Národní divadlo jako symbolické centrum paměti

Kamil Činátl

Není snad potřeba složitě dokazovat, že Národní divadlo není divadlem v běžném slova smyslu, ale že plní řadu symbolických funkcí, které přesahují rámec běžné divadelní instituce. Naznačuje to již řada obrazných pojmenování, jimiž Národní divadlo je a bývalo označováno: chrám národa, zlatá kaplička, chrám znovuzrození, zlatý dům u Vltavy… Ve své krátké úvaze se zaměřím především na vztah Národního divadla a národní identity. Rád bych si v kontextu teoretických reflexí nacionalismu a kolektivního vzpomínání položil na první pohled banální otázku: Co je to Národní divadlo? Případně: Jakou funkci ve vztahu k české národní identitě a kolektivnímu vzpomínání ND plnilo a plní?

Národní divadlo vzniklo jako téměř sakrální objekt, který postavil „národ sobě". Symbolické významy s ND spojené nebyly a nejsou zakrývány. Právě naopak, byly zdůrazňovány již od počátku projektu. Je to dobře patrné na konstrukci prostoru Národního divadla jako symbolického mikrokosmu národní vlasti. Do základů stavby byly 16. května 1868 uloženy kameny z míst, která byla spojena s významnými epizodami národních dějin (Blaník, Vyšehrad, Domažlice, Říp, Husinec aj.). Tato symbolická redukce vlasti do prostoru Národního divadla byla potvrzena i výtvarnou výzdobou stavby (Mařákův cyklus krajin, Alšův a Ženíškův soubor lunet Vlast) a mnohokrát diskurzivně zdůrazněna.

Národní divadlo je koncipováno jako symbol nejen ve vztahu k vlasti, ale též k národu. Klíčovou roli zde hrají akty participace na stavbě divadla (finanční sbírky), komplexně koncipované oslavy, jichž se účastní „celý" národ (svoz základních kamenů k zahájení stavby Národního divadla), a obdobně komplexní projekty spojené s provozem divadla (divadelní vlaky při „novém" otevření v roce 1883). Výjimečnou pozici mezi divadelními institucemi si Národní divadlo v tomto smyslu udržuje dodnes: návštěvníci z regionů či školní mládež nechodí vždy na konkrétní inscenaci, ale prostě aby navštívili Národní divadlo.

Jakou roli tedy plní takto symbolicky koncipovaná stavba ve vztahu ke kolektivnímu vzpomínání a národní identitě? Co je to Národní divadlo? Mohli bychom skončit tím, že bychom Národní divadlo označili za skladiště paměti, za prostor, jenž představuje nebývale komplexní, ovšem též statickou reprezentaci celku ná-

rodní minulosti. Na rozdíl od dílčích výjevů typu Maroldova panoramatu (1898), jež evokují historický okamžik, reprezentuje symbolická architektura Národního divadla české dějiny jako celek. Mohli bychom tedy jít cestou analýzy a interpretace tohoto skladiště paměti. Taková inventura by nám mnohé prozradila o charakteru české vzpomínkové kultury 80. let 19. století.

Ve skladišti však naše cesta teprve začíná. Národní divadlo po desetiletí sloužilo k inscenování kolektivně sdílených vzpomínek. Nehodí se pro něj metafora skladu, daleko lépe jeho funkci ve vztahu k dynamice národního vzpomínání vystihuje metafora divadla. A to myslím doslovně: Národní divadlo není jen běžným divadlem v institucionálním slova smyslu, této své funkci mnohdy spíše vzdoruje: snáze se v něm inscenuje Smetana a Jirásek než experimentální soudobé opery, tzv. cool dramatika či ironické hry Thomase Bernharda. Národní divadlo je divadlem i (a možná především) v metaforickém smyslu, ve vztahu k národu je to symbolické theatrum mundi. Scénou, kde se „nehrají" jen hry, ale kde se též odehrávají (inscenují) dějiny.

Rád bych se soustředil právě na tyto okamžiky, kdy herci vystupují ze svých rolí. Snadno se vybaví obdobné situace, nejde však jen o známé kauzy tzv. slibu divadelníků věrnosti Říši (24. 6. 1942) či tzv. Anticharty (28. 1. 1977), ale o celou řadu dalších momentů, kdy se v Národním divadle přestalo „hrát divadlo" a začalo se inscenovat aktuální dění (září 1938, květen 1945, listopad 1989, povodně 2002). Tyto situace nejsou v obecném povědomí tak exponované jako již zmíněná demonstrace věrnosti a provolání uměleckých svazů, snad proto, že v nich není intenzivně přítomen vnější tlak politické moci a že se nedají tak snadno instrumentalizovat k debatě o morálním selhání kulturních elit.

Jedná se povětšinou o situace spojené se silnou kolektivně sdílenou emocí (efektní mobilizace 23. a 24. září 1938 a následné zklamání z přijetí mnichovské dohody, radostná a zároveň napjatá doba osvobození, obdobně emotivní, radostí i obavami naplněná atmosféra listopadu 89 a též traumatický zážitek povodní). Na rozdíl od mocensky režírované scény heydrichiády a Anticharty se zde setkáváme se spontánním kolektivně sdíleným afektem, jenž nachází v Národním divadle jedno ze svých vyjádření. Je symbolicky kódován způsobem, který je kolektivně srozumitelný. Takto symbolicky reprezentovaný prožitek se může stát součástí kolektivní identity.

Nebudu zastírat, že se ve svém přístupu k Národnímu divadlu jako k prostoru, který slouží symbolickému kódování kolektivně sdílených emocí a jejich artikulaci v podobě příběhu, inspiruji konceptem paměti Aleidy Assmannové.[1] Assmannová rozlišuje tři stabilizátory paměti (afekt, symbol a trauma). V případě emociálně silného kolektivního prožitku nedojde k traumatickému vytěsnění, pokud je nějak

1 ASSMANN, Aleida: Three Stabilizers of Memory: Affect – Symbol – Trauma, in: *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*. Ed. HEBEL, Udo J. Heidelberg, Universitätsverlag WINTER GmbH 2003, s. 15–30.

symbolicky artikulován. Národní divadlo funguje jako jedno z médií tohoto dynamického procesu vzpomínání a zapomínání.

Tuto pozici Národní divadlo získalo vlivem řady okolností. Sama ideová intence divadla, které navzdory německým divadlům a nepřízni úřadů postaví „národ sobě", by asi nestačila. Důležitou roli sehrál požár z 12. 8. 1881, který národní společenství vnímalo velmi emotivně. Na rozdíl od tragických mýtů z národní historie (třeba lipanská či bělohorská porážka) se požár Národního divadla tehdejších Čechů bezprostředně dotýkal (divadlo vzniklo z celonárodních sbírek) a byl spojen s mimořádně silným kolektivním prožitkem. Ten byl v průběhu dvou let, kdy „fénix vstával z popela", symbolicky artikulován. Z mnoha dobových reflexí citujme ředitele ND F. A. Šubrta: „*Třicet let sbírali jsme takořka po krejcaru na toto dílo* […]*, a nyní* […]*, kdy jsme chtěli radostně zvolati ‚dokonáno jest', potkává nás nové národní neštěstí, zastupuje nám cestu osud, aby nám pověděl, že ještě není konce našemu utrpení, našim bolestem, našemu pastorkování mezi jinými národy. Nuže, drazí rodáci, vypijme ten kalich utrpení do dna; vypijme jej s mužnou myslí, jako se sluší lidem, kteří uvykli nevinně trpěti a strádati. Rozpomeňme se v této hodině bolesti na své předky, kteří měli více příčiny býti na pokraji zoufalství a nezoufali nikdy. Snad jest souzeno národu našemu projít touto školou utrpení, aby v něm vědomí národní a šlechetenství tím hlubší kořeny zapouštěly.*"[2]

Osudová tragédie divadla se podávala jako emblematická redukce příběhu vzkříšeného národa. Symbolická artikulace emotivního prožitku požáru byla komponována z řady konvenčních mytoi (osud, vzkříšení, zaslíbená země českého umění, 33 let stavby, chrám, oběť). Působivost a především společenský dopad tohoto příběhu dokládá mimořádný úspěch veřejné sbírky, která byla v rámci osudové tragédie prezentována jako oběť (za měsíc vynesly sbírky víc než za předchozích třicet let). Přijetí tohoto příběhu jako scelujícího sebeobrazu národního společenství (a zde narážíme na identitotvorný potenciál vzpomínání) dokládají též národní poutě do chrámu na Vltavě (tzv. divadelní vlaky), které již citovaný ředitel Šubert charakterizoval slovy: „*S tímto putováním národa k jeho národní a umělecké svatyni v Praze opravdu nebylo lze v dějinách národů srovnati leda putování Řeků ve starověku ku hrám olympským.*"[3]

Jako stabilizátor a symbolický mediátor intenzivních kolektivních prožitků sloužilo Národní divadlo i později. Výraznou roli sehrálo kupříkladu v pohnuté době na sklonku první republiky a ještě po 15. březnu 1939. Významnou událostí v tomto ohledu byla již premiéra Čapkovy hry *Bílá nemoc* 29. 1. 1937 v budově Stavovského divadla. Inscenace Karla Dostala měla obrovský úspěch, hra se paralelně uváděla v Brně, Bratislavě, Ostravě, brzy byla přenesena i do samotné budovy Národního divadla. *Bílá nemoc* vyvolala množství veřejných polemik, neboť se dotýkala aktuálních

2 ŠUBERT, František Adolf: *Národní divadlo v Praze*. Praha, J. Otto 1881, s. 276.
3 ŠUBERT, František Adolf: *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900*. Praha, Unie 1908, s. 76.

politických témat. Později se rozšířilo přesvědčení, že hra předjímala skutečnost a že jí chtěl Čapek odvrátit katastrofu, dokud byl ještě čas. Ještě v roce 1937 byla inscenace převedena z Národního divadla na plátna kin (filmový přepis inscenace ve stejném obsazení v režii Hugo Haase). Pod tlakem veřejnosti i úřadů režisér odlehčil tragický závěr. Lékař Martin (Jaroslav Průcha) ze sousední malé země získal ve filmové verzi od Galéna lék na bílou nemoc. Z Martinových promluv jasně vyznívalo, která země je zde míněna : „*My jsme malý národ. My se musíme bránit. Kdyby nás někdo napadl, já sám vezmu pušku. My všichni půjdeme.*“[4] (18. 11. 1938 byl film zakázán). Příběh Bílé nemoci vrcholí Čapkovou smrtí 25. 12. 1938. Osud umělce, který „umíral s republikou“, se stal synekdochou celonárodní tragédie. Všeobecné vzepětí vůle bojovat ve dnech mobilizace se v několika dnech zlomilo v odevzdaný fatalismus. Stejně jako autor Bílé nemoci marně varoval před blížící se katastrofou a zůstal tragicky nevyslyšen, tak i malý národ ve středu Evropy zůstal osamocen ve své touze bojovat. Prorocký Čapkův hlas se stal jedním ze symbolů důstojnosti českého údělu po září 1938. Zbývalo čekání, jak naznačil v rozhlasovém projevu při Čapkově pohřbu Eduard Bass, když citoval závěrečnou větu z Čapkovy povídky *Čekárna*: „*Ještě není vše ztraceno; doposud zbývá naděje*“ („*… je potřeba čekat, to je smysl naší víry*“ – zní v povídce). Národní divadlo poskytovalo symbolický rámec prožívání těchto tísnivých emocí ještě po březnu 1939, v květnu šéf opery Václav Talich zahájil Pražský hudební máj (zakázán až 1943), klasická česká díla (*Má vlast*, *Prodaná nevěsta*, *Rusalka*, *Slovanské tance*, *Libuše*) vysílal rozhlas v přímém přenosu. Ohlas publika byl mimořádný (děkovné dopisy), diváci po představení skandovali „Národ sobě“ či „Kde domov můj“. Hudba spojuje národ v prožitku tragédie: „*To nejsou diváci, ti lidé v divadle, a neztajují dech jen pro úžasný pocit krásy. To je bratrské shromáždění lidí, které splynulo v celek o jednom srdci, shromáždění s jednou jasnou myslí, se stejným koloběhem krve ve společných žilách.* […] *Jaká to čest, být synem této země,*“ napsal v reakci na tento zážitek Jan Drda.[5] Když Talich na závěr koncertu líbá partituru Mé vlasti, vystupuje z role dirigenta a tímto symbolickým gestem se dotýká aktuálního dění; následuje souhlasný jásot publika, které „neposlouchá hudbu“, ale vyjadřuje lásku k vlasti, pokořené mnichovskou zradou a okupací.

Zdá se, že pozice Národního divadla jako stabilizátoru a média vzpomínání je poměrně pevná. Jeden z posledních intenzivních kolektivních prožitků, sametová revoluce, byl také výrazně divadelně inscenován. Vedle obecně akcentované role herců a širšího významu divadelních scén pro konstituování opozice po 17. 11. 1989 sehrála tzv. první scéna významnou roli v kontextu přímého televizního přenosu vystoupení Václava Havla v Národním divadle 25. 11. 1989 večer (bylo to jeho druhé televizní vystoupení). Havel v několikaminutovém projevu hovořil spíše o divadle a di-

4 *Bílá nemoc*, režie a scénář Hugo Haas, ČSR 1937 (premiéra 21. 12. 1937).
5 *Lidové noviny*, 4. 5. 1939, s. 4.

vadelnících než o aktuální politické situaci. Přihlásil se k symbolickému významu stavby („stánek patří nám“) a k odpovídajícímu pojetí herecké profese („divadelníci probouzeli národ ze spánku“). Národ se však podle Havla již probudil, a tak herci budou zase „moct hrát“. Národní divadlo představovalo ideální prostor pro tento symbolický akt začlenění do „nové“ transformační identity. Konstitutivní je v tomto případě i „aktivní“ zapomínání na paměť budovy (tzv. Anticharta), kde se ještě před třemi lety hrál Pogodinův *Kremelský orloj*, či angažmá některých přítomných herců, kterým se od budoucího prezidenta dostalo symbolické pochvaly za buditelskou činnost.

Kniha Bohuše Stejskala Pramen živé vody z roku 1947 představuje jeden z mnoha výchovných textů o Národním divadle určených dětskému čtenáři. V koncentrované podobě je v ní popsána symbolická role „chrámu znovuzrození“ v české kulturní paměti.