zobrazovaly dějiny Národního divadla zápas. „Boj proti starovlasteneckému tradicionalismu, boj proti duchu vlasteneckého zpátečnictví a kulturní opozdilosti; boj o nový národní názor, o evropskou orientaci, o zítřek národního života kulturního i politického – to je jediný skutečný smysl těchto dějin.“⁹⁶ Dohnat Evropu, vyrovnat se s ostatními, a hlavně co nejdříve.

Absence nejvlastnějšího rázu českého divadelnictví ale uskutečnění této představy nedovolovala. Divadlo potřebovalo čas a prostor, aby se pozvedlo na onu kýženou evropskou úroveň, aby dopělo k evropskému kulturnímu vědomí, vydobylo si své národní neodvislosti a dosáhlo tím rovnocenného postavení mezi ostatními evropskými národy.⁹⁷ Muselo tak ovšem činit ne po vzoru jiných, ale vycházet ze sebe samého. Ve smyslu koncepce Palackého to, jak píše Patočka, znamená: „Najít historický, jedinečný vlastní vztah k všeobecnému, aniž bychom si zakládali na tom, že je náš, specifický a jedinečný, a aniž bychom jej jako takový hledali. Jedině v takové podobě má pravost a postrádá vší nabubřelosti, neztrácí se v něm celá ona ‚vážnost, bolest, trpělivost a práce‘ toho, co je v něm negativního, vyhne se veškeré dělanosti, tj. veškerému národnímu kýči. Neboť ten je neúmyslným, ale o to neklamnějším znamením národní a osobní malosti těch, kteří mu propadají.“⁹⁸ Nebát se experimentů, ale nevyužívat je samoúčelně, neodvracet se od ‚nízkých‘ žánrů, a především nedovolit pěstovat v Národním divadle, jak to nazval Šalda, *reprezentativní nudu* neboli *libivé kýče, při nichž není nikomu ani horko ani zima; vlačnost, vlačnost, středocestnictví, středocestnictví ve všem a všudy!*⁹⁹ To je cesta vedoucí ke zmrtnění divadla, k jeho ustrnutí a zanevření na své nejvlastnější poslání, totiž

⁹⁵ CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo pořád hoří. In *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. s. 27.

⁹⁶ BARTOŠ, Jan. *Národní divadlo a jeho budovatelé: Dějiny Národního divadla, 1. Díl.* Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1933. s. 314-315.

⁹⁷ Op. cit., 316.

⁹⁸ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška.* Purley: Rozmluvy, 1987. s. 141-142.

⁹⁹ ŠALDA, František Xaver. O budoucnost Národního divadla. In: *Šaldův zápisník VII., 1934-35.* Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 303.

mravní kultivaci. Neboť jak může divadlo apelovat na lepší život, když samo sotva žije? „Zeživotnit divadlo, vpustit na ně třeba i politickou frašku, i politickou revui, jen když je vtipná a jiskrná; nevyhýbat se ničemu jen hlouposti a nudě; nedat se obalamutit tím, že jsme státní scéna. Raději živá periferní než mrtvá státní.“¹⁰⁰ Nebo ještě jinak: „Podávat celé umění, a přece umění pro všechny, umění bez koncesí, a přece živné a životné, hle, v tom je kultura divadelní.“¹⁰¹

¹⁰⁰ ŠALDA, František Xaver. O věcech divadelních. In: *Šaldův zápisník VIII., 1935-36*. Praha: Československý spisovatel, 1994. s. 41.

¹⁰¹ ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34*. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 83.

Závěr

V úvodu jsem citovala z Vodákovy přednášky pronesené k oslavám padesáti let od otevření Národního divadla z roku 1933, a v závěru se k tomuto jubileu vrátím, tentokrát ale citací Šaldy: „Všechny ty oslavy nemohou přinést žádného užitku, nepřivedou-li nás ke kritickému zamyšlení se nad minulostí a přítomností a ke kritickému vytýčení nové opravné směrnice pro budoucnost; bez jiskry oživující myšlenky kritické nejsou nic než cosi jako veteránské přehlídky ve velkém.“¹⁰² Tento výrok jsem zde použila, neboť se mi zdá, že je příznačný nejen k oné určité události, ale ve své podstatě, ač nepřímou, koresponduje i s celým „oslavováním“ Národního divadla. Když se ohlédneme na jeho dějiny, na celou tu složitou a mnohvrstevnatou problematiku jeho vývoje, budeme se neustále setkávat s pojmy „chrám“, „modla“, „svatyně“, „zlatá kaplička“, důstojnost a vznešenost. „Jen ne nic kritického! Jen ne žádný ‚zlovuk‘!“¹⁰³ Ale taková představa dokonalé bezchybné instituce ztělesňující naše odlišná, a přece jednotná přání, demonstrující naši rozličně vnímanou, a přece jednotnou národní identitu a spoluutvářející naše různorodé, a přece jednotné národní a mravní hodnoty je představa utopická. Je založená na ideálech. Uložená v idejích. Nemyslím si ale, že je tato představa zcela marná.

Dvě ideje, jak je vymezil Patočka, i mnohé další nuancované představy o Národním divadle, jak je nazval Vodák, ale i další, které si v sobě utvářel každý, kdo se přímo či nepřímou účastnil budování Národního divadla, ty všechny jsou v něm přítomné. Některé vyčnívají zřetelněji, jiné zůstávají pozapomenuty v jeho útrokách. A je důležité si je připomínat, ne-li navracet do obecného povědomí. Ale především, nebát se uvažovat o nich kriticky. „Idea národního divadla ve smyslu Schillerově a Palackého totiž docela určitě nepřestala být aktuální dodnes. Jako každá skutečná idea vtěluje se však historicky vždy nově. [...] Tak zajisté i idea národního divadla je s to nabývat nových podob, dávat divadelnímu životu ten hlubší smysl, který se pokoušeli formulovat ve své době ze svých historicko-spoločenských předpokladů Schiller a Palacký.“¹⁰⁴

¹⁰² ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34*. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 72-73.

¹⁰³ Op. cit., s. 72.

¹⁰⁴ PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 140.

Tato práce od počátku nebyla koncipována jako všeobsažné zmapování jednotlivých idejí doprovázejících budování Národního divadla, ale je vhladem do těchto dějin, nahlížených z určitého úhlu pohledu, očima Jana Patočky. Jsem si vědoma, že takové téma, jako je idea Národního divadla se všemi svými inspiracemi, kořeny a variacemi si zasluhuje větší pozornost, a já jsem se ve své práci ani nesnažila toto téma vyčerpat. Naopak, má práce je nahlédnutí na celou problematiku a „otevřená“ místa v ní mohou být impulsem k další badatelské činnosti.

Použité zdroje

- BARTOŠ, Jan. *Národní divadlo a jeho budovatelé: Dějiny Národního divadla, 1. Díl*. Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1933. 359 s.
- CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo pořád hoří. In *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. s. 19-34.
- CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo: souvislosti a přesahy. In *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011. s. 35-45.
- ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla II*, Praha: Academia, 1969. 429 s.
- ČERNÝ, František. Idea Národního divadla. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 17-25.
- ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*, 10, 1999, č.1.
- KAČER, Miroslav. Tylův program národního divadla. In *Česká literatura*, roč. 5, 1957. s. 128-138. [Studie napsaná na podkladě referátu předneseného 21. 11. 1956 na konferenci k 100. výročí úmrtí J. K. Tyla.]
- KANT, Immanuel. *Základy metafyziky mravů*. Praha: Svoboda, 1990. 128 s.
- KVAČEK, Robert. Společenskopolitické zápasy o národní divadlo v 70. letech 19. století. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 26-30.
- J. L. [Lier]: Feuilleton. Druhé české divadlo v Praze. In *Lumír*, roč. 14, 1886. s. 159-160.
- MACURA, Vladimír. Divadlo. In: *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015. s. 215-224.
- MACURA, Vladimír. Ideálnost, hra a mystifikace. In: *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015. s. 116-133.
- MACURA, Vladimír. Mytologičnost. In: *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015. s. 90-115.
- PALACKÝ, František. Krásověda čili o kráse umění knihy patery. In *Františka Palackého Spisy drobné. Díl III, Spisy aesthetické a literární*. Praha: Bursík a Kohout, 1900, s. 115-185.
- PALACKÝ, František. Krasovědné myšlenky. In *Františka Palackého Spisy drobné. Díl III, Spisy aesthetické a literární*. Praha: Bursík a Kohout, 1900, s. 70-76.
- PATOČKA, Jan. Česká filosofie a její soudobá fáze. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 105-134.

PATOČKA, Jan. Dilema v našem národním programu – Jungmann a Bolzano. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 41-56.

PATOČKA, Jan. Filosofie českých dějin. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 57-71.

PATOČKA, Jan. K „ideji národního divadla“. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 135-142.

PATOČKA, Jan. Náš národní program a dnešek. In: *Náš národní program*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. s. 34-40.

PATOČKA, Jan. Spisovatel a jeho věc. In: *O smysl dneška*. Purley: Rozmluvy, 1987. s. 67-86.

PEŠKOVÁ, Jaroslava. Divadlo jako způsob vědomí sebe. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 10-16.

RAK, Jiří. Divadlo jako prostředek politické propagandy v první polovině 19. století. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985. s. 44-52.

SCHILLER, Friedrich. Divadlo jakožto mravní instituce. In: *O mravním poslání divadla*. Praha: ČDLJ, 1955. s. 7-22.

SCHILLER, Friedrich. O příčině potěšení z tragických předmětů. In *O tragickém umění*. Praha: OIKOYMENH, 2005. s. 7-28.

ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo a česká divadelní kultura. In: *Šaldův zápisník VI., 1933-34*. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 72-83.

ŠALDA, František Xaver. O budoucnost Národního divadla. In: *Šaldův zápisník VII., 1934-35*. Praha: Československý spisovatel, 1993. s. 300-305.

ŠALDA, František Xaver. O věcech divadelních. In: *Šaldův zápisník VIII., 1935-36*. Praha: Československý spisovatel, 1994. s. 37-41.

TYL, Josef Kajetán. Cestující společnosti herecké. In *Květy*, roč. 12, 1845.

TYL, Josef Kajetán. Nebezpečný proslov. Příspěvek k dějepisu našeho národního vyvinování. In *Včela*, roč. 14, 1848.

VLČEK, Václav. František Palacký. In *Osvěta*, roč. 6, 1876. s. 479-493.

VODÁK, Jindřich. *Idea Národního divadla*. Praha: Jan Nešněra, 1933. 43 s.
[Zahajovací přednáška přednáškového cyklu k jubileu Národního divadla 1933.]

Národ. 15. 1. 1865.

Národní listy. 17. 5. 1868.

Národní listy. 19. 5. 1868.