

1. Divadlo

Česká kultura se v prvních desetiletích 19. století utvářela jako kultura v kultuře – teoreticky před ní stály dvě cesty. Buď 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, proměny, 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 – jak jsme viděli – s jedním základním problémem – 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 dosa-
vadních 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 „klasické“ 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 výtvořem, a to nejen jakousi svou přítomnou výsečí: byl nucen tvořit nejen přítomnost, ale i minulost (odtud například značný podíl mystifikací, o němž již byla řeč) a budoucnost české kultury (nedostatečné sociální zázemí jungmannovské kulturní produkce je implicitní – a často i explicitní – výzvou k potomkům).

Podíl kreativní složky v kultuře rozšiřovala i skutečnost, že se do kulturních výtvořů v pravém smyslu slova také ukládala veškerá realita českého světa – což ostatně všemu, co český svět konstitovalo,

dodávalo tehdy silný znakový ráz. Nedostatečné, dosud nezformované sociální-národní zázemí podtrhuje emisi, vyzářování sociálna, které je kulturním výtvorům obecně vlastní. To do značné míry ovlivňovalo i povědomí o hierarchii kulturních sfér. Přednost bývala dávana – opakujeme – těm typům kulturních výtvorů, které v sobě jistým způsobem zrcadlily sociálno s určitými pevnými národními charakteristikami. Do středu zájmu se tak dostává tvořivost v širokém smyslu jazyková,³² protože „český jazyk“ se stává příznakem národního kolektiva par excellence.

Česká společnost mohla být evokována jazykovými kulturními výtvoři, tedy v užším smyslu slova texty, přímo, v tematizované podobě, což nutně naráželo na četné problémy (Lev Thun je vyjádřil pregnančně: „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 v české řeči nepravdivou barvu mívají...“ – cit. TURNOVSKÝ 1892: 143).³³ Především ovšem byla iluze českého sociálna jakožto vlastního nositele kulturního výtvoru 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 obrozenou 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 výtvoři než skutečné mezilidské, sociální vazby, do nichž pak tyto výtvoři vstupují.

32) To se projevilo i v postojích k neverbálním divadelním útvarům (srov.: „Takovéto skoro celé dvě hodiny zaujímající pantomimie, domníváme se, nebyly by divadlu českému velmi ku prospěchu, neboť tyto lahůdky Čech i v německém divadle zažítí může“ – PÜNER 1838: 32).

33) Srov. obdobný výrok F. Palackého v posudku Turinského *Angeliny* z roku 1821 (PALACKÝ 1871: 426–433) o obtížnosti velkého dramatu, „jelikož odjata nám života veřejnost“.

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 – *DĚJINY ČESKÉHO DIVADLA, II:* 198). A naopak: hlavní tvůrci dobového českého divadla, Štěpánek a Klicpera, byli osobně i názorově spjati spíše s pokolením starším. Jungmannovská vlastenecká generace jim – a zvláště ovšem Klicperovi – sice přiznávala zásluhy o divadlo, ale mnohem strážlivěji než pak mladší 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 (JUNGMANN 1846: 134–142).

Na vrchol žánrové hierarchie v oblasti dramatu klade Jungmann tragédii (smutnohru), přiřazuje jí estetickou kategorii „vznešenosti“ a vyžaduje pro ni současně vysokou básnickou řeč – nejlépe pětistopý nebo šestistopý 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, šlechetnosti, slavnosti, spanilosti a tematicky ji vymezuje zaměřením na „vážné události života vzdělaného“ (poměry „obecného života“ jsou z ní 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 – 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).

ŽÁNŘ	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, próza
komedie (fraška)	vyšší komičnost	náhoda	konkrétnost veselost	verš, próza

Je zřejmé, že tato žánrová hierarchie byla budována z pozice žánrů vysokých, je klasicistně přísně stupňovitá, pojatá jako hodnotový pokles v jednotlivých charakteristikách, ale současně úzkostlivě jako hodnotový pokles výlučně v rámci „vysokého“. Tato představa nezná 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 a zábavné jsou“, aby autor „z umělství prózou nevypadl“. A nejen to: tvrzení o tom, že komedie jsou vzácnější než tragédie a činohry (TAMTĚŽ: 141) svým způsobem přímo ignorovalo převahu veseloherní tvorby na českých jevištích té doby, a nepřímou tak tehdejší 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 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 takzvané drama knižní, které k jevištní realizaci nedospělo a vlastně na to ani neaspirovalo.

Jestliže univerzalistická koncepce kompletní české kultury vedla zpočátku k nutnosti budovat ji jako realitu textovou, zakotvenou v písemných jazykových projevech, muselo se divadlo nutně jevit v počátcích jako útvar touto kulturou neadaptovatelný a cizorodý. Bylo příliš „věcné“ v porovnání s jejím „textovým“ charakterem, bylo příliš sociální a pevně začleněné do určité sociální reality (divadelní provoz, obecnost apod.) v porovnání s obrozenským ideálem společnosti sice bohatě zvrstvené, ale zatím neexistující. Konstatovali jsme, že 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 plně šíři společnost „zastupovat“. Pak to ovšem také znamená, že o takovou sociální skupinu se jen těžko mohlo opírat divadlo jako instituce. Zatímco „text“ jako kulturní výtvar mohl 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 počítat s jeho potřebami i možnostmi a nemohlo jimi nebýt vymezeno, ale i omezeno.

Mezi divadlem jako institucí veřejnou a obrozenskou kulturou, jak se začala utvářet v první čtvrtině 19. století, trval velice napjatý vztah. Univerzalistický projekt českojazyčné kultury, který se nespokojoval jen s určitou úzce vymezenou oblastí působnosti uvnitř kultury českých zemí, nutně divadlo potřeboval 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 podřízeným 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 Pichl připomenutím jeho dobové charakteristiky jako divadla „pro děvečky“, tj. divadla určeného především řemeslnickým vrstvám a služebnictvu, a současně jako divadla s dětskou návštěvností (PICHL 1936: 114). Povaha publika českého divadla v dobových i pozdějších pramenech bývá postihována atributy typu „hledající

radost a obveselení myslí“, „bodré“, s vkusem „prostého, upřímného srdce a vytřeného jasného rozumu“, „milující zdravou fantazii“ (VONDRÁČEK 1956: 85, 149; později Zdeněk Nejedlý hovoří o nevzdělaném, nepřipraveném, nevědomém a nezkušeném, naivním, ale aktivnějším publiku – NEJEDLÝ 1952a: 255; srov. TYL 1960: 40).

V roce 1795 píše o českém publiku *Allgemeines europäisches Journal* (N. k. 1795: 210–215) jako o „příslušnicích cechu mlynářského, řeznického a pekařského [...] Jaký vkus se tu dá očekávat, to se dá snadno vytušit. Těto 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 vítězícího 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“ (cit. VONDRÁČEK 1956: 325n.).

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 druh obecenstva musel udávat a udával příznačný ráz českým představením, ovlivňoval herecký projev (oblíbou vyhraněných a jinde již zastarávajících hereckých stylů, ale i svou živostí, naivním spoluprožíváním divadla) i repertoár (veselohry, zpěvohry) apod. Přitom je jasné, že se současně nemohl stát oporou reprezentativní scény soudobého evropského typu, která jediná mohla plně odpovídat ideálům vlastenecké inteligence.

Na druhé straně žádným jiným obecnstvem nemohlo být tehdy české lidové obecnstvo 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 jediné počítat“ (VONDRÁČEK 1956: 335).

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 téměř jakýmsi znakovým gestem – divadlo bylo včleňováno do české kultury v jungmannovském smyslu jeho prostým pojmenováním jako „českého divadla“, „české Thálie“. Jeho reálné funkci – a tou byla především funkce zábavná a lidovýchovná – mohla vlastenecká společnost nanejvýš naočkovat i funkci rozvoje jazyka a tak divadlo přiblížit obrozenské ideologické koncepci, v níž byl rozvoj češtiny vlastním motorem celého kulturního pohybu. Ostatně 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 bez výhrad přijmout český národní repertoár, a to v případě opery.

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 doprovod 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 vznikala tlak na sepětí opery s časomírou, která

dávala češtině možnost esteticky uplatnit protiklad krátkých a dlouhých vokálů, ale současně 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 na základě fonologických možností češtiny atd.).

Zázemím české opery se ve vlastenecké ideologii stal tradiční mýtus o hudebnosti jako o pevné a zvlášť příznačné složce české a slovanské charakterologie (Vít 1976), který přetrvával hluboko i za hranicemi let třicátých – pak už ovšem spíše jako obecný 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 záhy přijímána jako příznakově česká – ještě dříve, než se vyhrotily diskuse o národní specifčnosti 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 zřetelný agonální moment. Česká opera byla chápána jako „vítězství libozvučnosti“ jazyka nad urputnými odpůrci národní věci – dobové ohlasy v tisku i v korespondenci obsahují jako téměř závazný motiv konstatování o Němcích přinucených uznat přednost české opery (českého zpěvu) před operou a zpěvem německým.³⁴

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

34) 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 obecenstvo lidové.

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 obrozená 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 rodila. Proto se proces zrealňování české jungmannovské kultury, překonávání jejího „obrozenství“ ve vlastním smyslu slova může opírat snad 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 tak či onak „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) se naskytá možnost jejich sblížení.

V tom sblížování 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 ve čtyřicátých letech neplatí již ani jako ideál. Opera, která byla v klasické obrozené představě vnímána jako vrchol možností českého divadla, je již Tylem v třicátých letech příznačně odmítána jako pouhý „pamlsek“, protože je neschopna „život národní v podobách nejrozmanitějších“ zobrazit. Naopak do středu pozornosti vyzdvihuje Tyl „pěkné činohry a zdařilé veselo hry a nějakou frašku se zpěvem“. Ve veselo hře vidí Tyl přímo nástroj „ošlechtění naší *domácí a pospolitě* mluvy“ (TYL 1960: 79, 18; srov. též OTRUBA – KAČER 1961: 66n.), význam veselo her si v třicátých letech uvědomuje i přítel Vinařického Josef Černý: „není naše útočiště leč ve směšnohrách“ (in VINAŘICKÝ 1909: 36). Divadelní vkus let třicátých se tak na povrchu v mnohém vrací k střízlivosti generace předjungmannovské: „Slované, tento hudebný a bodrý národ schopen bude právě veselo hry vyvesti...“ (Hněvkovský – cit. NEJEDLÝ 1951: 91).

Rozbíjení určitých ideologických kánonů jungmannovských tímto přeskupováním představy o funkci a ideální podobě divadla zasahovalo často dost hluboko. V klasické obrozenské 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, tomu však bylo jinak. Do popředí se dostávají jiné vlastnosti jazyka („skladnost, plynnost a hbitost jeho, dvojsmysl a směšnost“, jež se „skoro v žádném jiném jazyku nejeví“ – TYL 1960: 17). Souviselo to, jak jsme se již pokusili ukázat, i s přesuny v představě o českém národním charakteru, v níž v souvislosti s kultem prostoty a opravdovosti pronikla do popředí prostá srdečnost a nenucenost.

Teprve rozpad „literárnosti“, „filologičnosti“, „textovosti“ 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 postupně překračovaly. Ve svých důsledcích to současně znamenalo zrod dalšího paradoxu. Zatímco divadlo vzdorovalo 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 začleňuje. Stává se tak vhodným předmětem pro znakovou manipulaci jako součást kolektivně sdíleného a upevňovaného mýtu národa.

Od třicátých let sílí náznaky sakralizace divadla v tomto smyslu, což 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 pateticky „ústav národní“ (TAMTÉŽ: 35) – se stává „pomníkem skvělým našeho vzkříšení“ (FRIČ 1864: 7), znamením 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“ – TYL 1960: 92), 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 Národního divadla.