

PARADOX OBROZENSKÉHO DIVADLA

Vladimír Macura

Česká kultura se v prvních desetiletích 19. století utvářela jako kultura v kultuře — teoreticky před ní stály zhruba dvě cesty. Bud' musela rezignovat na „kompletnost“ a plně rozvinutí všech sociálních funkcí, které vyspělá národní kultura má, a spokojit se s funkcemi dílčími, přesně sociálně vymezenými, být tak jen okrajovou, hodnotově níže postavenou „subkulturou“, anebo naopak být budována směrem k ideálu kultury kompletní, tedy kultury v pravém smyslu sociální. Historické proměny v české kultuře v druhém desetiletí 19. století a později, které spojujeme s generací jungmannovskou, lze považovat za přesouvání těžiště od představy české kultury jako kultury parciální k představě české kultury jako kompletního, zcela samostatného útvaru. Tento pohyb byl spjat s jedním základním paradoxem — byl to sice pohyb, který mířil k ideálu kultury jako organismu v pravém smyslu slova sociálnímu, ale přitom nemohl souběžně nepůsobit zcela opačně — totiž jako narušení dosavadních sociálních vazeb české kulturní produkce, jako její dočasné odreálnění. Tato cesta vedla k nutnosti budovat plně rozvinutou, „vysokou“ kulturu ještě dříve, než se zformovala dostatečně diferencovaná národní společnost, která by mohla být jejím hegemonem. Česká obrozenská kultura ve své vrcholné — a pro jednoduchost řekněme „jungmannovské“ — podobě nemohla tedy nemít krajně umělý ráz.

S tím byla spjata jedna zvláštnost nikoliv nepodstatná. Člověk bývá — obrazně řečeno — do kultury zrozen, je nucen si ji osvojit, aby do ní mohl aktivně zasáhnout. Na úrovni vývoje jedince jako sociální bytosti se tak relativizuje absolutní protiklad kultury a přírody, kultura se vůči jedinci natáčí jako „naturalizovaná“. Pro člověka-vlastence účastného na projektu české kultury byla však kultura mnohem méně „daná“ a více „tvořená“, byla jeho výtvorem, a to nikoliv jen jakousi svou přítomnou výsečí: byl nucen tvořit nejen přítomnost, ale i minulost /odtud například značný podíl mystifikací/ a budoucnost české kultury /nedostatečné sociální zázemí jungmannovské kulturní produkce je implicitní — a často i explicitní — výzvou k potomkům/. Míru kreativní složky kultury rozšiřovala i skutečnost, že se do kulturních výtvorů v pravém smyslu slova také ukládala veškerá realita českého světa — což ostatně všemu, co český svět konstituovalo, dodávalo tehdy silný znakový ráz. Nedostatečné, dosud nezformované sociální-národní zázemí podtrhuje emisi, vyzařování sociální, které je kulturním výtvorům obecně vlastní. To do značné míry ovlivňovalo povědomí o hierarchii kulturních sfér. Přednost bývala dávana těm typům kulturních výtvorů, které v sobě jistým způsobem zrcadlily sociálně s určitými pevnými národními charakteristikami. Do středu zájmu se tak dostává tvořivost v širokém smyslu jazyková¹/, protože „český jazyk“ se stává příznakem národního kolektivu par excellence.

Česká společnost mohla být evokována jazykovými kulturními výtvorů, tedy v užším smyslu slova texty, přímo, v tematizované podobě, což nutně naráželo na

četné problémy /Lev Thun je vyjádřil pregnantně: „Nesnadná jest věc psáti českou novelu, ve vyšších třídách společnosti našich časů se pohybující, již proto, poněvadž arci život tento dosaváde skutečně německý jest, takže obrazy z něho vzaté v české řeči nepravdivou barvu mívají . . .“²/ . Především ovšem byla iluze českého sociála jakožto vlastního nositele kulturního výtvaru vyvolávána implicate, náročností textu, jeho zdůrazněnou vysokou vnitřní kultivovaností. Orientace na vrcholná díla prestižních kultur vyvolávala zdání pevného, konsolidovaného, vzdělaného sociálního zázemí s plynulou kulturní tradicí, jež je schopné takový text v českém jazyce komunikovat. Týkalo se to textů všech „žánrů“ a týkalo se to i textů divadelních — máme tu tak co dělat se zvláštní, koncentrovanou podobou znakovosti: kulturní produkty konstituující vrcholnou českou obrozenskou kulturu jsou „znakovými“ v mnohem důraznějším smyslu toho slova, nejen znakově zprostředkují, ale především zastupují a nahrazují. Jinak řečeno realita české kultury je ve svých počátcích nutně více záležitostí vnitrotextovou než mimotextovou; mnohem živější a kompletnější je tedy obraz sociální situace vytvářený samými kulturními výtvaru než skutečné mezilidské, sociální vazby, do nichž pak text vstupuje.

Tato situace — pro jungmannovské kulturní úsilí typická — platí i pro drama, tj. texty dramatické, nemohla však platit pro divadlo. A tady podle našeho názoru stojíme u kořene zvláštního postavení českého divadla uvnitř vrcholné obrozenské kultury. Je patrné již na skutečnosti, že hlavní osobnosti, které se staly nositeli jungmannovského kulturního projektu plně rozvinuté, univerzální české kultury, nebyly spjaty s divadlem /akademické Dějiny českého divadla tento fakt charakterizují až příliš výlučně sociologicky jako odliv zájmu o divadlo směrem k vědě a literatuře a motivují jej společenským tlakem za utužení ponapoleonské feudální reakce.³/ A naopak: hlavní tvůrci dobového českého divadla, Štěpánek a Klicpera, byli osobně i názorově spjati spíše s pokolením starším. Jungmannovská vlastenecká společnost jim — a zvláště ovšem Klicperovi — sice přiznávala zásluhy o divadlo, ale mnohem střízlivěji než pak vlastenci let třicátých. Model štěpánkovského a klicperovského divadla se značně lišil od divadelního ideálu, který byl formulován jako součást jungmannovského kulturního projektu.

Zatímco hry Štěpánkovy a Klicperovy ještě vesměs těžší z tradiční žánrové struktury českého divadla /frašky, rytířské hry/, jungmannovská představa počítá se zcela jinou žánrovou hierarchií; jakkoliv je její formulace ve Slovesnosti⁴/ kompilovaná z německých pramenů, je to formulace pro snahy o vybudování české kultury jako celistvé příznačná, přestože byla dotvořena až v letech čtyřicátých. Na vrchol žánrové hierarchie klade Jungmann tragédii /smutnohru/, přiřazuje jí estetickou kategorii „vznešenosti“ a vyžaduje pro ni současně vysokou básnickou řeč — nejlépe 5—6 stopý trochej /v náboženské tragédii bezpodmínečně, v tragédii světské s výjimkou — v próze přípustných — komických výstupů kontrastních k tragickým scénám/. Na druhé místo klade Jungmann drama /činohru/, spojuje ji s estetickou kategorií velikosti, šlechtnosti, slavnosti, spanilosti a tematicky ji vymezuje zaměřením na „vážné události života vzdělaného“ /poměry „obecného života“ jsou z ní tak vyloučeny a vyhrazeny žánrům veseloherním/. Na nejnižší

stupeň žánrového žebříčku je kladena komedie /veselohra/ jako „představení vidy člověctva v jeho zvláštních veselých poměrech“ — Jungmann ji spojuje s estetickou kategorií komična — a zvláště pak fraška, která se v Jungmannově koncepci liší od komedie jen větší výrazností v podání vyššího komična /ne tedy komičnem nižším, které je považováno za zcela neestetické/.

žánr	estetická kategorie	protihráč v konfliktu	způsob zobrazení člověka	jazykové ztvárnění
tragédie	vznešenost	prozřetelnost /osud/	abstraktnost	verš /jamb/
činohra	velikost šlechtnost slavnost spanilost	osud /více v pozadí/	konkrétnost	verš proza
komedie /fraška/	vyšší komičnost	náhoda	konkrétnost veselost	verš proza

Je zřejmé, že tato žánrová hierarchie byla budována z pozice žánrů vysokých, je klasicistně přísně stupňovitá, pojatá jako postupný hodnotový pokles v jednotlivých charakteristikách, ale současně úzkostlivě jako hodnotový pokles v rámci „vysokého“. Tato představa vlastně nemá nízké žánry v absolutním smyslu slova — proto je setřen i rozdíl mezi komedií a fraškou, a dokonce i u komedie a frašky se doporučuje verš jako kompenzace jejich krajní konkrétnosti v zobrazení „nesmyslností a pošetilostí lidských, pokudž neškodné jsou“, aby autor „z umělství prosou nevypadl“. A nakonec Jungmannovo tvrzení o větším nedostatku komedií proti tragédiím a činohrám vlastně přímo ignorovalo převahu veseloherní produkce v českém divadle té doby, a nepřímou tak tehdejší reálnou českou veselohru vyloučilo z oblasti estetického.

Podíváme-li se na Jungmannovu pasáž o dramatu jako na dobový literární text v tom smyslu, jak jsme o něm hovořili, tj. nejen jako na jev společenské komunikace účastný, ale současně ji v sobě i odrážející, pak „za“ Jungmannovým textem je na tomto místě sugerován obraz české společnosti jako společnosti vysoce kultivované, s vytříbeným vkusem, jednoznačně preferující nejnáročnější umělecké útvary; ale současně jako společnosti s natolik silnou kulturní tradicí, že vytváří pevný a normativní systém závazný pro přítomnost, společnosti natolik hotové, že až nehybné, více lpějící na dosaženém než hledající nové.

Tuto žánrovou představu a skutečnosti zcela nepřiměřenou reflexi „české

společnosti“ za ní skrytou mohly naplnit výlučně divadelně nerealizované dramatické texty. A není náhodou, že v kulturním projektu jungmannovském má — pokud jde o drama — ústřední postavení tzv. drama knižní, které k jevištní realizaci nedospělo a vlastně na to ani neaspírovalo.

Jestliže univerzalistická koncepce kompletní české kultury vedla zpočátku k nutnosti budovat ji jako realitu textovou, muselo se divadlo nutně jevit v počátcích jako útvar touto kulturou neadaptovatelný a cizorodý, příliš „věcný“ proti jejímu „textovému“ charakteru, příliš sociální a pevně začleněný do určité sociální reality /realita divadelního provozu, publikum apod./ proti jungmannovské zvrstvenější, ale zatím jen ideální představě české společnosti. Jestliže hegemonem jungmannovské kultury byla vlastenecká společnost, tedy společenská skupina sice s výrazně vyhraněnými zájmy, ale zatím územně značně rozptýlená a ne natolik početná, aby mohla v plné šíři společnost „zastupovat“, nemohla to být v žádném případě vrstva, na kterou se mohlo a muselo orientovat divadlo jako instituce. Zatímco „text“ jako kulturní výtvar mohla v zásadě suplovat neexistující společnost svým vnitřním sociálním, sebou samým ztvárněnou komunikační situací a vnějšně se mohl spokojit s její reprezentací vlasteneckou společností, pak české divadlo potřebovalo skutečné publikum, muselo respektovat jeho potřeby i možnosti a nemohlo jimi nebýt determinováno.

Mezi divadlem jako institucí veřejnou a obrozenskou kulturou, jak se začala formovat v první čtvrtině 19. století, existoval velice napjatý vztah. Univerzalistický projekt českojazyčné kultury, který se nespokojoval jen s určitou úzce vymezenou sférou působnosti uvnitř kultury Čech, nutně divadlo potřeboval a rozhodně se bez něho nemohl obejít. Rozhodně je však nemohl potřebovat v té podobě, v jaké bylo, a která byla mnohem bližší dosavadnímu, předjungmannovskému a v doslovném smyslu tedy „předobrozenskému“ stavu české kultury, jakožto závislé, nesamostatné subkultury. Tj. jako divadlo omezené provozními možnostmi /kolísající mezi ochotnictvím a subalterním postavením v rámci německé scény, bez vlastní budovy/ a současně jako divadlo lidové s výraznými vnitřními i vnějšími znaky tohoto typu.

Sociální ráz českého divadla tehdy dokládá v pozdější vzpomínce Pichl⁵ /připomenutím dobové charakteristiky českého divadla jako divadla „pro děvečky“, tj. divadla určeného především řemeslnickým vrstvám a služebnictvu, a současně divadla s dětskou návštěvností. Povaha publika českého divadla v dobových textech, zvláště pozdějších, bývá postihována charakteristikami typu „hledající radost a obveselení mysli“, „bodré“, s vkusem „prostého, upřímného srdce a vytřené jasného rozumu“, „milující zdravou fantazii“ /později Zdeněk Nejedlý píše o nevzdělaném, nepřipraveném, nevědomém a nezkušeném, naivním, ale aktivnějším publiku⁶/ a v tomto smyslu se obecnost v první polovině 19. století příliš neproměňovalo.

V roce 1795 píše o českém publiku Allgemeines europäisches Journal⁷ /jako o „příslušnicích cechu mlynářského, řeznického a pekařského... Jaký vkus se tu dá očekávat, to se dá snadno vytušit. Této skupině pražského obyvatelstva ovšem slouží ke cti, že místo rvaček nebo Kašpárka hledají svou zábavu na divadle. Je pravda, že i přes všechnu ohavnost a frivolnost nových německých výtvorů, a zvláště

těch, které jsou provinciím dodávány z Vídně, působí na ně i mnohé dobré kusy starší, jež nenápadně podporují jejich vzdělání“. V prosinci 1842 píše podobně vídeňský Theaterzeitung o českém divákovi: „Jen v jednom zůstal náš milý bratr Jonathan nebo John Bull, česky Horziček čili Honziček, neb jak jej chcete nazývati, sobě věrný a nezměnitelný, totiž v neukojitelném hladu a ve stoické lhostejnosti, s jakou do svého nezničitelného pštrošího žaludku cpe dobré i špatné, zdařilá představení i dramatické smetí, které kdysi po našich vlastech vozili v Thespidově káře potulné tlupy herecké. Tento Honziček ochotně přijímá dnes neslušné, jako tygr divoké běsnění herečky místo mírného a slušného vyjadřování, jak to vyžaduje role, a zítra zase fraškovitou neohrabanost arcifilistra místo pravé graciéznosti a umělecké půvabnosti vždy v lásce vítězího caballera. Nikdy pak neopomine každého přicházejícího a odcházejícího herce nebo herečku shodně odměňovat jednohlasou pochvalou, podobnou zemětřesení. A to je prosím milé a vděčné obecenstvo české.“^{8/}

Tyto citáty časově od sebe dosti vzdálené a s odlišným postojem vůči samému faktu lidového /a českého/ publika — od osvícensky sice nadřazeného, ale také osvícensky oceňujícího, až k ironizujícímu, elitářskému postoji pozdějšímu — jsou nicméně v základní charakteristice společné. Takový typ obecenstva musel udávat a udával příznačný ráz českým představením, ovlivňoval herecký projev /oblíbenou vyhraněných a jinde již zastarávajících hereckých stylů, ale i svou živostí, naivním spoluprožíváním divadla/ i repertoár /veselohry, zpěvohry/ apod.; ale současně se nemohl stát nositelem reprezentativní scény soudobého evropského typu, která jediná mohla být vlasteneckou společností jungmannovskou plně akceptována. Přitom ovšem na druhé straně žádným jiným obecenstvem nemohlo být tehdy české lidové obecenstvo ani vytlačeno, ani převáženo a tato skutečnost ještě ve čtyřicátých letech poznamenává krach Stögerova pokusu o samostatné české divadlo. Stöger zvnějšku rozpor vlastenecké společnosti a publika sám ve svém podání divadelní komisi vystihl přesně: „Snaha po povznesení české řeči, vlastní pouze několika jednotlivcům, není naprosto sdílána širokými vrstvami obyvatelstva, s jejichž účastenstvím mohlo moje podnikání jedině počítat.“^{9/}

Vlastenecká společnost tak stála v paradoxní situaci, byla nucena si přičlenit a adaptovat něco, co zadaptovat z podstaty věci jako cizorodý prvek nemohla. Adaptace tak probíhala zpočátku především v symbolické rovině, byla nesena vlastně jakýmsi znakovým gestem — divadlo bylo včleňováno do české kultury v jungmannovském smyslu jeho prostým pojmenováním jako „českého divadla“, „české Thalie“. Jeho reálné funkci — a tou byla především funkce zábavná a lidovýchovná — mohla vlastenecká společnost implantovat poměrně snadno i funkci rozvoje jazyka, která je tak mohla přiblížit obrozenské ideologické koncepci, v níž byl rozvoj jazyka vlastně motorem celého kulturního pohybu; také kritika věnovala po celá dvacátá léta značnou pozornost právě jazykové stránce představení. Jestliže tedy pro lidového diváka byl jazyk českých představení prostředkem, jímž se zmocňoval zábavy, pro obrozenského intelektuála byla lidová zábava hodnotou jen v tom smyslu, že se jejím prostřednictvím demonstrovala schopnost češtiny na

divadle obstát. Jen v jednom bodě mohla vlastenecká společnost let dvacátých akceptovat český národní repertoár a tím byla opera.

Prořála se zde záliba českého lidového publika ve zpěvohře s vlasteneckou touhou po reprezentativní, vysoké divadelní kultuře; opera byla na jedné straně zpěvohrou, oblíbenou lidovou podívanou /lidové publikum nebylo ještě ostře hudebně diferencované a provozování vážné hudby jako doprovodu i zcela komerčních zábavních kusů nebylo výjimkou/, na straně druhé se snadno podrobovala sémiotickým operacím, o něž se obrozenská ideologie opírala.

Jako prestižní divadelní žánr se pro vlasteneckou společnost stávala opera znakem vyspělosti a kultivovanosti českého jazyka, ztělesňovala v divadelní podobě jeho kvalitu „libozvučnosti“, hudebnosti, v níž byla jungmannovskými vlastenci spatřována jedna z vrcholných kvalit českého jazyka. Proto vznikl tlak na sepětí opery s časomírou, která dávala češtině možnost esteticky uplatnit protiklad krátkých a dlouhých vokálů, ale současně vlastně českou operu začleňovala do celé soustavy obrozenské ideologie /demonstrace těsného vztahu české kultury k starým a prestižním kulturním oblastem — antické a indické, demonstrace předností českého jazyka a české kultury nad jazykem a kulturou německou fonologickými možnostmi češtiny atd./.

Zázemím české opery se ve vlastenecké ideologii stal tradiční mýtus o hudebnosti jako o pevné a zvláště příznačné složce české a slovanské charakterologie¹⁰/, který přetrvával hluboko i za hranice let třicátých — pak už ovšem spíše jako obecný ideologický ideogram za jiným konkrétním kulturním projevem: společenským zpěvem /„kdo rád nezpívá, ať Čechem nesluje“, „Dokud český zpěv nezhyne, nezhyne ni Čechové“/. Díky tomu byla také hudba jedním z mála kulturních oborů „netextových“, který dovolil, že mohla být přijímána jako příznakově česká — ještě dříve, než se vyhrotily diskuse o národní specifičnosti v hudbě. Stala se znakovou reflexí české charakterologie i eufonických předností češtiny, přestože v praxi byla účast profesionálních hudebníků na českém národním hnutí mizivá. Nejvýznamnější čeští doboví tvůrci V. J. Tomášek, ani J. B. Kittl, nepočítali s možností svébytné české kultury, a také Škroup se — postupně s tím, jak společensky a lidsky zakotvoval — od národního hnutí odklonil.

V pragmatice této znakové operace byl položen zvláštní důraz na možnost získání zájmu vyšších sociálních vrstev, ale i na jistý agonální moment: česká opera byla chápána jako „vítězství libozvučnosti“ jazyka nad urputnými odpůrci české věci — dobové ohlasy české opery v tisku i v korespondenci obsahují jako téměř závazný motiv konstatování o Němcích přinucených uznat přednost české opery /českého zpěvu/ před operou a zpěvem německým¹¹/.

Tato teprve postupná adaptace českého divadla pro českou obrozenskou kulturu ovšem zdaleka neznamená tak zcela jednoznačně, že by české divadlo bylo vůči české kultuře prostě a jednoduše zpožděno. V jistém smyslu skutečně zpožděno bylo, zůstávalo „předjungmannovské“ v mnoha ohledech až do let čtyřicátých. Ani klicperovský repertoár — který ostatně ideálu jungmannovské kultury zdaleka neimponoval, — nebyl pro české divadlo přijatelný a pronikal na jeviště jen s krajní

obtížností. Ale na straně druhé, zatímco se obrozenská kultura jako kompletní česká kultura vyvíjí ve svém celku zhruba řečeno od kultury jako souboru textů ke kultuře jako veřejné instituci, české divadlo od počátku jako instituce existovalo /jakkoliv instituce v naší terminologii „subkulturní“/. Divadlo se nemuselo institucionalizovat, pouze se muselo přetvořit v instituci nového typu: začleněnou do nové, zvrstvenější sociální kultury, tak jak se postupně formovala. Proto se vlastně proces zrealňování české jungmannovské kultury, překonávání jejího „obrozenství“ ve vlastním smyslu slova může opírat snad vlastně ještě více než o textovou produkci jungmannovské kultury právě o divadlo. Jestliže na počátku stojí proti sobě výrazně herní ráz jungmannovského konceptu české kultury, spíše „hraní na kulturu“ než kultura skutečně sociální, a divadlo jako instituce každopádně „reálná“, pak s postupným zrealňováním české kultury /pohyb od textu k reálu, včleňování institucí, rozvoj sociálních vztahů, socializace vlasteneckého života a získávání širší společenské základny pro vlastenecký program/ naskýtá se možnost jejich sblížení.

V tom sblížení na povrchu vyvstává řada známek jakéhosi návratu k předjungmannovskému stavu v postojích k divadlu. Jungmannovým novým vydáním Slovesnosti sugerovaná představa o ideální podobě divadla a hierarchii jeho žánrů v 40. letech neplatí již ani jako ideál. Opera, která v klasické obrozenské představě představovala vrchol možností českého divadla, je již Tylem v třicátých letech příznačně odmítána jako pouhý „pamlsek“, protože je neschopná „život národní v podobách nejrozmanitějších“ zobrazit, naopak do středu pozornosti vyzdvihuje Tyl „pěkné činohry a zdařilé veselohry a nějakou frašku se zpěvem.“ Ve veselohře vidí Tyl přímo nástroj „ošlechtění naší domácí a pospolitě mluvy“¹²/, význam veseloher v třicátých letech si uvědomuje i přítel Vinařického Josef Černý /„... není naše útočiště leč ve směšnohrách“/¹³/; divadelní vkus let třicátých se tak na povrchu v mnohém vrací k střízlivosti generace předjungmannovské /Hněvkovský: „Slované, tento hudebný a bodrý národ schopný bude pravé veselohry vyvesti...“/¹⁴/ . Rozbíjení určitých ideologických kánonů jungmannovských s takovým přeskupováním představy o funkci a ideální podobě divadla zasahovalo často dost hluboko. V klasické obrozenecké myšlenkové soustavě bylo s vysoce prestižním hodnocením opery spojeno — jak jsme viděli — vysoké hodnocení libozvučnosti, v které byla spatřována snad nejvyšší kvalita českého jazyka, v Tylově koncepci akcentující významné postavení veseloher. Projekt české kultury vynesl do popředí jiné kvality jazyka /„skladnost, plynost a hbitost jeho, dvojsmysl a směšnost... taková se skoro v žádném jiném jazyku nejeví“/¹⁵/, což mimo jiné znamenalo přesuny v představě o českém národním charakteru, v níž se v souvislosti s kultem prostoty a opravdovosti dostala do popředí prostá srdečnost a nenucenost.

Teprve rozpad „textové“ podstaty obrozenské kultury, rozpad „obrozenství“ mohl vytvořit předpoklady pro připojení divadla k samostatné a nezávislé kultuře české — a naopak: existence divadla mohla poskytnout oporu tendencím, které hranice klasické obrozenské kultury překračovaly. Ve svých důsledcích to současně znamenalo zrod dalšího paradoxu. Zatímco divadlo vzdorovalo značně znakovým operacím příznačným pro jungmannovskou kulturu a podrobovalo se jim jen s krajními

obtížemi, s ústupem znakovosti české kultury jejím stále podstatnějším zakotvováním v realitě společenské se teprve divadlo do české kultury integruje. Stává se tak vhodným objektem pro znakovou manipulaci jako součást kolektivně sdíleného a upevňovaného mýtu národa.

Od třicátých let sílí náznaky sakralizace divadla v tomto smyslu, která dovoluje, aby konvenční opis „chrám Thaliin“, „chrám Musy české“ byl postupně brán stále doslovněji, divadlo — původně „cizorodý“ prvek v samostatné české kultuře a později už výrazněji „vlastenecké podnikání“ /Tyl/ — se přetváří v „pomník národního probuzení“ /Frič/, ve znamení nové velikosti českého národa. Je proto budováno nákladem národa /už nad Stögrovým pokusem o českou divadelní budovu si Tyl povzdechl: „To jediné by tragikomické zůstalo, kdyby nám Němec divadlo vystavěl“^{16/}/, ale stává se i jeho znakem jako stavba z kamenů poslaných z různých míst České země, znakovou odplatou mytizované porážky na Bílé hoře. Jeho sakrální složku také víc než výrazně podtrhl asociacemi spjatými se symbolikou ohně i sám požár divadla.

Poznámky

- ^{1/} To se projevilo i v postojích k neverbálním divadelním útvarům, srov.: „Takovéto skoro dvě hodiny zaujímaví pantomimie, domníváme se, nebyly by divadlu českému velmi ku prospěchu, neboť tyto lahůdky Čech i v německém divadle zažítí může“ /M. č. d., České divadlo v Praze, Květy 1838, Příloha s. 8/.
- ^{2/} J. L. Turnovský, Život a doba Josefa Kajetána Tyla, Praha 1892, s. 143. Srov. obdobný výrok F. Palackého v posudku Turinského Angeliny z roku 1821 /Radhost 1, Praha 1871, s. 426—433/ o obtížnosti velkého dramatu, „jelikož odjata nám života veřejnost“.
- ^{3/} Dějiny českého divadla II, Národní obrození, Praha 1969, s. 198.
- ^{4/} J. Jungmann, Slovesnost, Praha 1846, s. 134—142.
- ^{5/} J. B. Pichl, Vlastenecké vzpomínky, Praha 1936, s. 114.
- ^{6/} J. Vondráček, Dějiny českého divadla, Doba předbřeznová 1824—1846, s. 85, 149; Z. Nejedlý, Bedřich Smetana V, Praha 1952, s. 255; J. K. Tyl, Spisy s. 15, Divadelní referáty a stati, Praha 1960, s. 40.
- ^{7/} N. k., Fortsetzung der Nachrichten über das Theater zu Prag, Allgemeines europäisches Journal 1795, 3, s. 210—215.
- ^{8/} J. Vondráček, l. c., 325—326.
- ^{9/} Tamtéž, s. 335.
- ^{10/} P. Vít, Formování novodobého historického a estetického myšlení o hudbě, Kandidátská práce, katedra věd o umění FF Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1976.
- ^{11/} Tento motiv, jakkoliv se objevuje i v německém dobovém tisku, by se neměl přeceňovat a přijímat bezvýhradně jako autenticky odrážející tehdejší stav věci. Je třeba mít současně na paměti, že šlo o konvenční agonální motiv doložený z celé oblasti české obrozenské kultury. Opera v českém lidovém divadle sotva mohla být než kompromisem mezi ideálem vlastenecké jungmannovské společnosti a požadavky lidového publika; za pozornost z tohoto hlediska stojí, jak ostře odlišovala ve dvacátých letech vlastenecká společnost operu od hudební frašky typu Aliny a jak málo oba žánry odlišovalo obecnost lidové.
- ^{12/} J. K. Tyl, l. c., s. 79, 81, 18. Srov. také M. Otruba — M. Kačer, Tvůrčí cesta J. K. Tyla, Praha 1961, s. 66.
- ^{13/} K. A. Vinařický, Korespondence a spisy pamětní II, Praha 1909, s. 36.
- ^{14/} Z. Nejedlý, Bedřich Smetana IV, Praha 1951, s. 91.
- ^{15/} J. K. Tyl, l. c., s. 17.
- ^{16/} Týž, l. c., s. 92.