

SPOR O SMYSL ČESKÝCH DĚJIN A ČESKÉ MODERNÍ DRAMA

LIBOR VODIČKA

Ve své studii bych rád poukázal na některé vývojové souvislosti českého dramatu konce 19. a počátku 20. století. Soudím totiž, že pro téma ideologie a imaginace se touto kapitolou otevírá několik námětů hodných pozornosti. Budeme se zabývat tím, jak se dobové úsilí zformulovat symbolickou konstrukci tzv. smyslu českých dějin¹ ve stejné době odrazilo v určitém způsobu syžetové výstavby některých historických her.

V souvislosti s naším tématem ještě v úvodu připomeňme, jak důležité postavení v rámci české národní kultury mělo tradičně (vedle literatury a společně s ní) divadlo a především pak původní činohra. Ve chvíli, kdy byl pro českou společnost jazyk něčím mnohem více než pouhým nástrojem dorozumění, kdy byl doslova objektem sakrálním, chápaným jako závazné pouto s mrtvými předky i s budoucností, stalo se divadlo ideálním prostorem pro společný obřad, v němž se stvrzovala jednota obce. U nás se za účasti „nejlepších synů a dcer národa“ v hledišti inscenací původního dramatu dokazovalo, jak úspěšný je proces kulturního sebeuvědomování, později pak národního vývoje a mnohem později i státně-politického rozvoje. A tak přirozeně došlo také k tomu, že když se v Čechách v 90. letech 19. století objevily výklady „smyslu českých dějin“, jež měly obec přesvědčit o tom, že je možné (a potřebné) nalézt přímé odpovědi na otázky „odkud jdeme, kam patříme a jací jsme“ jako východiska k budoucímu politickému, sociálnímu a kulturnímu programu, zareagovali téměř okamžitě také dramatictí autoři, kteří tato východiska zdivadelnili.

V případě „smyslu českých dějin“ se setkáváme se symbolickým centrem neobyčejně složitým, v němž se od samého počátku proplétají zájmy vědecky odborné s politickými, jimiž se zde nechceme ani nemůžeme zabývat, proto celou problematiku nastíníme jen stručně. Stěžejní roli při formulaci – jak známo – sehrál T. G. Masaryk, který v letech 1894 – 1896 vydal sérii článků a větších studií, z nichž nejvýznamnější byly samostatné práce *Česká otázka – Snahy a tužby národního obrození*, *Naše nynější krize* a *Jan Hus*. Zatímco *Česká otázka* podává systematický výklad Masarykovy koncepce „smyslu českých dějin“, druhý spis má formu aktuálního politického programu, jenž na první spis přímo navazuje. V dalších letech pak následovaly knižní souhrny přednášek *Ideály humanitní* (1901), *Problém malého národa* (1905) a *Demokratism v politice* (1912). Masaryk v nich zkonstruoval obraz českých dějin v souladu se svým pojetím aktuálních úkolů pro soudobý český národní život. Ve svém výkladu se nejprve zabývá osvícenstvím a počátkem národního obrození, které staví na základní tezi: „Svobodomyšlné hnutí v Čechách přirozeně odkazovalo k reformaci české, k tradicím bratr-

ským a husitským; naši buditelé pokračovali, kde reakce převala vývoj.⁴² Na tomto základě sestavil jakousi „galerii“ nejvýznačnějších historických osobností: Hus, Chelčický, Komenský, Dobrovský, Kollár, Šafařík, Palacký, Havlíček, přičemž konstantou mu byl při výkladu dějin pojem „humanita“, ve které spatřoval skutečný smysl našich dějin. Tuto „humanitu“ odvodil od české reformace, od učení Jana Husa a z husitství, od Chelčického a českobratrské tradice, která stála v opozici proti katolicismu, stejně jako proti politickým tendencím zbavit český národ suverénního postavení. Samo buditelské hnutí 19. století pak Masaryk spatřoval z hlediska přímé návaznosti na původní humanitní ideál českobratrský a odsud čerpal rovněž východiska k formulaci aktuálního programu soudobé české politiky. Pro další politickou taktiku stanovil základní tezi: „Ne násilím, ale smírně, ne mečem, ale pluhem, ne krví, ale prací (...).“⁴³ Ve svém politickém programu tedy Masaryk odmítl radikální převraty a revoluce, neboť dějnotvorný význam přiznával především kulturní osvětě, vzdělání a drobné „denní práci“, přičemž – ovlivněn Herderovou filozofií – zdůraznil všelidský úkol humanitní, na němž národy participují v podobě dílčích specifických rolí: „Z národů slovanských Rusové mají humanitní ideál nábožensky sociální, Poláci národně politický a my Čechové kulturně osvícenský. (...) Náš český humanitism je přirozeným pokračováním našeho českého Bratrství.“⁴⁴

Brzy po vydání *České otázky* se v tisku objevily první polemiky. Takto formulovaný „smysl“ a ještě více aktuální program politický se staly předmětem diskusí, které později získaly souhrnný název „spor o smysl českých dějin“. Většina politicky činných osobností Masarykovo „mystické pojetí humanity“ a „čistě subjektivní konstrukce“ odmítala, svou roli pochopitelně dosud sehrávaly stále ještě přítomné spory o pravost rukopisů i politické diskuse o českých státoprávních nárocích.⁵ Nejhlasitěji se ozvaly nesouhlasné názory z pozic mladých radikálních pokrokářů (Alois Rašín, Josef Pelc, Antonín Hajn). Již roku 1895 vydal mladočeský politik a národohospodář Josef Kaizl polemický spis *České myšlenky*, v němž odmítl Masarykův výklad národního obrození. Podle něj nečerpalo ideově z reformace a tradice českobratrství, jak tvrdí Masaryk, nýbrž z osvícenského racionalismu a liberalismu. Kaizl nepřijal rovněž Masarykovu kategorickou kritiku liberalismu, naopak právě v liberalismu spatřoval vlastní počátek společenských přeměn. „Já vidím v probuzení našem neobyčejně velikou sílu myšlenky nacionální, vidím i osvícenskou liberální humanitu, ale té bratrské nábožensky založené, všecku plnost života obepínající humanity vidím i při buditelích samých velmi poskrovnou – skoro nic. Sotvakterý ze starších buditelů měl na mysli tu plnost života českého ve smyslu navazování na naši reformaci – leda snad Palacký – ač i v tom sugesce jeho byla velmi nepřímá.“⁴⁶

Také ze strany odborných historiografů se (především po roce 1910) ozvaly nesouhlasné hlasy s Masarykovým pojetím dějin (Josef Pekař, Kamil Krofta aj.) a polemika pokračovala i po světové válce (např. Jan Slavík, Emanuel Rádl, Ferdinand Peroutka). Masarykovi bylo nejčastěji vytýkáno, že s historickými otázkami pracuje jednostranně a doktrinářsky, vykládá ne to, co bylo, ale co být mohlo a mělo atd.

A řekli jsme již, že „spor o smysl českých dějin“ měl rovněž svou podobu dramatickou. Překvapivě prvním autorem, jehož drama v této souvislosti připomeneme, je Alois Jirásek, který v leccem předznamenal budoucí polemiku. Jeho drama *Emigrant* vzniklo právě v letech 1895 – 1896 (premiéra 1898 v Národním divadle v Praze), ale fabulačně vychází z Jiráskovy starší povídky *Sousedé* (1884), věnované⁷ „balbínovskému“ vzdělanci, benediktinskému páteru Bonaventurovi Josefu Pitterovi (1708 – 1764). Jak známo, F. X. Šalda o Jiráskovi napsal, že si

ve své tvorbě vede „jako historik z profese: čte staré dokumenty a parafrázuje je, čte historická pojednání a poznatky, které takto jako historik pozitivista získal“.⁸ Domnívám se, že nikoli náhodou se právě roku 1895 A. Jirásek znovu chopil svého námětu. Při fabulaci hry, která se drží původní povídkové zápletky jen částečně, jako by totiž vycházel z jádra toho, co se již od počátku nezdálo tak jednoznačné na Masarykově výkladu barokní doby a jeho definice humanistického ideálu, vyplývajícího z českobratrské tradice. To se Jirásek pokusil zpřítomnit dramatickým paradoxem příběhu z roku 1741 o českém bratru, který se po letech vrací z emigrace do rodného města, v němž žijí jeho manželka – katolička a dospívající dcera. Ovšem vrací se jako dvojznačný hrdina: jako vítěz, který má za zády okupační pruské vojsko. Jirásek postavil drama současně na konfliktu náboženském (většinový katolicismus × po desetiletí utlačované protestantství) i národním (Češi × Němci). Tento hlavní dramatický spor je motivicky posílen romanticky zabarveným mravním konfliktem, který uvnitř sebe sama prožívá hlavní hrdina, když léta potlačované otcovské povinnosti dává nakonec přednost před vším ostatním, co do této chvíle tvořilo smysl jeho života (víra, představy o správě země, vazby na ostatní vracející se české emigranty a nakonec i osobní msta). V tragické katastrofální situaci se rozhodne alespoň zachránit štěstí své dcery, čili život jejího milého, oklame své spojence a znovu emigruje. Stává se nakonec paradoxním tragickým hrdinou, který je pro všechny zrádcem. A jestliže hlavní hrdina – český bratr se v závěru postavil „proti všem“ a musel znovu utéct ze země, jeho dramatický antagonista, katolický páter B. J. Pitter se především z vlasteneckých důvodů postavil do čela terorizovaného českého lidu.

Za otevřenou polemiku s Masarykovým „humanitním ideálem“ lze bezpochyby považovat symbolistické drama Viktora Dyka *Posel* (premiéra 1907 v Národním divadle v Praze). V něm autor na pozadí událostí roku 1620 zobrazil střet pasivní českobratrské askeze s dynamismem pragmatického racionalismu. V hořce ironicky laděném závěru zvítězí tento „moderní“ svět, ačkoli morální pravda je na straně českobratrského trpitele. Dyk právě v této pasivitě a neochotě společně a jednotně jednat, třeba i násilím zabránit zlu v jeho úkladech, spatřuje skutečné příčiny české národní a mravní tragédie po Bílé hoře.

František Langer v tragédii *Svatý Václav* (premiéra 1912 v Národním divadle v Praze) tradiční legendu o bratrovraždě inovoval především jako mravní konflikt mezi duchovně založeným křesťanem Václavem, který přijímá zodpovědnost za sebe i zemi jako službu Bohu a rozhodne se za všech okolností šířit humanitní ideu jako evangelium: „Jest dosti bídy již a dosti utrpení, / nechtějte množit je. Ne válku! Buďte mírní! / Vždyť nelze přec zlo zlem a ránu léčit ranou.“⁹ a na druhé straně hřmotně temperamentním Boleslavem, jehož „ruka sahala po meči nevědomě / a noze chtělo se přikročit k nepříteli“.¹⁰ Boleslav není schopen zkrotit svou touhu po mstě za všechny zmařené životy nejlepších spolubojovníků z kmene, kteří umírají při obranných soubojích s Němci na hranicích. Navíc je neustále naváděn matkou Drahomírou, aby svrhl „nepraktický“ křesťanský řád a obnovil morálku pohanské doby: „by nebáli se vraždit, / nebáli zabíjet, by rekům rovnali se / pohanských, starých dob, krvavým, nelitostným.“¹¹ Ačkoli se děj odvíjí ve prospěch Boleslava, před Bohem a dějinami vítězí svatý Václav.

Jiří Mahen v symbolistní tragédii *Mrtvé moře* (napsáno 1914–15, premiéra 1918 – Národní divadlo v Brně) zpřítomnil masarykovský ideál humanitní přímo v rámci českobratrské historické tradice. Děj se odehrává na Čáslavsku roku 1778 a oním „mrtvým mořem“ je tu nazván právě český venkov v předvečer vlády Josefa II., kraj nehybný a jako bez života. Finále tragic-

ké morality však naznačuje naději: oběť měla svůj smysl, neboť hrdinova mravní a duchovní integrita dala příklad celé obci, která se po letech opět přihlásila ke své „pravé víře“.

Pro přiblížení celkového obrazu o žánru historického dramatu počátku 20. století by samozřejmě neměla chybět zmínka o vlivu nietzscheánského nadčlověčenství, pronikajícího na počátku 20. století do dramatického syžetu o konfliktu silného jedince s průměrem a o nepochopení osobnosti davem (např. Jaroslav Hilbert: *Falkenštejn*, 1903; Arnošt Dvořák: *Kníže*, 1908); či o marxismu s pojetím dějin jako třídních bojů, které se u nás objevilo spíše až po roce 1918 a společně s expresionistickými vlivy našlo svou žánrovou polohu především v rozměrných kolektivních dramatech (např. Arnošt Dvořák: *Husité*, 1918; *Bílá hora*, 1924). Ale to bychom se v našem pojednání dostali do větší šíře, než si můžeme na tomto nevelkém prostoru dovolit.

Ovšem obraťme ještě na závěr pozornost k problematice zpětné recepcí výše zmíněné dramatické linie po vzniku Československa, nalezneme tu totiž znovu aktualizované ohlasy Masarykovy *České otázky*.

Roku 1919 vydal Otokar Fischer knižní soubor studií nazvaný *K dramatu*. Zde již v první stati autor píše: „Idea dramatu a poslání národa splývaly. (...) předním hrdinou českých dramatiků je národ; hlavním obsahem sen o svobodě. (...) je pýchou dramatiků, že, zachovávajíc odkaz domácích šířitelů evangelia, v duchu nové filozofie světového humanitářství a českého realismu, pozvedali hlas ve jménu lidskosti.“¹² Za nejzřejmější znak národní osobitosti v dramatu Fischer považuje rys náboženské ideovosti: „Nejvýznačnější ukázky dramatického stylu, ať jako celek, ať ve vynikajících svých složkách, mohly by mít nadpis: ‚o Boha‘. Toť metafyzika českého dramatu.“¹³ V jiné stati *K smyslu českého dramatu* to specifikuje ještě přesněji: české drama má mít souvislost se zápasem o správné řešení stanoviska k pátému přikázání Božímu – Nezabiješ (resp. zabít či nechat se zabít?). Jakého národního hrdiny se máme držet: Chelčického či Žižky, Komenského nebo Prokopa Holého? Fischer dokládá, že právě toto dilema utváří smysl českého dramatu: „Našeho dramatu problém nejtěžší zní dramatičnost postavy Husovy a zdramatizovatelnost ideje mučednické.“¹⁴

Fischerovo pojetí roku 1919 odmítl Jindřich Vodák v České stráží. Upozornil, že se jedná o uplatňování apriorních ideových konstrukcí na umění, kdy se ke slovu dostává častěji „psycholog nežli dramaturg, víc filozof, zkoumatel a hlasatel myšlének nežli odborný estetik, víc sociální a mravní podněcovatel nežli divadelní znalec“.¹⁵ Vodák zdůrazňuje, že „smysl českého dramatu může být jen dramatický a žádný jiný“.¹⁶ Drama má být nahlíženo a posuzováno jen skrze jeho vlastní dramatickou působnost, je-li vytvořeno dostatečné napětí, překvapivé zauzlení a strhující finále a dramatickou postavu je třeba poměřovat tím, je-li plně a věrohodně vykreslena motivace jejího jednání.

Asi nás příliš nepřekvapí, že větší životaschopnost v té době projevil přístup Fischerův než Vodákův. Umění po celé 20. století bylo více posuzováno z hledisek dobově společenských a politických, nežli umělecko-estetických, ať již to bylo dáno vnějším ohrožením české státnosti a demokratického režimu ve 30. a 40. letech či později pokusem o uskutečnění komunistické utopie. Například roku 1932 otiskla Pavla Buzková v knize *České drama* stat' nazvanou *Smysl českého dramatu*, v ní formulace vývojových souvislostí českého dramatu – podobně jako u O. Fischera – znovu splývá s formulací „smyslu českých dějin“: „České drama a osud obrozeného národa se skoro kryjí. Dýchají alespoň týmž dechem. (...) Proto odjakživa zaujímalo výjimečné postavení mezi dramaty evropskými. Jestliže vůbec kde,

pak jistě v jeho krvavé vážnosti, která dbá jen stěžejních otázek života, doznívá staré drama řecké.¹⁷ V konfliktu mezi trpným mučednictvím a hrdinskou aktivitou, mezi katolicismem a protestantstvím, Východem a Západem, ve výsledném středocestí, Buzková spatřuje „smysl českých dějin“ i samotný smysl našeho dramatu. Tváří v tvář světodějným událostem doby své pojednání uzavírá politickým apelem: „Nyní již nemůžeme sem ani tam, napravo ani nalevo, nechceme-li se smrtelně rozčísnouti do samých kořenů. Tak jsme odrodilci bez své viny. (...) Česká otázka nemůže tudíž zníti: Západ nebo Východ?, nýbrž: Jaká jest výslednice obou? Takový závěr, možná, leckoho odpudí, ale málo platno: my jsme odsouzeni k věčnému kompromisu (...). Snad žádnému jinému národu není tak zřejmě uloženo býti středem, jako našemu. Na takové křižovatce kultur a kmenů, jako je naše vlast, nesídlí se po tisíciletí bez následků. Že se s každou ideou vyrovnáváme na polovic, není tedy náhodné ani dočasné. Obsahuje to náš osud.“¹⁸

A dalo by se samozřejmě pokračovat dále, ale vraťme se na úplný začátek k našemu společnému tématu. Otázkou pro nás zůstává, bylo-li vůbec drama (a nejen české) ve 20. století (a nejen v něm) možné bez ideologie a dále, je-li to vlastně možné, aby nebylo. Máme v tomto okamžiku na mysli fakt, že drama je ze všech básnických druhů patrně nejvíce obrazem aktuálního mravního a politického řádu, v němž (a skrze nějž) drama vzniká a žije. Bez dvou či více antagonistů není jinak konfliktu a bez toho není dramatického děje. Ovšem pravdou je, že ne každá epocha v minulosti zrodila divadlo dramatické, tak jako nikoli automaticky vzniká v různých kulturách divadlo. Jsou dlouhá desetiletí i staletí bez dramatu, stejně jako existují kultury bez divadelního umění. Nutno říci, že „ideologicky bohaté“ dvacáté století dramatické tvorbě přálo, byť to dnes může znít poněkud necitlivě.

Summary

Libor Vodička: Dispute over Sense of Czech History and Czech Modern Drama

This paper deals with some developmental relations of the Czech drama of the end of 19th and the beginning of 20th centuries, when the endeavour of the times to formulate a symbolic construct of the so called sense of the Czech history was, at the same time, analogically reflected in the manner of subject construction of several stage plays. T. G. Masaryk's articles and studies *Czech Question – Endeavours and Ambitions of National Revival*, *Our Present Crisis* and *Jan Hus* played the cardinal role in the polemic. “The Dispute over the Sense of the Czech History”, as this polemic is called traditionally already, found its shape in several dramas from this period as well. The polemic of the times was also reflected in the theatrical journalism and literary-critical historiography. The paper mentions O. Fischer's study *To Drama* from the year 1919 and its critical response (J. Vodák, P. Buzková).

-
- ¹ Srov. M. Havelka: *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*. Torst, Praha 1995. – Týž: *Dějiny a smysl*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.
- ² T. G. Masaryk: *Česká otázka*. Svoboda, Praha 1990, s. 19.
- ³ Tamtéž, s. 121.
- ⁴ T. G. Masaryk: *Ideály humanitní*. Melantrich, Praha 1990, s. 10–11.
- ⁵ Srov. O. Urban: *Česká společnost 1848–1918*. Svoboda, Praha 1982, s. 444.
- ⁶ J. Kaizl: „České myšlenky“. In: M. Havelka: *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*. Torst, Praha 1995, s. 58.
- ⁷ Srov. A. Stich: „K Jiráskovu pojetí českého baroka“. In: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*. Torst, Praha 1996.
- ⁸ F. X. Šalda: „Dvojí dějepiscectví“. In: M. Havelka: *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*. Torst, Praha 1995, s. 571.
- ⁹ F. Langer: „Svatý Václav“. In: *Hry I*. Divadelní ústav, Praha 2000, s. 26.
- ¹⁰ Tamtéž, s. 29.
- ¹¹ Tamtéž, s. 85.
- ¹² O. Fischer: *K dramatu*. Grosman a Svoboda, Praha 1919, s. 9.
- ¹³ Tamtéž, s. 10.
- ¹⁴ Tamtéž, s. 154.
- ¹⁵ jv [J. Vodák]: „Kapitoly o dramate: trpný hrdina“, *Česká stráž* 2, č. 29, 25. 7. 1919, s. 4.
- ¹⁶ jv [J. Vodák]: „Kapitoly o dramate: smysl českého dramatu“, *Česká stráž* 2, č. 31, 9. 8. 1919, s. 4.
- ¹⁷ P. Buzková: *České drama*. Melantrich, Praha 1932, s. 27.
- ¹⁸ Tamtéž, s. 34.