

DISKUSE

Ideje Národního divadla jako fíkový list
nepoučeného mentorování

OTTO DREXLER

Martin BOJDA

Filosofie Národního divadla a Miroslav Tyrš. Příspěvek k dějinám českého myšlení 19. století

Praha, Academia 2021, 444 s., ISBN 978-80-200-3170-9.

K dějinám projektů národních divadel a idejím ve spojitosti s nimi artikulovaných je třeba se vrátet; především proto, že jde o historii stále živou a dále tvořenou. Když protiepidemická opatření v březnu 2020 poprvé od konce druhé světové války na delší dobu zastavila provoz divadel, reagovalo vedení činohry pražského Národního divadla (kromě tvorby audiovizuálních záznamů jevištních děl upravených pro distanční sledování)¹ také zveřejněním manifestu *Kultura je národ*.² Odkazovalo v něm k historickému významu divadla jako společenské instituce

1 *Divadlo mimo divadlo, Projekt Činohry Národního divadla nejen pro časy karantény*, Národní divadlo [online], <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/divadlo-mimo-divadlo> (27. 2. 2022).

2 *Kultura je národ. Národní divadlo* [online], <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/kulturajenarod> (27. 2. 2022).

a garanta svobodné a sebevědomé kultury. Aby v bezprecedentní pandemické situaci dostalo své pozici – „funkční složce společenského přediava“ –, ohlásilo plán cyklu pravidelných debat, v nichž chtělo poskytnout prostor k promýšlení významu a úlohy divadla, ale také k řešení problematické situace celé kulturní scény.

Zveřejněný manifest však v divadelní komunitě vyvolal kritické reakce; užití pojmu národ ve spojení s kulturou implikovalo negativní konotace ve smyslu, jak jej vyjádřil např. teatrolog Vladimír Hulec: „Vyhlášovat dnes heslo Kultura je národ je krajně nevhodné, ba trapné. Kultura může být mnohé, ale pokud by byla národem, jde o šovinistickou kulturu.“³

Děni kolem Národního divadla znovu prokázalo, že i po více než 150 letech od poklepání na základní kámen budovy vzbuzuje ve veřejném prostoru silné emoce. Zatímco vnímání určitých pojmů a konceptů se v čase mění, kontinuální zůstává mimořádná intenzita, s níž jsou do této instituce odbornou i laickou veřejností projektovány rozmanité představy a očekávání o tom, co má divadlo nejen svým divákům, ale i české kultuře nabízet. Významové posuny a nejednoznačnosti tak ukazují Národní divadlo jako citlivý seismograf, v němž se specifickým způsobem projevují společenské pohyby a politiky paměti; současně však vyjevují trvání nacionálního ohraničení: divadlo zůstává symbolickým centrem⁴ kultury zvané národní a pomáhá udržovat představu národního společenství jako trvalé esence.

Hledat v reprezentativních budovách, vystavěných pod historizujícím vlivem 19. století útočiště před hodnotovým bezčasím postmoderní doby a zakoušet v něm pocity zakonzervovaného krásna, samo o sobě nepředstavuje žádnou hrozbu pro současnou společnost. Konkrétně příběh pražského Národního divadla nabízí nadčasové poselství, že chce-li společenství v jakékoli době něčeho vážného docílit, nestačí pouze idea, peníze či vlivné konexe, ale je zapotřebí také vzájemné kooperace a spolupráce, mnohosměrné diplomacie a působivé propagace.

Svým názvem napohled originální kniha filozofa a historika Martina Bojdy *Filosofie Národního divadla a Miroslav Tyrš* bohužel takové poselství nenabízí. Zcela pod vlivem dialektického myšlení modeluje cestu k emancipaci české společnosti jako neustálý svár dvou sil – konzervativnosti a progresivnosti v rámci jednoho „národního organismu“; nikoli jako střetávání politických idejí či uměleckých proudů, ale spíše myšlenkových struktur. Mohla by to být originální, byť jakkoli kontroverz-

3 Vladimír HULEC, *Komentáře k článku Kultura je národ: debaty i manifest ND*. Divadelní noviny [online], 23. 4. 2020, <https://www.divadelni-noviny.cz/kultura-je-narod-debaty-i-manifest-nd#comment-230143> (22. 2. 2022).

4 Kamil ČINÁTL, *Národ se díví. Naše Národní divadlo paměti*, in: Týž, *Naše české minulosti, aneb, Jak vzpomínáme*, Praha 2014, s. 49–79.

ní perspektiva, kdyby její realizace byla postavená na metodách vědecké práce. Velká syntéza, do níž se autor pustil, však vyžaduje značně pokročilou schopnost operacionalizace, abstrakce a citlivého užívání osvojeného instrumentária. Rád bych nedodával, že před výše zmíněným musí stát také jistá osobní poctivost a znalost tématu; bohužel ničím z toho se autorova práce nevyznačuje, jak bude v dalších částech tohoto textu ukázáno.

Ambici velké syntézy „duchovních fundací“ prolнул s prezentací vlastního svěbytného názoru na danou problematiku i současný svět, přičemž obě roviny ani formálně neoddělil, nýbrž do sebe intenzivně zapustil v celém textu. V hřmotně ambiciózním, mnohastránkovém úvodu, v němž sám sebe vykreslil jako pravověrného stoupence metodologického nacionalismu⁵ a esencialistické teorie,⁶ přisoudil vybraným obsahům (bez zřejmého kritéria) z děl českých vědců, politiků a umělců (dobových i pozdějších) věčnou, imanentní substanci; a přitom jiné, kritičtější či konceptuálně uchopené přístupy k tématu české kultury 19. století (bez konkrétní zmínky) odsoudil jako „nepochopivé karikatury“ (s. 17).

Jestli autorovi jako výzkumníkovi o něco nejde, je to dialog s vědeckou komunitou. Deklaruje sice „novost“ předkládané filozofické interpretace (s. 21), jenže tu v knize nikde najít nelze. Nikdy reálně nesyntetizuje myšlenky, záměry a události; v jakémsi nepřetržitém toku pouze vykládá naivním realismem⁷ jednotlivá témata s častým užíváním výrazně expresivních hodnotících adjektiv, přičemž svoji specifickou terminologií posouvá čtení knihy ke značné nesrozumitelnosti. Neužívá totiž žádný konkrétní terminologický aparát, nýbrž nerefektovanou směs termínů ze starší německé filozofie, muzikologie a dalších vědních oborů, avšak vytržených z původních kontextů, v nichž byly či jsou užívány.

Prekvapivá je absence sebeskromnější obrazové přílohy; zvláště v kontextu formování národní identity nelze zapomínat na fakt, že nikoli texty, ale právě projevy vizuální kultury (díky snadné srozumitelnosti a emociálnímu zasazení) byly a jsou nejlivnějším médiem při předávání určitých významů širší veřejnosti.

Nedostatečná a se samotným obsahem „nekomunikující“ struktura knihy vedla k časté enumeraci myšlenek a návratům k týmž tématům v jednotlivých oddílech. Formálně je sice kniha rozvržena do čtyř kapitol – (I.) Národní obrození mezi univerzalizmem, historismem a avantgardou, (II.) Programnost jako syntéza

5 Daniel CHERNILO, *A social theory of the nation state: the political forms of modernity beyond methodological nationalism*, London 2007, s. 13–14.

6 Karl R. POPPER, *Bída historicismu*, přel. Jana ODEHNALOVÁ, Praha 2000, s. 29–34.

7 Andrew WARD – Lee ROSS, *Naive realism in everyday life: Implications for social conflict and misunderstanding*, in: Edward S. Reed, *Values and Knowledge*, New York 1997, s. 103–135.

uměleckého a sociálního progresu, (III.) Harmonie a pokrok podle Miroslava Tyrše, (IV.) Chrám mravní pravdy a krásy, avšak ty jsou jednak čtenářsky neorientující, jednak v rámci textu nepředstavují skutečná tematická dělení. Programové vymezení vůči systematické strukturaci začíná na úrovni odstavců – jejich neúnosná délka nerespektující myšlenkové zlomy jako by záměrně ztěžovala četbu.

První kapitola prozrazuje také autorský sklon k organicistickým metaforám vycházejících ze sociálního darwinismu. Načrtává v ní „duchovní fundace“ českého národního hnutí v základní linii Palacký – Purkyně – Presl – Vocel, přičemž k definici jejich činnosti ve vztahu k národní emancipaci užívá pojmu „oplodnění“ (s. 43.); ten opakuje i v dalších částech knihy. Když na s. 260 zmiňuje, že na Tyrše mělo stále větší vliv „Darwinovo a Tainovo promýšlení vývojovosti a jejich determinant, směřující přímo ke konceptu vývoje jako progresu“, pojmenovává tím mimořádek i svoji vlastní perspektivu. Národ je pro Bojdu orgánem, jednotným tělem, jehož dílčí části jsou během 19. století postupně oplodňovány z myšlenkového centra, do něhož řadí jak klasické „slavisty“ Josefa Dobrovského, Josefa Jungmanna a Václava Hanku, „radikální demokraty“ Karla Sabinu, Josefa Václava Friče či Emanuela Arnolda, tak i „hegelianské filozofy“ Ignáce Jana Hanuše, Augustina Smetana a Františka Matouše Klácela.

V druhé kapitole se konečně více dostává ke konkrétní divadelní problematice, kterou nahlíží skrze literární a divadelní kritiku; zejména vyzdvihuje publicistickou činnost Václava Bolemíra Nebeského a Bedřicha Smetany. Po úvodní třetině druhé kapitoly, tedy v zásadě v polovině knihy, však nastává jistý – skrze deklarovanou strukturu zcela nepostřehnutelný – zlom, od něhož kvalitativní úroveň práce upadá; zhruba do s. 195 autor svým svérázným způsobem popisuje duchovní zázemí českého emancipačního hnutí a nabízí vlastní interpretaci. Ovšem jakmile své vyprávění překloupí do snahy exponovat tento duchovní obrys na příkladu Národního divadla a sokolského hnutí, projeví se, že se těmito tématy ve své předešlé výzkumné činnosti nezabýval, že vychází z nahodile vybraných prací zvláště staršího data a na hlubší orientaci ve snaze udržet nesmyslně robustní koncepci své knihy předem rezignoval.

Namísto alespoň částečně plastického obrazu divadelní a tělovýchovné problematiky poskládá autor druhou část knihy ze zdlouhavých monotematických bloků (Prozatímní divadlo; položení základních kamenů ke stavbě ND;⁸ Miroslav Tyrš – život, dílo, myšlenky, výzdoba ND; Bedřich Smetana – zvláště Libuše; a na-

8 Paradox, respektive jistá „kakofonie“ mezi čtenářsky odtažitou strukturou a hrou na scientistní pojmosloví se sráží s romantizujícím výkladem, v jakém líčí např. událost slavnostního pokládání

konec „expresní“ 25stránkové líčení dějin ND od 80. let 19. století až do současnosti, končící rezolutním odsouzením současného uměleckého provozu); a odvypráví je skrze velmi úzký výběr nekritické – tedy buď dobové, nebo populárně-naučné – literatury.

Nedovolil bych si autorovi vnucovat závaznost metodologického obratu, který namísto zaměření na empirické zkoumání uměleckých děl, porovnávání a zkoumání společných rysů věnuje pozornost spíše tomu, jak jsou kulturní artefakty (vy)užívány v sociální a diskurzivní praxi. Nicméně i když k trendům v současné globální vědě cítí autor podle všeho značný předsudek, má k nim mnohem blíže, než si zřejmě sám připouští. Nové poznatky nepřináší (primární výzkum autor nepodnikl) ani nenabízí konceptualizaci tématu skrze konkrétní výzkumný přístup.

Svým holistickým postojem se zajímá pouze o to, co „obrozenská kultura“ znamená ve vztahu k dnešku. Problém však je, že autor při svých výkladech často nevychází ani z původních textů, ale až ze sekundárních analýz, nejvíce Zdeňka Nejedlého; ten je v celé knize jakýsi *spiritus agens*, kterému autor tu a tam vystaví drobný korektiv, pokárá ho za sice prý v jádru dobře mířené, ale přece jen přehnaně „progresivistické interpretace“ v pozdějším období (s. 358), přesto ztotožnění s myšlenkami rozporuplného vědce spojujícího nacionalistickou dikci s povrchně chápaným marxismem je značné a slouží na řadě míst jako východisko či opora k zdánlivé relevanci vlastních tezí.

Afinitou k osvětové dikci, preferencí „populárně-naučné“ produkce před akademickou či didakticky působícími historickými exkurzemi, např. o zvláště porozumivém vztahu pražského publika k Mozartovi či o pokládání základních kamenů ke stavbě ND jako by chtěl promlouvat k velkému auditoriu ničeho neznalých. Proč však absentuje sebestručnější výklad o požáru divadla? Zřejmě proto, že klíčový mobilizační a později identitotvorný moment dějin divadla nezapadá do autorovy základní teze „tvůrčího sebeuskutečnění člověka (národa)“; jinak řečeno „zamlčení“ požáru je součástí širší strategie pomíjet fakta svědčící o tom, že národní identitu formovaly i jiné – pohledem autora patrně méně intelektuální – aspekty než „duchovní fundace“, tj. „imanentně inovovaná, sebekultivační, humanizační povaha národního hnutí“ (s. 87).

Jenže zplošťující tezi podřízená koncepce knihy zakládá problémy celé práce; zdánlivě koherentní obraz dějin, obsahující hodnotové poselství dokladované řadou jmen a tvůrčích činů, v němž se sokolské tělocvičny staly „pravou kvintesen-

základních kamenů, jež uvozuje dramatickou větou: „na staveništi byl dominantní, ten první kámen z Řípu“ (s. 244).

cí, chrámem znovuzrození pro tělo, jako jím pro ducha mělo být Národní divadlo“, (s. 312) drží při sobě jen díky velmi problematické heuristické reprezentativnosti;⁹ autor soustředil své úsilí k vyhledávání poznatků, které měly potvrzovat jím zkonstruovanou „filosofii“.¹⁰

Své výzkumné uvažování podpírá univerzalistickým přesvědčením;¹¹ minulost a přítomnost proto nazírá jako nedělitelný celek, na nějž je možné uplatňovat stejná kritéria, normy a požadavky.

Se Zdeňkem Nejedlým se shoduje také v nevraživém tónu *jeremiády* (bohužel se nevyčerpá v předmluvě) nad současným stavem, „dehistorizace, deintelektualizace, deetizace tvorby“¹² a „desocializace, dehumanizace světa“ (s. 20). Nic proti, pokud by šlo o poučenou, jakkoli radikální intelektuální provokaci. Autorovo ryze osobní hodnocení uměleckého pole však není podepřeno ani základními poznatky současné (divadelní) vědy, ani podpořeno některým z kritických konceptů postmoderní situace. Přitom aspekty, jichž si autor všímá, jsou dlouhodobě součástí vědecké reflexe: negativními důsledky tekutosti hodnot, těkavosti vnímání či absence estetických kritérií jako symptomů „současné“ doby se již v předcházejících desetiletích zabývali Susan Sontagová, Jean Baudrillard, Frederic Jameson či Zygmunt Bauman; takový typ kritického myšlení autorovi však dle všeho také nevyhovuje, jak lze usuzovat z jeho postoje, že „nadměrný kriticismus celoplošně eliminuje a znehodnocuje celé soubory tradic“ (s. 26).

9 Problematická je především důvěra vkládaná do vlastních předpovědí, pokud existuje popis z velké části odpovídající vstupní představě –výzkumné tezi. I při vědomí faktů, vypovídajících o nepřesnosti predikcí, jsou k udržení konzistentnosti stereotypů spíše hledána jiná fakta než ochota upravit teze, s nimiž výzkumník pracuje. Srov. Amos TVERSKY – Daniel KAHNEMAN, *Úsudek v podmínkách nejistoty: heuristiky a zkreslení*, in: Daniel Kahneman (ed.), *Myšlení – rychlé a pomalé*, Brno 2012.

10 Autorem deklarovaná motivace k sepsání knihy k takové tendenci bohužel od počátku nevyhnutelně směřovala.

11 Svě zaujetí myšlením osvícenských teoretiků ostatně autor sám přiznává; vlastní aplikování zdůvodňuje tvrzením, že je „třeba vidět, že jejich koncepty dějin kolektivů, ať už jakkoli vymezených, byly vsazeny do celistvého konceptu dějin *lidstva*.“ Dále vyzdvihuje, „jak málo se u nich setkáváme s *konfuzemí* mezi systematickým a historickým, jak historicky vystupující identity nejsou vykládány *pouze z historie*“ (s. 314).

12 V rámci webové sebechvaly Bojda v referátu o své vlastní knize sahá k ještě peprnějším výrazům, mluví o „dekulturaci, sodomizaci a mafianizaci“ současného (divadelního) umění, in: *Nová kniha: Filosofie Národního divadla a Miroslav Tyrš*, Libuše – Lettres libres de Culture humaniste, 10. 2. 2021, <https://www.libuse-journal.com/varia/nov%C3%A1-kniha-filosofie-n%C3%A1rodn%C3%ADho-divadla-a-miroslav-tyr%C5%A1/> (22. 2. 2022).

Za inspirační zdroj k tomu, oč mu v knize jde, výslovně uvádí popularizační práci Rudolfa Matyse *V umění volnost*¹³ o dějinách Umělecké besedy. Bohužel nejvíce autora zjevně zaujaly (jelikož je sám cituje), odsudky současného umění jako „cokolivismu“ a „jakkolivismu.“ I přes Matysovu zaujatost (jakožto historiograf a současně funkcionář Umělecké besedy byl v jistém „střetu zájmu“) a značně povšechné výklady, širšímu okruhu čtenářů alespoň nabídl úvodní seznámení s dějinami této pozapomenuté kulturní instituce. Bojda se nejen v knize, ale i ve veřejném prostoru prezentuje jako ctitel a vášnivý ochránce hudebního díla Bedřicha Smetany. Nejde mu však o dílčí či celistvou analýzu Smetanova tvůrčího odkazu, o zapojení či přiřazení k dosavadnímu smetanovskému výzkumu. Svě intepretace bezzbytku využívá pouze ke svému osobnímu cíli: k doložení unikátnosti česko-jazyčné kulturní emancipace.

Kdyby autor zůstával u výkladu tvůrčích výkonů česko-jazyčných umělců, šlo by hovořit o vyhraněné nacionalistické perspektivě a zároveň ji omlouvat hypotézou o nereflektovaném zaujetí dobovým diskursem, vůči němuž si nevytvořil dostatečný výzkumný odstup. Autor však ve skutečnosti dobře věděl, k čemu směřoval: sepsat si knihu, která se mu stane bází pro odsuzování uměleckého i vědeckého prostředí po roce 1989. Všechny ostatní cíle či teze práce jsou pouze nevýznamnými deriváty základního útočně polemického smyslu knihy.

Právě na Smetanovi lze demonstrovat způsob autorského nakládání s díly, která mají potenciál narušovat zastávaný světonázor, protože vyvazují Bedřicha Smetanu z úzkého národního narativu a kontextualizují jej v širší perspektivě. Tedy na jedné straně Bojda v samotném výkladu předchozí výzkumy pomíjí a zároveň předstírá, že jeho intepretaci nijak neovlivňují, na straně druhé je tvrdě odsuzuje v poznámkách pod čarou, aby tím i symbolicky demonstroval podřadný význam, který jim přisuzuje. V závěru své přes tři strany jdoucí poznámky pod čarou (s. 236–238, pozn. 456), kterou věnoval kritice komparativního výzkumu středoevropských operních scén rakouského historika Phillippa Thera,¹⁴ tvrdí, že nevede „samoučelné diskuse se sekundární literaturou“ (přeloženo: nemá zájem o akademický dialog, ale pouze o prosazování své pravdy) a Therovi pánovitě vyčte nejen přehlížení „uměleckého jádra operních dějin“ a „nedostatečné poznání estetické stránky problematiky“, ale také už tuto poznámkovou exkurzi proloží meta-exkurzí k Friedrichu Engelsovi (omlouvám se, pokud se čtenář příspěvku začíná ztrácet)

13 Rudolf MATYS, *V umění volnost: kapitoly z dějin Umělecké besedy*. Praha 2003.

14 Philipp THER, *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin. Od založení do první světové války*, Praha 2008.

a jeho analýze příčin úpadku habsburské monarchie jednoznačně negativní dějinnou úlohu císaře Františka Josefa I.

Poznámkový aparát je samozřejmě v autorských praxích používán i jako (falesný) indikátor vědeckosti, nástroj komunikace, prostředek k začleňování se do příslušné akademické komunity či prostor k deklarování určité pozice ve vztahu k jiným autorům a jejich poznatkům. Vyjádřit svoji diferenci od „sociálně-historického“ Therova přístupu šlo však jistě nejen úspornějším, ale především kultivovanějším způsobem. Ještě tvrdšího odsudku se dostane Ladislavu Futterovi za *Německou píseň o české Libuši*¹⁵ (s. 369, pozn. 696) již vyčetl, že nepřinesla interpretačně ani faktograficky nic nového a na adresu Futtery přidal svůj dojem, jako by nic „ani netušil o *esteticky i morálně iniciativním*, ba umělecko-formově i sociálně progresivním, inovativním působení látky z národní prehistorie v českém prostředí“. Že Futterova práce je podložena obsáhlým pramenným výzkumem (vycházejícím původně z bakalářské práce), nabízí jasně strukturovaný výklad a jejím záměrem nebylo analyzovat Wenzigovu a Smetanovu Libuši, nýbrž koncentrovat se na starší recepti této mýtické látky, Bojda neuzná.

Podobné nakládání s poznámkovým aparátem pod čarou, v němž se manipulativně, a přitom zcela zbytečně denuncují práce jiných výzkumníků na podobná témata, se bohužel nevymyká, ale naopak plně zapadá do autorova svérázného pojetí výzkumné práce. A je to snad vhodný moment k nezbytné výtce směrem k vědeckým recenzentům této knihy Janu Freiovi a Josefu Zumrovi. Proč legitimizovali vydání díla sice velmi koherentního v prezentaci názorového postoje, avšak nekoherentního v prostředcích k tomu užívaných?

Bojdův rozpor mezi deklarovaným „novým čtením“ dobových projevů národního hnutí (s častými poznámkami o tom, či a jaká díla jsou dnes málo čtena, a pokud čtena, tak nechápána) a vlastní praxí se projevil také v případě Karla Havlíčka Borovského. I když mu autor v průběhu celé knihy věnoval nemalou pozornost, kromě výboru Havlíčkových žurnalistických textů z roku 1986 v seznamu literatury žádný jiný titul jmenovaného není.

Nazývá-li svoji práci „příspěvkem k dějinám českého myšlení“, je zarážející – nechtěl-li jít přímo ke zdigitalizovaným dobovým periodikům –, že nepokládal za nutné seznámení s průřezovým výběrem Havlíčkových textů vydaných v edici Čes-

15 Ladislav FUTTERA, *Německá píseň o české Libuši: obraz českého dávnověku v české a německé literatuře 19. století*, Příbram 2015 (recenze ČČH 2017, s. 863–866).

ké myšlení,¹⁶ ani např. s životopisem od Karla Kazbundy¹⁷. Místo toho suverénně odvyprávěl Havlíčkovu politické myšlení skrze Masarykův spis *Karel Havlíček*¹⁸ (s. 106–112); přitom právě Kazbundova práce mohla autorovi přinést určitý – pramenně podložený – odstup od masarykovské interpretace. Masaryk samozřejmě výrazným způsobem ovlivnil „českou paměť“ na 19. století a je nezbytné s jeho duchovním odkazem pracovat; je však třeba zohlednit také další okolnosti, např. velkou „progresi“ vlivu po získání prezidentské funkce, neboť jak poznamenal historik Petr Čornej,¹⁹ v samotném 19. století měl Masarykův vliv značné limity.

Arzenál překvapivých citačních strategií se vyskytl u zhodnocení staročeských politických vůdců Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra. I když autobiografickou produkci až na výjimky autor pomíjí, k doložení Riegrovy osobnostní rigidnosti a ke zpochybnění hodnověrnosti příznivějších životopisných líčení Libuše Bráfové²⁰ a Roberta Saka²¹ využil pamětnické historky Elišky Krásnohorské.²² Na jedné straně tu tedy máme neskrývaně ambiciózní záměr napsat syntézu „obrozenských dějin myšlení“, na straně druhé autor neváhá využívat nesourodý citační repertoár, zahrnující dobové drby či pozdější ideologicky poplatné spisy, k působivé narativní konstrukci svého vyprávění. V Riegrově případě tím pokračuje v dávné tradici hyperbolizovaných antagonistů jako základních rétorických prostředků (staročeské zpátečnictví vs. mladočeská progresivnost), na kterých své simplifikované představy o počátcích Národního divadla postavili také Jan Bartoš²³ a Zdeněk Nejedlý.²⁴

16 Karel HAVLÍČEK BOROVSÝ, *Lid a národ. Úvahy a články z let 1845–1851*, ed. Josef ŠPIČÁK, Praha 1981.

17 Karel KAZBUNDA, *Karel Havlíček Borovský*, ed. Jiří POKORNÝ, Praha 2013, 3 svazky.

18 Tomáš Garrigue MASARYK, *Karel Havlíček. Snahy a tužby politického probuzení*, Praha 1896.

19 „Masarykův program vycházel z názoru, že se česká společnost ocitla v mravní krizi, již lze překonat příklonem k humanitním ideálům, které v 15. století vyznávala původní jednota bratrská, jimiž se údajně řídili nejvýznamnější představitelé českého obrození (František Palacký, Pavel Josef Šafařík a Jan Kollár) a které neprozřetelně opustil neplodný liberalismus, respektující názor každého a tím devalvující opravdové hodnoty. Masarykova koncepce, podložená množstvím argumentů z výzbroje soudobé filozofie a sociologie, vyvolala v českých politických kruzích více projevu nesouhlasu než nadšení a vědecké kruhy ji ponechaly fakticky bez povšimnutí.“ Petr ČORNEJ, *Zdeněk Nejedlý a česká otázka*, *Česká literatura* 36, 1988, č. 4, s. 290.

20 Libuše BRÁFOVÁ, *Rieger, Smetana, Dvořák*, Praha 1913.

21 Robert SAK, *Rieger: konzervativce nebo liberál?*, Praha 2003.

22 Eliška KRÁSNOHORSKÁ, *Výbor z díla 2*. Studie, kritiky a paměti, ed. Zdeněk PEŠAT, Praha 1956.

23 Jan BARTOŠ, *Dějiny Národního divadla*, Praha 1933–1936, 6 svazků.

24 Zdeněk NEJEDLÝ, *Opera Národního divadla do roku 1900*, Praha 1935.

Autorova teleologická koncepce schematizující konání a myšlení představovaných historických aktérů tak bohužel znovuoživuje přístupy, jejichž dlouhé stíny – projevujících se zejména v marginalizaci „nečeského“ a s ním spojeného nacionalistického prezentismu české marxistické vědy – se snaží výzkumníci dějin divadla v českých zemích po roce 1989 postupně napravovat. Ostatně autorova afinita k nacionálně-marxistické předlistopadové vědě není skrývaná, jak dokládá např. interpretace Palackého myšlení. Toho sice nejprve s využitím masarykovské interpretace představuje coby nositele kontinuity českého humanistického myšlení, ovšem k podpoře teze o „vyčerpání“ koncepce stavovství po roce 1848 (a tedy k vyzdvihnutí mladočeské progresivnosti) sáhne k citaci z monografie Mileny Jetmarové,²⁵ dílu silně prostoupeného poúnorovou režimně poplatnou dikcí (s. 76).

Autor si je problematičnosti vědom, ale k bezrozporné jednoznačnosti svého výkladu upřednostní vývody Jetmarové před začleněním koncepčně robustních, myšlenkově vrstevnatých a zároveň odlišných monografií Jiřího Kořalky²⁶ a Jiřího Štaifa²⁷; tedy prací dvou českých historiků, kteří v minulých dekadách formovali uvažování o dějinách 19. století. Ostatně k celkovému zhodnocení předrevolučního „českého obrození“ autor z rozsáhlé historiografie zvolil normalizační syntézu Josefa Kočího.²⁸ Citační strategie má tedy svoji hlubší logiku, pravděpodobně založenou na přímo nevyřčeném, ale z kontextu celé knihy zjevném přesvědčení, že předlistopadová oficiální historiografie rozuměla a chápala obrozené výkony lépe, než ta část vědecké komunity, která si držela odstup od režimních diskurzů či své uvažování po roce 1989 prohlubovala v dialogu se západoevropským vědeckým prostředím. Řečeno termínem Vladimíra Macury (jímž Bojda nijak inspirován není), autorova práce se podobá obrozenému synkretismu; dobově krajně omezené a skromné poměry nejde srovnávat se současností, ale současně je neudržitelné ve vědeckém provozu fungovat podle tehdejších pravidel. Ignorovat dvoustletý metodologický vývoj sociálních věd, tvořit si v chabé nápodobě hegelovskou dialektikou jakýsi wagnerovský „gesamtkunstwerk“, přičemž reálně složit do lineární řady tezovitá vyprávění o vědeckých a uměleckých dílech českých obrozenců, působí jako do sebe zahleděná exhibice a nenaplnuje ani elementární předpoklady vědecké syntézy. Nejen výsledky historiografického, literárně-vědného a teatrologického bádání posledních dekad, ale v zásadě dlouhodobá geografická i oborová prováza-

25 Milena JETMAROVÁ, *František Palacký*, Praha 1961.

26 Jiří KOŘALKA, *František Palacký (1798–1876). Životopis*, Praha 1998.

27 Jiří ŠTAIF, *František Palacký. Život, dílo, mýtus*, Praha 2009.

28 Josef KOČÍ, *České národní obrození*, Praha 1978.

nost globální vědy znemožňuje, aby jakákoli větší syntéza hledala v „dějinách“ pouze jednu univerzální „logiku“.²⁹ Ale i kdybychom připustili autorovo právo ohraničovat česko-jazyčné kulturní výkony v jakémsi detemporalizovaném časoprostoru,³⁰ jsou podle Umberta Eca interpretace textu sice potencionálně neomezené, ovšem s výhradou, že ne každá interpretace může skončit šťastně, a je tedy vhodné stanovit si určité meze.³¹

Při soustředění na podstatu svého výzkumného projektu se přitom autor nemusel obecných otázek, k nimž postrádá dostatečné znalostní zázemí, vůbec dotýkat a mohl vyložit proces emancipace české společnosti skrze institucionálního aktéra, tj. Národní divadlo v Praze. To by však předpokládalo formulaci produktivních výzkumných otázek, sestavení logické výkladové struktury a nalezení vhodných analytických pojmů. Především měl autor koncepčním mlhavostem předejít pečlivější rešerší; například kniha Karla Sklenáře *Obraz vlasti – příběh Národního muzea*,³² která „antropomorfním“ způsobem nahlíží dějiny muzejní instituce v kulturně-společenském kontextu, mohla Bojdu příznivě ovlivnit: jako příklad vyváženosti odbornosti a čtivosti, výzkumné přínosnosti, ale také koncepčním pojmoslovím, jimiž Sklenář kreativně spojoval dílčí výkladové celky.

Bohužel opomíjení relevantních textů ve vztahu k tématu se bezprostředně týká i samotné otázky idejí Národního divadla: v obecné rovině naprosté přehlížení (oborových) žurnalistických reflexí, kontinuálně probíhajících od 19. století do současnosti, ale např. i dvou knižně vydaných titulů, nota bene dostupných i online – Jindřicha Vodáka *Idea Národního divadla*³³ a zvláště mezioborový sborník *Divadlo v české kultuře 19. století*.³⁴ Vodáková analýza již v meziválečném období zpochybnila existenci jedné či dvou idejí („filosofí“), které by si vetkly za cíl postavit „chrám znovuzrození“, a naopak ironizovala patos vzpomínání, odtržený od mnohem „prozaičtější“ skutečnosti budování i provozování divadelní instituce.

Zarážejícím opomenutím sborníku ze 3. plzeňského symposia k problematice české kultury v dlouhém 19. století, obsahujícím dodnes nezestárlé metodolo-

29 Milan HLAVAČKA, *Zabraniční historiograficko-metodologické inspirace aneb jak psát syntézu dějin 19. století?*, *Historica* 40, 2011, s. 23.

30 François HARTOG, *Na cestě k nové historické situaci*, *Slovo a smysl* 14, 2017, č. 27, s. 242.

31 Umberto ECO, *Zpověď mladého romanopisce*, Praha 2013, s. 34.

32 Karel SKLENÁŘ, *Obraz vlasti: příběh Národního muzea*, Praha – Litomyšl 2001.

33 Jindřich VODÁK, *Idea Národního divadla*, Praha 1933, <https://www.digitalniknihovna.cz/mlp/view/uuid:3443a8c0-11f3-11e1-b436-0030487be43a?page=uuid:1e822f50-11fa-11e1-9bca-0030487be43a> (22. 2. 2022).

34 Milena FREIMANOVÁ (ed.), *Divadlo v české kultuře 19. století*, Praha 1985, <https://service.ucl.cas.cz/edice/sborniky/plzenska-sympozia/237-divadlo-v-ceske-kulture-19-stoleti> (22. 2. 2022).

gicky i tematicky široce rozkročené příspěvky dobové vědecké elity – např. Jaroslavy Peškové, Františka Černého, Otto Urbana, Vladimíra Macury, Roberta Kvačka či Bořivoje Srby –, se Bojda připravil o četné inspirace, jakým způsobem o českém divadle v 19. století přemýšlet. V každém případě sepsání syntézy mělo předcházet hlubší obeznámení s divadelním terénem. Není mi například jasné, proč Bojda ve své práci zcela pominul osobnost a dílo Jana Nepomuka Štěpánka, když vrstevníkově Václavu Klimentu Klicperovi solidní prostor věnoval? Nebo proč divadelní ředitel Pavel Švanda ze Semčic je v jediné zmínce, bez jakéhokoliv zdůvodnění, vysvětlení či odkazování nazván „průměrným praktikem“ (s. 203)?

Mezi s. 258–324 sice autor složil dlouhou, zcela nekritickou poklonu Tyršově „harmonii a pokroku“, zato mu unikla základní práce tematizující význam sokolství pro národní hnutí od Claire Nolte,³⁵ která na základě důkladného výzkumu a znalosti pramenů prostřednictvím sokolské historie ukázala, jak se české národní hnutí šířilo z vědecké a měšťanské elity k masám proměnou od původního lingvo-centrického akcentu k jiným – širším vrstvám společnosti přístupnějším – formám. Že se autor sám usvědčil z neznalosti základní recepce tématu, kterou si přímo vetkl do názvu knihy, vypovídá jeho ničím nepodložený výrok o tom, že Tyrš je dnes vnímán „jednostranně jako pouze ‚sportovec‘“ (s. 259). V potaz nevzal nejen zmíněné historiografické zhodnocení, ale také výzkum sokolství z performativní perspektivy; již v 80. letech se Eva Stehlíková zabývala obřadními a divadelními prvky v sokolském hnutí,³⁶ v současnosti v intenzivních výzkumech pokračují např. Anna Hejmová³⁷ či Tereza Konývková.³⁸

Autor setrvává na stanovisku, že sokolství – na rozdíl od nacionálně-paramilitárního německého turnerství – se zakládalo na sebekultivační, humanizační povaze (s. 39). Bez zdůvodnění či odkázání na výše zmíněnou práci Claire Nolte autor své tvrzení využívá k reprodukci stereotypního obrazu češství, založeného na „demokratismem“ a humanismem prolnutých „duchovních fundacích“ české společ-

35 Claire Elaine NOLTE, *The Sokol in the Czech lands to 1914: training for the nation*, Hampshire 2002.

36 Eva STEHLÍKOVÁ, *Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí*, in: M. Freimanová (ed.), *Divadlo v české kultuře 19. století*, s. 161–166.

37 Anna HEJMOVÁ, *Národní tělo – tělo národa*, in: Milena Bartlová (ed.), *Budování státu*, Praha 2015, s. 165–178.

38 Tereza KONÝVKOVÁ, *Čeští vlastenci jako antičtí borci v kulturních performancích sokolského hnutí v letech 1862–1912*, in: Eliška Poláčková – Jakub Čechvala (eds.), *Ve stínu hellénského slunce. Obrazy antiky v moderní české kultuře*, Praha 2016; Tereza KONÝVKOVÁ, *Tělo v pohybu. Performativita sokolského hnutí v období formování moderního českého národa*, Brno 2020.

nosti. Poučen výzkumy Miroslava Hrocha o nacionalismu,³⁹ sice jednoznačně odmítá primordialistické představy o esenciální podstatě národa (s. 33–35), jenže v okamžiku, kdy na odkazovaný teoretický koncept zapomene, pobělohorskou likvidací politické elity a kulturní samostatnosti zdůvodní, proč se v 19. století české národní hnutí vyznačovalo humanitním rozměrem více, než tomu bylo u jiných národů (s. 257). I když po Hrochově vzoru na jiných místech držel „středovou pozici“ mezi radikálně konstruktivistickým konceptem národa a představou jeho věčného trvání, zde se dostal na – často právě nejkritizovanější – tezi T. G. Masaryka⁴⁰ o předbělohorské kontinuitě národní kultury.

Pro Bojdu však otázka dějinné kontinuity není podstatná; spíše si osvojil strategie k výstavbě nepřiznávaných simulaker (tj. tradicionalistický výklad české kultury 19. století spojuje se svým ideologickým pohledem), jimiž usiluje o rehabilitaci striktního nacionálního narativu. Tím však pomíjí nejen mnohem plastičtější skutečnost etnické identity/indiferentnosti, ale také nedoceňuje autonomii kulturního pole v českých zemích od druhé poloviny 18. století. I proto se i v českém prostředí začal prosazovat alternativní koncept vernakularizace,⁴¹ který umožňuje namísto dokladování (či naopak popírání) kontinuit obrozenské kultury sledovat transformaci regionální kultury ve „vysokou“, ale také více zohledňovat přínos „neučeneckého“ prostředí k šíření vzdělání a vědy mezi širší veřejností.

Ale i při setrvávání u klasičtějších přístupů je vhodné být seznámen nejen s myšlením stojícím na stanovisku humanistické kontinuity, ale také s konkrétním výzkumem historiků, jakými byli Josef Pekař či František Kutnar. Jinak se stane, jako v recenzované práci, že je sice analyzováno myšlení Šebestiána Hněvkovského či Josefa Lindy, ale zcela opomenut zůstane současně vlastenecký i katolický horlivec František Jan Vavák, významný nejen pro svůj dobový vliv, ale také recepci v díle Aloise Jiráska.

Autor své dílo exponoval motivací, která ho přiměla k „nové publicistické a vědecké činnosti, z nichž výsledkem druhé je tato kniha“ (s. 11). Vybudit jej mělo údajně „promlčení“ výročí 150 let od položení základního kamene Národního divadla v Praze (květen 2018) ze strany této instituce i médií. Jenže i v této průvodní informaci autor své čtenáře poněkud mystifikoval: lze mít různé představy o stylu

39 Miroslav HROCH, *Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*, Praha 2009.

40 Roman PAZDERSKÝ, *Příběh sporu o smysl českých dějin. Jubilejní skica očima 21. století*, *Historický obzor* 23, 2012, č. 1–2, s. 30–38.

41 Michael WÖGERBAUER, *Vernakularizace – alternativa ke konceptu národního obrození?*, *Česká literatura* 56, 2008, č. 4, s. 461–490.

a intenzitě, nicméně výrok o „promlčení“ je pouze prvním a také posledním (s. 417) z řady invektivních hyperbol v celé práci: po celou sobotu 12. května 2018 probíhal na náměstí před divadelní budovou kulturní program, jehož se zúčastnili nejen umělci divadla, ale také pěvecké sbory, folklorní soubory či studenti divadelních škol. Česká televize vysílala živé vstupy a zveřejnila velmi obsáhlý a kvalitní článek, dostupný na zpravodajském webu.⁴² Divadlo tehdy k výročí také připravilo výstavu sbírkových darů a vydalo pamětní publikaci s novou fotodokumentací základních kamenů. Jestli něco nejde současným představitelům Národního divadla vyčítat, tak právě nedostatek historického vědomí spjatého se závazkem společenské aktivity v právě žité přítomnosti. Ostražitost je vždy na místě, ale spíše ve smyslu toho, co skrze symbolický kapitál této instituce její představitelé i názoroví oponenti komunikují.

⁴² *Národní divadlo slaví 150 let od položení základního kamene*, ČT24, 12. 5. 2018, <https://ct24.ceskatelevize.cz/domaci/2476897-narodni-divadlo-slavi-150-let-od-polozeni-zakladniho-kamene> (22. 2. 2022).