

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Filologie/Dějiny české literatury a teorie literatury

Autoreferát (teze) disertační práce

Mgr. Jan Pospíšil

ČESKÉ DRAMA V DOBĚ MODERNY: OBRAZY VŮDCE

Czech Drama in Early Modernism: The Portrayal of Leaders

Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Vojtěch, Ph.D.

Konzultant: prof. Robert B. Pynsent, Ph.D.

2021

Úvod

Řecká tragédie a do jisté míry celá řecká kultura vyrůstá podle Friedricha Nietzscheho z pesimistické moudrosti Dionýsova průvodce Siléna, podle nějž je nejlepší vůbec se nenarodit a druhé nejlepší je brzy zemřít. Řeky podle Nietzscheho uchránilo před rezignací jako reakcí na ošklivost, kterou vzbuzuje Silénova moudrost, když si stvořili ze svého pudu krásy bohy, kteří život ospravedlňují tím, že ho sami žijí. A podobně působila i tragédie, která poskytovala Řekům metafyzickou útěchu a potěšení z ní podle něj nevedlo k rezignaci, nýbrž k přitakání životu. Moje práce se zabývá tím, jak se někteří čeští dramatikové na počátku 20. století snažili uchránit své současníky před pesimismem tím, že stvořili dramata o národním vůdci. Pesimismus, na nějž hledali lék čeští dramatikové, by se dal pojmenovat jako historický a rezignaci z něj plynoucí je snad možné nazvat defétismem. Na česká dramata o národním vůdci se v této práci dívám jako na svého druhu apollinské obrazy, sny jejich tvůrců o síle a velikosti a to jak individuální tak kolektivní. Neboť národní vůdce je tu na jedné straně výjimečným individuem, význačným lidským exemplářem a jako takový odpovídá Nietzscheho charakteristice tragického hrdiny jako nejvyššího jevu vůle. Zároveň je jakýmsi národním vychovatelem. Jednotlivá díla nám pak představují různé podoby toho, jak vůdce svůj národ vychovává či povznáší a je-li spíše vychovatelem příkazem či příkladem. Stejně tak jako nám ukazují vůdce, kteří ty, jež vedou, krotí, očišťují, ale také pobízejí k růstu.

Představovaly-li podle Nietzscheho řecké tragédie různé podoby téhož, tedy různé masky proteovského Dionýsa, je snad možné česká dramata o národním vůdci analogicky označit za různé obrazy ideje národa a jeho vůdce. Jinak řečeno, jednotlivé obrazy národa a národního vůdce v těchto dramatech jsou reprezentacemi ideje národa a národního vůdce (podle Otokara Fischera byl předním hrdinou českých dramatiků národ a hlavním obsahem jejich dramát byl sen o svobodě). Ač jsou to dramata historická, nejde v nich však v první řadě o reprezentaci minulosti národa, nýbrž všechna se obracejí k přítomnosti a do minulosti promítají moderní problémy. Přístup českých dramatiků v jejich dramatech o národním vůdci byl v zásadě mytopoetický. Jejich díla jsou příspěvky k utváření a přetváření národní mytologie, jinými slovy, smyslu existence národa či národního údělu. Představují dialog či polemiku zejména s jednou tehdy budovanou národní mytologií, tou Masarykovou, jak ji formuloval zejména v *České otázce* (1895), *Naši nynější krizi* (1895) a *Janu Husovi* (1896).

Masarykovy myšlenky utvářely témata her, jimiž se tato práce zabývá, výběr jejich námětů i dramatické konflikty. Jde v nich především o otázky mravní a náboženské, vztah účelů a prostředků k jejich dosažení, výchovu národa a národní mytologii, například o český

mučednický komplex, vrozenou demokratičnost Čechů a také nakolik je přijatelné Masarykovo přesvědčení, že politika je toliko prostředkem k cíli, který je mravní. V polemice s Masarykem se autoři analyzovaných dramát ve větší či menší míře opírají o Nietzscheho filosofii. Mnozí z vůdců v této práci tak nesou rysy nietzscheovského nadčlověka a tvrdosti poroučejících filosofů a přehodnocovatelů hodnot. Někteří z nich však nesou rysy jak nietzscheovské tak masarykovské. Autoři těchto dramát si tak zřejmě všimli příbuznosti mezi oběma mysliteli, jako to v jedné ze svých úvah učinil Emanuel Rádl. Polemika, ať již explicitní či implicitní, s některými Masarykovými myšlenkami, která se objevuje v dílech, jimiž se tato práce zabývá, má také množství příbuzných bodů s polemikou, kterou s Masarykem vedli Lev Borský a Ladislav Klíma.

Nietzsche

V této kapitole shrnuji některé z Nietzscheho myšlenek, jejichž ozvuk najdeme v dramatech o národním vůdci, abych na ně mohl v analýzách následujících kapitol již jen odkazovat. Pro autory těchto dramát byl podstatný Nietzscheho pojem vůle k moci. Opírám se o to, jak tento pojem vymezil Pavel Kouba (vůle k moci se podle něj projevuje pouze na odporu). Autoři dramát o národním vůdci zřídka dosahovali v interpretaci Nietzscheho pojmu Koubovy subtilnosti. Většinou kladli důraz jen na některé z jeho aspektů. Pro kontext, z něž se polemicky rodí některé z Nietzscheových myšlenek představuji v této kapitole také způsoby, jakým Arthur Schopenhauer zakládal svou etiku a jak pojímal vůli a její svobodu. Některé z jeho myšlenek navíc najdeme i v dramatech, kterými se tato práce zabývá. Podle Schopenhauera bylo chtění neodlučitelné od jednání a volní akt v nejužším smyslu slova byl ten, který byl potvrzen skutkem. Ostatní byly pouhými předsevzetími. Nietzsche takto vymezené pojetí volního aktu problematizuje. Popírá existenci vůle samé jako příčiny, stejně jako existenci duše, subjektu či vědomého já. Je skeptický vůči vší bezprostřednosti našich duševních stavů i ke kauzálnímu stavu mezi subjektem jako myslícím a myšlením jako následkem. Zrovna tak u něj najdeme skepsi k jednotě vědomí a k jednotě já.

Nietzsche odmítá otázku svobody vůle jako neřešitelnou a vlastně zbytečnou. Pojem svobodné vůle je pro něj toliko mocenským nástrojem teologů, aby učinili lidstvo zodpovědným, to jest na nich závislým. Člověk je podle Nietzscheho naopak „nutný“ jako část celku, k němuž náleží. Nietzschemu jde o osvobození a obnovení „nevinnosti vývoje“, které spočívá v tom, že nikdo není činěním zodpovědným, bytí se nepřevádí na prvotní příčinu, svět není jednotou, popírá se „zodpovědnost v bohu“, čímž se osvobozuje svět. Člověk je stejně tak určeným jako (se) sám určuje. Nietzscheho pojem svobody je úzce spjat

s omezením, překážkou či přesněji s odporem, který je třeba zdolat. Svoboda je podle Nietzscheho založena na konfliktu či boji a odpovědnost v ní hraje důležitou roli ne však jako zodpovědnost k druhým nýbrž spíše k sobě samému. Pro téma mé práce je důležité, že se tyto Nietzscheho myšlenky týkají jak svobody jednotlivce, tak svobody národa.

Snad ještě důležitější pro autory vůdcovských dramát bylo Nietzscheho vymezení vznešenosti, jeho verze vztahu pán a otrok, popis člověka resentimentu a jeho morálky, protiklad dobrého a zlého vůči protikladu dobrého a špatného jednání, popis panské a otrocké morálky, vymezení suverénního individua a odpovědnosti jako privilegia, nemoci špatného svědomí, kritika asketického ideálu, diagnóza „epidemie omrzlosti životem“, víra jako sebeodcizení, jak se tyto myšlenky objevují zejména ve filosofově „polemice“, *Genealogii morálky*. Stejně tak v dílech analyzovaných v mé práci najdeme ohlasy Nietzscheho kritiky soucitu čili „morálky lásky k bližnímu“. Mnou vybraní dramatici se také ve svých obrazech vůdců nezřídka inspirovali Nietzscheho figurou Zarathustry, „nadčlověka“, stejně jako obrazem „člověka budoucnosti“, vykupitele, který stojí proti asketickému ideálu, a bude vykupitelem z „hnusu“ „vůle k nicotě“ a nihilismu, třebaže si obraz tohoto vykupitele uzpůsobovali na české podmínky. Stejně tak v jejich dramatech najdeme i odkazy k Nietzscheho srovnání křesťanství a pohanství, jeho rozdílného hodnocení Starého a Nového Zákona, interpretaci Ježíšova života a významu ukřižování a kritice svatého Pavla jako nihilisty, kterými se zabývám v závěru této kapitoly.

Jaroslav Hilbert: *Falkenštejn* (1903)

Pro eponymního hrdinu Hilbertova dramatu, který je machiavelistickým ctižádostivcem jsou intriky, lest a zrada oprávněnými prostředky k realizaci jeho vůle. Falkenštejn se považuje za vyvoleného k vůdcovství národa, chce se stát jakýmsi samozvaným zachráncem otrockého a kramářského českého národa a české země. O zemi mluví jako tvůrce o svém díle, které je výrazem jeho osobnosti a její ctižádosti. Legitimitu svého nároku na královský trůn vyvozuje ze své tvořící, dobývající a sebestvrzující vůle. Se sebou samým také důsledně ztotožňuje ideu samostatnosti Čech, kterou má zajistit, když získá moc. V souladu s výbojností Záviše je jeho poměr k osudu a dějinám, v němž je přítomný ozvuk Machiavelliho a Nietzscheho myšlenek o podmaňování si Štěstěny či „tyranizování kairu“. Falkenštejn však také přirovnává historii k femme fatale, čímž přiznává, že ani takový dobyvatel jako on nemá osud zcela ve své moci. Osud se utváří ve vztazích s druhými a to nejen v zápasu s nimi, ale také v nutnosti spolehnout se na ně. Falkenštejnovým hlavním protivníkem je biskup Dobeš, který ztělesňuje odlišnou národní a státní ideu a odlišný postoj k historii. Jak si všimli doboví

kritici: jeho postava je symbolem „naší národní úzkosti“ (Otakar Theer) avšak také ztělesňuje Palackého *Ideu státu rakouského*. Hilbertovi slouží tato postava také ke kritice Palackého či Masarykova obrozenského ideálu. Dobeš se navíc od Falkenštejna odlišuje i tím, jak pojímá historii a současnost. Zatímco Falkenštejn se jí chtěl zmocnit, Dobeš se považuje za její nástroj a pokouší se odhadnout svou roli v ní, jako by se pokoušel odhadnout záměry Prozřetelnosti. Podle nietzscheána Hilberta české zemi a národu více prospějí individualističtí, sobečtí a bezohlední Falkenštejnové, jejichž jednání nepokrytě vede hrubá vůle k moci, než Dobešové, kteří se domnívají sloužit jakési moci, která je nad nimi a jejíž záměry se pokoušejí odhalovat z různých znamení.

Mezi oběma soupeři stojí mladý následník trůnu Václav. Hilbert jej zobrazuje jako dekadentního hrdinu, zesláblého potomka, poslední výhonek starého a slavného rodu. Je to reflexe údělu moderního člověka, jeho slabosti, která plyne z toho, že smysl jeho života již nedává náboženská víra, ani není schopen si ho udělit sám a svůj osud tedy bere jako řadu nahodilostí vycházejících ze vztahů s druhými, rozličných záměrů a výsledků lidských jednání. Václavovy zájmy nejprve hájí jeho prateta kněžna Anežka (historická svatá Anežka). Jako její soupeřku staví Hilbert královnu Kunhutu. Kunhuta sama je – oproti zbožné Anežce – podobně materialistická jako Falkenštejn; její materialismus se tak jako u Závěse soustřeďuje do pojmu „život“, jenž stojí proti pojmu „bůh“. Postava Kunhuty je částečně příbuzná s Milenou z Hilbertova dramatu *O boha* (1897), která je ztělesněním Hilbertova názoru, že ztráta víry má daleko ničivější důsledky pro ženu než pro muže. Kunhuta (na rozdíl od Mileny) o víru ani neusiluje, osobní Bůh je u ní hrazen jakousi neosobní a mechanickou „divnou vůlí osudu“. Protože ani ona nakonec sama stát nedokáže, musí se tedy spoléhat na oporu muže, jeho lásku. To je však opora navýsost vachrlatá, lidské vztahy obecně a ty partnerské zvláště jsou v Hilbertových dramatech stále ukazovány jako ohrožené.

Kunhutina zrada je nakonec, spolu s jeho ochabnutím vůle k moci, hlavní příčinou Falkenštejnova pádu v Hilbertově dramatu. Vztah Falkenštejna a Kunhuty představuje Hilbertovy názory na vztah mezi oběma pohlavími a spojení erotického a osudového. Vlastní Falkenštejnova tragédie však spočívá v tom, že oba milenci si v podstatě nerozumí (téma, které Hilbert rozpracoval předtím ve *Vině* [1896]). V jejich poměru Hilbert také podává určitou verzi ne/možnosti práce muže a ženy na společném díle. Falkenštejn se rozhoduje alespoň zemřít jako král. Jeho smrt přitom není mučednictvím a možná ani obětí. Ve smrti se sebe sama nevzdává, nýbrž se potvrzuje a to hned v několika ohledech. Domnívá se, že jí dosahuje královské velikosti a s ní spojené slávy, kterou se mu v životě dosáhnout nepodařilo. Kromě toho, když doufá, že jeho smrt bude výzvou ke vzpouře a pomstě, aranžuje si jí své

znovuzrození či se tak stává nesmrtelným. To plyne z jeho důsledného ztotožnění sebe sama se samostatnými Čechami. Jeho smrt je tak mohutným přitakáním životu a její účinky se blíží tomu, jak Nietzsche vymezoval léčivou moc antické tragédie. Závěr *Falkenštejna* nám dokresluje žádoucí typ českého vůdce, jak si ho Hilbert představoval, a také podstatu Hilbertovy polemiky s Masarykem. Dějiny národů podle něj nejsou plánem Prozřetelnosti, nýbrž výsledkem bojů o moc, v tomto smyslu jsou dílem historické „náhody“. Nadto Masarykův ideál humanity a v něm obsažený důraz na mravnost v tomto boji pro Čechy zjevně nepředstavuje příliš mocnou zbraň.

Viktor Dyk: *Posel* (1907)

Dyk své drama komponoval jako první díl trilogie s názvem „Pokuty“, jednalo se mu o trilogii „trojího váhání, trojí pasivity.“ Dykovo drama je dramatizací Masarykovy otázky: „Jsme tedy národ Žižkův a Prokopův, nebo Husův a Komenského?“ a snad i nebanální odpovědí na ni. Masaryk se domníval, že odpovědí na kolísání mezi těmito dvěma protivami, nemůže být hledání zlaté střední cesty mezi nimi, nýbrž snaha je spojit „ve vyšší jednotě duchovní“, z toho prý vzniknou „charakterové, hořící tou pravou účinnou láskou“. Příklad takového charakteru představoval Masarykovi Petr Chelčický. Dyk podle Chelčického modeloval ústřední postavu dramatu Tomáše Roha a postavil proti němu dva protivníky. Tím prvním je jeho bratr kněz Matyáš. Debaty mezi oběma bratry se týkají jejich odlišného poměru k Bohu, prozřetelnosti, Božím přikázáním a povinnosti, svědomí a svobodě. Tomáš je (jako Chelčický) důsledným pacifistou, pomsta podle něj patří Hospodinovi a jeho služebníci se mají modlit a případně zemřít jako mučedníci. Rozdíl mezi oběma bratry je především v tom, že zatímco pro Tomáše je hlavní a vlastně jedinou autoritou, která určuje jeho jednání či přesněji trpění, Evangelium, podle Matyáše „jsou také přikázání lidská“, například povinnost bránit vlastní víru a zemi. Postava Tomáše Roha svědčí o tom, že Dyk obdivoval Chelčického důslednost a odvahu, která je obsažena v jeho radikálním křesťanství. Pevnost Tomáše Roha pochází z osobní víry, která usměřňuje celý jeho život. Taková víra se však nedá nikomu přikázat. Dyk sám ji neměl. Řečeno s velkým zjednodušením: Masaryk se domníval, že z české historie poznal, k čemu Bůh povolal český národ a učinil z toho národní program. Dykovu opozici k Masarykovu národnímu programu dobře postihl Otakar Theer jako „odboj proti humanitním ideálům“, které „umrtvují spontánní hnutí čínorodé energie“. Jde o to, co se stane, když se učení Chelčického (a dalších) přeneso z oblasti náboženské a mravní a učiní se z něj základ politiky a kultury národa, kterou pak mají všichni jeho členové, bez ohledu na jejich individuální dispozice, přijmout za svou a nechat se jí krotit. Kdyby

všichni byli (tj. mohli být) stejní jako Tomáš Roh a měli stejně pevnou víru, Dyk by asi nic nenamítal. V opačném případě se však z heroické pasivity (jejímž ztělesněním je Tomáš Roh) stává slabost. Nadto heroická pasivita je nakonec v jistém smyslu ahistorická a apolitická, protože fyzickou a politickou nesvobodu dokáže přemoci duchovní svobodou.

Úskalí, které se podle něj skrývá v národním programu založeném na českobratrství, nám Dyk odhaluje skrze postavu bratra Ondřeje. V něm se ztělesňuje přímost a odvaha, pracovitost, neubližování druhým a zbožnost, tedy ctnosti, které zdobily České Bratry a ke kterým Masaryk nabádal ve svém národním programu Čechy. Ondřej toho však o světě dost ví a umí i myslet politicky. Vidí tedy, jak se úděl jeho bratrů ve víře opakuje. Nicméně na tom nedokáže příliš změnit, mimo jiné proto, že jeho víra a kultura, z níž pochází, mu vlastně přikazuje jednat jistým způsobem, což v Dykových očích znamená víceméně nejednat a jen trpělivě snášet. A národní program založený na takovéto kultuře není podle Dyka dobrou alternativou k jen opatrně prospěchářskému jednání českých pánů, které, bylo podle Ondřeje (a Dyka) jednou z hlavních příčin bělohorské porážky a jejích opakování.

Alternativu snad představuje druhý protivník Tomáše Roha, posel. Jde o odcizeného Čecha, nyní jižana, machiaveliána a nietzscheána. Je také představitelem vůle k moci, válku nehodnotí morálně, rád pokouší „osud“ a mluví o kráse spočívající v rozhodnutí, které zahrnuje notnou dávku rizika. V Rohovi vidí dobrého nepřítele, s nímž se chce poměřit. Proti Tomášovi Rohovi jako hrdinovi pasivity představuje posel hrdinu aktivity. V riskantním jednání spočívá konstitutivní prvek jeho svobody, nejde mu ani tak o to, jaký bude mít jeho jednání výsledek, ale o rozhodnutí se k němu. Jednání nehodnotí jako dobré a zlé v morálním smyslu, nýbrž nietzscheovsky jako dobré a špatné, tedy jak odpovídá situaci. Odpovědnosti za své jednání se nevzdává, nesvaluje ji na osud. Poslovo dobyvatelství se v dramatu aktivně projevuje především v dobývání Rohovy dcery Anny. Základem Anniny výchovy byla povinnost a poslušnost Božího zákona, což v jejím případě doposud znamenalo především poslušnost vůle rodičů. Erotická láska přináší do jejího života aspekt rizika a nutnosti jiného druhu, než je ta, která je obsažena v poslušnosti zákona. Moc lásky jí umožňuje vykročit z prostředí, které je jí cizí. Posel však není toliko svědkem Anny, nýbrž je také vůdcem. Je vlastně obojím zároveň, mimo jiné také proto, jakou roli hrají v jeho vedení vášně. To však neznamená, že by podle něj lidé měli jednat na základě momentálních náklonností. Naopak, vášně je důležitá jako pohnutka k jednání, nicméně to nemůže být bez racionálního rozhodnutí po posouzení rizik, navzdory jimž se člověk k jednání rozhoduje. Na příkladu Anny snad Dyk ukazuje, jak by měli jednat Češi, aby vystoupili ze své pasivity a přemohli svou váhavost. Posel Anně nikterak nezatajuje rizika, která jsou v rozhodnutí odejít s ním

obsažena, neustále jí však zdůrazňuje důležitost volby vlastního osudu. V tom je také jako vůdce protipólem Tomáše Roha, který vede především tím, jak je sám příkladem důsledné poslušnosti Božího zákona.

Pro Masaryka byla Jednota Bratrská českou národní církví. Podle Dyka to však možná nebyla ani tak církev Tomášů Rohů, nýbrž spíše Petrů Skalníků. Skalníka pohání k tomu, aby jednal (posla zabil), vlastně dvojí odpor k němu (nenávisť k nepříteli národa a žárlivost). Přesto se však k činu nakonec neodhodlá, což svědčí o síle zábran v jeho „vnitřním zápasu“. Dyk poukázal na to, že Skalníkovu (ne)jednání je „podle všeobecného mínění“ etické, zároveň jím však „prohrává hru“ (ztrácí dívku, kterou miluje, a neodvrátí bělohorskou porážku). Dyk si u této postavy a jejím dvojitým zaváháním ironicky pohrává s biblickými odkazy. Můžeme se domnívat, že v závěru dramatu je Skalník na cestě od Tomáše Roha jako vůdce k vůdci toho druhu, jakým je posel. Jeho cesta tedy bude v jistém smyslu podobná jako ta Anny a podaří se mu nalézt většího souladu mezi jeho individuálním charakterem a způsoby jednání a nebude se zmítat v rozporech mezi tím, co považuje v určité situaci za správné jednání, a tím, že to je jednání morálkou/vírou zapovězené. Tedy, že bude jednání nietzscheovsky posuzovat ne jako dobré nebo zlé z hlediska absolutní morálky, ale jako dobré či špatné z hlediska situace.

Arnošt Dvořák: *Kníže* (1908)

Také ústřední hrdina Dvořákova *Knížete*, Přemysl, trpí v prvním dějství hry váhavostí, která je jako Skalníkovu spjata s náboženstvím; ve třetím dějství ji však, na rozdíl od Dykova Petra, překonává rozhodností. Drama se odehrává na sklonku období, které představuje v české mytologii zlatý či šťastný věk. Obrazy tohoto věku představují z Kosmovy, Dalimilovy a Hájkovy kroniky. Dále se zabývá obrazy kněžny Libuše, jak v kronikách tak především v Zeyerově *Vyšehradu*, s nimiž, jak v této kapitole opakovaně ukazují, Dvořák ve svém dramatu polemizuje. Libuše je nejen věštkyní a matkou Čechů nýbrž i ztělesněním moudrosti, spravedlnosti a lásky. Přemysl, který je povolán k tomu, aby vládl po Libušině pohanění, má být představitelem nového typu vlády, politické moci, která si sama určuje, co je spravedlivé. Vyjádřeno je to v obrazech železného stolu (obráceného železného pluhu) a železné metly, kterou má kníže lidi trestat. Lidé odmítající vládu Libuše se podle ní vzdávají pokojného a svobodného života v zaslíbené zemi a vyměňují ho za ujařmení. Také v Dvořákově dramatu najdeme odkaz k vládě železné ruky (železné metly) a dokonce nepřímo i k železnému stolu ba i k jeho lýkovým střevecům, které podle Kosmy měly svědčit o Přemyslově původu a původní rovnosti všech lidí. Na způsobu, jakým Dvořák uvedené motivy podává, se ukazuje

jeho přístup k mýtu. Přistupuje k němu jinak než Zeyer, u nějž byl mýtus obrazem předhistorického počátku. Dvořákovi jde o to představit situaci, z níž se mýtus zrodil, o žitou realitu, z níž vznikl. I když si ji třeba někdy představuje dosti moderně. Dvořák mýtus v mnohém odkouztlil (odromantizoval), to však neznámá, že by ho zničil. Naopak se zdá, že našel možnou cestu k jeho oživení.

Dvořákova Libuše se příliš nevychyluje z obrazu moudré vládkyně a kněžny lásky, který v české mytologii má. Přesto i ji chtěl dramatik podle své představy „zrealističtít“ a znovu „zpohanštit“. Nijak nezastírá, že její postava je opředená tajemstvím a různými pověstmi a s odkazy na ně si ve svém dramatu pohrává. Libušina vláda je vládou lásky, svůj lid zjemňuje a učí ho smíření, odpuštění zdržení se msty a dokonce i lásce k nepřítelům. (Dobová kritika tak psala o jejím tolstojovství.) Její vzdělávání lidu vede k pasivitě, která není heroickým kvietismem, jako v případě Dykova Tomáše Roha, nýbrž je rezignovanou slabostí, spánkem. Dvořákův Přemysl je prost Libušiny záhadnosti. V prvním dějství zápasí především s očekáváními, která jsou na něj jako na knížete kladena a nedostatkem úcty. Přes svou touhu po moci je příliš mírný a laskavý a jeho vůle k moci není dosti silná, aby se dokázal spolehnout sám na sebe, potřebuje oporu (modlu).

Dvořákova Vlasta je stejně hladová po moci jako Přemysl, avšak tvrdší. U Dvořáka nejde v dívčí válce o ustavení patriarchátu, obnovení matriarchátu, ani o odvěký boj pohlaví či myšlenku ženské emancipace, jak tomu bylo v předchozích podáních. Boj mezi Vlastou a Přemyslem je tu především bojem mezi dvěma soupeři o knížecí stolec. Dvořákova Vlasta je téměř ztělesněním Nietzscheho definici vůle a vůle k moci. Jako Hilbertův Falkenštejn, vyvozuje Vlasta svůj nárok na to stát se kněžnou ze svého chtění a také by chtěla vládnout podobně jako on tj. vnutit lidem svou vůli. Je tak představitelkou vlády železné ruky, kterou někteří očekávali od Přemysla. Aby se Vlasta mohla stát skutečnou vůdkyní (kromě toho, že to Dvořákovi nedovoluje pověst) na to však není dost svobodná a vlastně ani vznešená, příliš ji ovládá nenávist, kterou navíc rozpoutává v dívkách. Způsob, jakým to působí v lidech zkulturnovaných Libušinou jemností, vidíme v druhém dějství zejména na postavě Šárky. Dvořák se v případě Šárky snad nejvíce odchýlil od předchozích podání a netýká se to jen motivace její zrady. Dvořákovu Šárku pronásledují děsivé představy, hlasy mrtvých, které zabila. Trpí tedy nemocí, na niž Libuše podávala jako lék smíření a odpuštění. Jako léčbu na svoji nemoc (snad v duchu nietzscheovské drezúry svědomí) Šárka přijímá výzvu Ratky, aby zabila Ctirada. Ten je v Dvořákově dramatu třetím z претенdentů na knížecí stolec. Dvořák z něj udělal Lučana, aby nebyl nijak poznamenán Libušinou vládou. Ctirad je rozhodný a veselý pohan, který se liší jak od mstivé Vlasty, tak od Čechů, kteří nejprve byli kroceni

Libuši, a teď žízni po boji. Připomíná Nietzscheho charakteristiku původních barbarů, z nichž se pak stali vznešení. Když mluví o svém knížecím snu, v němž je knížetem všech, ztělesňuje vůli k moci, která se neopírá o žádné ideje, či modly. Národ má být podle něj (stejně jako podle Falkenštejna) sjednocen doslovně či metaforicky v osobě vůdce. Ctirad chce vést především k boji a dobývání, v rozhodující chvíli se však ukáže jako slabý. Šárka Ctirada vyzývá k rouhání a obrazoborectví a k tomu, aby zabil boha a sám se stal bohem, Ctirad se však zalekne. Šárka původně silného Ctirada poblouznila pověřčivostí a ustrašeností před modlami, ji naopak Ctiradova smrt osvobodila: není již před bohem ustrašená, a v titánském gestu mu vyhlašuje otevřené nepřátelství. Šárka sice umírá v hořícím lese, anticipuje však Přemysla jako knížete (jak si toho všiml Alexandr Bačkovský).

Dvořákův Přemysl ve třetím dějství na cestě ke knížecímu trůnu odmítá představy lidí o tom, jakým knížetem by měl být. Nechce být soudcem a odmítá stát jako prostředník mezi lidmi a bohem. Nechce být stejným vládcem, jako byla Libuše, a lidi vyzývá tomu, aby se rozloučili s teskněním po zlatém věku. Dvořákův Přemysl naopak hledí do budoucnosti. Aby Češi mohli vykročit směrem k budoucnosti, potřebují se především zbavit zbabělého strachu a pomstychtivosti, který se odráží v jejich bohu. Přemysl vyzývá Čechy k tomu, aby zbabělého a malého boha nahradili bohem silným. V tom lze vidět Dvořákovu výzvu současníkům. Nabádá je, aby jen nesnili o minulé slávě, neutápěli se v minulých zklamáních a porážkách, toliko nepřezívali ve strachu a frustraci, ale stanovovali si vysoké cíle, nebáli se na cestě k velikosti a nemluvili o sobě jako malém národu. Závěr kapitoly rozebírá možné významy „národa knížat“, kterým se podle Přemysla Češi mohou stát, když naleznou boha uvnitř sebe samých, a představuje různé interpretace dobových kritiků. Přemysl v založení „národa knížat“ dává především jeho příslušníkům autonomii, tedy svobodu a odpovědnost lidí, kteří si účely svého jednání volí sami a nejprve je artikulují ve slovech a dohadují se o nich.

Lothar Suchý: *David* (1911)

Podobnosti mezi Suchého dramatickou básní a dílem Dvořákovým jsou částečně dány podobnostmi jejich předobrazů, tedy biblickým králem a Přemyslem pověstí. Dvořákově a Suchého drama pak navíc spojují: motiv přestoupení, nalezení boha/Boha ve vlastním nitru, Ibsenovi *Nápadníci trůnu* jako inspirační zdroj a také ozvuky Nietzscheho filosofie. Josef Kodíček dobře postihl hlavní myšlenku Suchého díla jako otázku vztahu mezi silou, čistotou a velikostí. Jedním z aspektů tématu čistoty v Suchého hře je čisté a/protože věrné přátelství či láska mezi muži. Suchý téma rozvíjí Suchý prostřednictvím postavy Banajáše. V Banajášově vztahu k Davidovi Suchý podává lásku jinocha ke staršímu muži v duchu slov Oscara Wildea

o lásce, která se „neodvažuje vyslovit své jméno“. Banajášova láska k Davidovi je čistá ba ideální, zároveň je však i zvrácená. Existuje víceméně jen v Banajášově hlavě, je zbavena jakékoli tělesnosti a tedy reálnosti. Banajáš si Davida idealizuje jako čistého a tedy velkého. Když však David po tom, co se dopustí cizoložství s Batšébou, přestane Banajášovu ideálu odpovídat, a Banajáš nadto chápe své toužení po Batšébě jako ztrátu vlastní čistoty, jeho život ztratí smysl. Přesto však díky Uriášovi (podvedenému manželovi Batšéby) poznává, když jdou spolu na smrt, lásku jako agapé či filias. Bylo-li k tomu, aby Banajáš poznal lásku (a snad i našel nový smysl) třeba překročení a jistá dávka utrpení, prochází David něčím podobným.

David před svým cizoložstvím mluví na několika místech o svém snu o velikosti, a frustraci z jeho nedosažitelnosti. Chtěl by zavést Boží království na zemi podle svých představ, avšak namísto toho je nucen „toliko“ sloužit Bohu a činit tak i věci, které jsou s jeho snem v rozporu. V Davidovi tu máme moderního individualistu, který by rád světu vládl podle své vůle. Touží po autonomii, je však z různých důvodů nucen žít bohobojně tedy tak, jako by byl závislý na Bohu a poslušně plnil Jeho vůli. Davida vede k přestoupení několikero motivů: nemá vhodného potomka; aby sloužil lidu, musí se vzdát následování některých vlastních tužeb; musí být vzorem ctnosti, jak si to lid žádá; touha po autonomii; nedostatek věrné lásky. Přestoupením se chce stát silným a tedy podle něj skutečně velikým a čistým. Čistota v tomto smyslu neplyne z poslušnosti Božího zákona nýbrž právě z autonomie. A síla z vědomého a chtěného překročení zákona (vzpomeneme si tu na Nietzscheho), nikoli z pouhého hříšného podlehnutí žádosti. Pokud jde o samotné přestoupení, Suchý nepodává Davidovo jednání jako výraz kořistící žádostivosti, která nesnese odporu. Král vzhledem k Batšébě nijak nevyužívá své moci a dává jí svobodu volby. David kromě toho ví, že lásku nelze přikázat a ta je nakonec založena na svobodném souhlasu druhého. V jejich přestoupení se však nakonec ukazuje moc érotu, zapomenutí na svět, hřích i zákon (ozvuk Wagnerova *Tristana a Isoldy*).

Davidovo cizoložství s Batšébou v Bibli nepřineslo toliko plody tělesné (nejprve dítě, které pak zemřelo, posléze narození Šalomouna) nýbrž i plody duchovní, jeden z nejmocnějších kajících žalmů. Suchého David, který se trápí vlastním hříchem, však žalmy neskládá. Naopak celým třetím dějstvím se vine jeho malověrnost či rovnou náboženská skepse. Dá se říct, že Suchý v něm mimo jiné podává různé důvody pro Masarykovo přesvědčení, že člověk bez Boha žít nemůže a sám se zničí. Davida však „zachraňuje“ prorok Nathan, který ho nejprve vyzývá k pokání, pak mu však předestírá určitou verzi negativní teologie. Veškerý lidský pojem o Bohu je toliko lidský, a tedy

omezený ve srovnání s pojmem Boha, který je nejvýše čistý a tak vlastně prázdný. Tím se však otevírá prostor pro manipulaci s tímto pojmem: ve výkladech budou pojmu dány určité významy, které ho budou „znečišťovat“. Úkolem vůdce, jakým má být David, je vytyčit lidu pojem Boha jako ideál a úběžník jejich aspirací. Bůh je nezbytný pro život sám a lidskou duši v něm. Pojem Boha dává lidskému životu nejen smysl nýbrž i sám základ, je v žití oporou, nenechává člověka samotného. Bůh podle Nathana není nějaká vnější (spravedlivá či milosrdná) moc, nýbrž je pojmenováním pro určitá hnutí v lidském nitru. Obraz vůdce, kterým se podle Nathana má David stát, se blíží obrazu vůdce, kterým byl Masaryk. Tedy morální vůdce a vychovatel, jenž vedl lidi k tomu, aby se povznesli z nízkosti k mravní ušlechtilosti, a sám jim v tom šel čistotou příkladem.

David nakonec podobně jako Dvořákův Přemysl (a vlastně i Ibsenův Brand) nalezne Boha ve svém nitru, pojmenovává ho jako „touhu žít“. Teprve svým překročením se dobral autonomie, o níž mluvil před ním. Překročením a pokáním za něj se pozvedl k velikosti a stal se vůdcem. Je odhodlán nemyslet na sebe a vést lid a sloužit mu tak, jak ho k tomu vyzýval Nathan. Když říká, k čemu chce lid vést, promlouvá znovu jako Dvořákův Přemysl zejména k soudobým divákům/čtenářům dramatu a jeho promluva obsahuje masarykovská echa (počtem malý národ nikoli však jeho ideály, úloha práce, mravní velikost národa a nikoli jeho dobyvačnost atd.). Z Davidovi závěrečné promluvy se kromě toho zdá, že Češi na svého spasitele teprve čekají a má to být spasitel, který bude ztělesňovat moudrost (jako Šalomoun či Ježíš Kristus). Přičemž jeho dědictvím z otce bude Davidova odvaha vykročit k velikosti, tedy do neznáma, za všechno konvenční a dosud představitelné, stejně jako odvaha nést odpovědnost za překročení, kterých se na této cestě dopustí. Jeho dědictvím z matky, tedy Batšéby (u níž Suchý několikrát odkazuje k Panně Marii), bude u tohoto spasitele věrná a nesobecká láska, která je ochotna přinášet oběti a tedy trpět.

František Langer: *Svatý Václav* (1912); František Zavřel: *Boleslav Ukrutný* (1919)

Autoři děl, jimiž se zabývám v této kapitole, interpretovali postavu sv. Václava ve vztahu k Masarykovu humanitnímu ideálu obecně a k českobratrství konkrétně. Langerovo i Zavřelovo drama se tím spojuje jak s Dykovým *Poslem* tak i Dvořákovým *Knížetem*. Postava svatého Václava má několikrátý dramatický potenciál: soupeření dvou bratrů, které vyústí v bratrovraždu, konflikt mezi pohanstvím a křesťanstvím, boj Čechů s Němci, konflikt křesťana obecně a křesťanského vládce zvlášť mezi duchovním životem a světskými povinnostmi. Toto vše nalezneme obsaženo ve svatováclavské tradici od jejího počátku,

ačkoliv se jednotlivá podání liší v tom, na co kladou důraz v jednání postav a jejich motivaci. A uvedené konflikty jsou tak či onak přítomny i v Langerově a Zavřelově dramatu.

I.

V této části kapitoly se ve výběru zabývám způsobem podání dějů kolem svatého Václava a jejich aktérů od nejstarších legend až po Vrchlického drama *Bratři* (1889). V legendách si všímám obrazu Václava jako hrdiny na poli světském i duchovním, jeho radikálně křesťanské vlády a odporu vůči ní, i hledání souladu mezi knížecími povinnostmi a touze po mnišství. Drahomíru představují nejstarší legendy povětšinou jako pohanku, která křesťany nenávidí a nechá je pronásledovat. Matka v nich však nemá žádný přímý podíl na synově smrti. Ten přísluší Boleslavovi, ďáblu nástroji. Některé z legend jeho iniciativu k vraždě umenšují s tím, že podlehl vlivu zrádných našeptávačů. Zabývám se také podáním Václavova poměru k mučednické smrti: jeho odvahou, zda se, když je napaden, brání či nebrání a proč. Kosmas Boleslavovi poprvé připsal přívlastek „ukrutný“ a označoval jím svévolnost Boleslava jako vládce/vůdce. U Dalimila najdeme mimo jiné pozoruhodný obraz jednoty Václava jako pokorného a mírného křesťana a udatného bojovníka. Kromě toho nám představuje smírný vztah Václava a Jindřicha Ptáčníka opačně, než tomu bylo v pozdějším a tak vlivném podání Palackého. Hájkovi mimo jiné učaroval obraz Boleslavova pokoření před císařem Ottou I. Kronikář se snaží umenšit národní ponížení a představuje ho především jako spravedlivý trest pro Boleslava za bratrovraždu. Kořenem všeho zla je u něj ďábelská Drahomíra. Boleslav v zavraždění Václava podlehl ďábelskému pokušení, svého činu však lituje a obrací se.

Hájkovo podání bylo hlavním materiálem pro různá zpracování příběhu sv. Václava v devatenáctém století, ačkoli se jejich autoři třeba neshodovali s jeho hodnocením postav či dějů. Pro Josefa Lindu pohanství nebylo ďábelské ani veskrze temné. Křesťanství naopak narušilo kmenovou jednotu spojení s bohy a předky a nadto bylo nástrojem Němců k porobení Čechů. Václav je u Lindy podobně jako v legendách duchovním člověkem a zároveň světským vládcem ctěným křesťany i pohany. Ty obrací především vlastním příkladem odpuštění, odmítá jakýkoli náboženský nátlak a použití meče je podle něj náležité pouze pro výkon světské moci, především pro obranu. Boleslava pronásleduje sen o zkáze země pod vedením Václava, má obětovat bratra bohům, přičemž se tímto činem sám obětuje pro národ. Tím se odlišuje pohanství a křesťanství (kde se Bůh obětoval pro člověka) a spočívá v tom jeden z rozhodujících významů „záře nad pohanstvem“. Touto září je u Lindy nakonec osvícen i Boleslav, když poznává moc křesťanského odpuštění. Boleslav se po svém obrácení stává Václavovým pokračovatelem. Moc odpuštění i Boleslava jako pokračovatele Václava najdeme také v epické básni Vojtěcha Nejedlého *Václav* (1837). Nejedlého Václav vede národ

jako jeho otec k lásce k vlasti založené na bratrské lásce. Cesta od pohanství ke křesťanství je tu cestou rozumu a vzdělanosti ke světlu, svobodě a moudrosti. František Palacký především přetvořil obraz mocichtivé, ďábelské a pohanské Drahomíry, když ji líčil jako pomocnici Stodoranům ve „všeslovanském boji“ proti Němcům a v popisu zavraždění Václava opíral především o nově nalezenou první staroslověnskou legendu, v níž najdeme matku oplakávající zavražděného syna. Palacký neviděl v Boleslavovi toliko Václavova pokračovatele, nýbrž mu připsal hlavní zásluhu o českou státnost. V tomto rámci vykládá Boleslavovu „ukrutnost“, kterou považuje takřka za nutný průvodní jev jeho snahy učinit ze sebe silného vládce. Palackého interpretace Boleslava, ovlivnila pojetí této postavy v dílech z druhé poloviny devatenáctého, ale i počátku dvacátého století. A to platí i pro známý Palackého výklad Václavova vztahu k Jindřichovi Ptáčníkovi a důvodů odporu k Václavově vládě, jenž vyústil v jeho zavraždění.

Josef Kajetán Tyl své drama *Krvavé křtiny čili Drahomíra a její synové* (napsáno a prem. 1849; 1. vyd. 1868) napsal rok po českém vydání Palackého prvního svazku *Dějin* a dá se říct, že v něm Palackého výklad dramaturgizuje. V Drahomíře Tyl ukazuje konflikt lásky k synovi a lásky k národu. V závěru je Drahomíra tragickou hrdinkou, která vidí, k čemu věci spějí (tj. zavraždění Václava), nedokáže tomu však zabránit. Když jako matka přichází o syna, lze v tom vidět oběť přinesenou národu. Tragickou postavou je částečně i Boleslav. Boleslavovým motivem k odstranění Václava není nenávisť k němu ani žádná sobecká touha po moci, nýbrž je veden, stejně jako Drahomíra, zájmem národa. Boleslav nakonec vystupuje jako příkladný vůdce svého národa, jenž hájí jeho dobro a je ochotný za něj bojovat. Jaroslavu Vrchlickému šlo v dramatu *Bratři* (1889), jak naznačuje již název, především o bratrský konflikt. Vrchlického Václav se rozhoduje předat vládu Boleslavovi, tragičnost spočívá v tom, že o tom Boleslavovi neřekne. Na rozdíl od středověkých a raně novověkých podání tu tedy u Boleslava nejde ani tak o netrpělivost jako spíše o nevědomost. Motivy, které vedou Boleslava k vraždě Václava, jsou spíše „lidské“ než politické: frustrace, žárlivost na Václavovu slávu a lásku, kterou mu projevuje lid, a podezírání Václava a jeho manželky Běly ze vzájemné náklonnosti. Když Boleslav v závěru poznává své tragické pochybení, vyznává vinu, prosí za odpuštění a jasně vymezuje své postavení a moc pozemského správce Čech, vzhledem k Václavovi jako jejich věčnému nebeskému knížeti v duchu svatováclavského chorálu.

II.

Byla-li u Tyla tragickou postavou především Drahomíra a u Vrchlického pak zejména Boleslav, v dramatu Františka Langera *Svatý Václav* je to sám titulní hrdina. Langerův Václav

především nechce být vůdcem ve mstivém boji. Jako křesťanský vládce se Václav staví také proti tomu, že nejsilnějším poutem národa, zdrojem jeho jednoty by měl být společný nepřítel, jak to tvrdí Boleslav. Václav chce být vychovatelem láskou a k lásce, na níž chce stavět jednotu a život národa jak dovnitř tak navenek. Langer ve Václavovi ukazuje radikálnost podobnou radikálnosti Václava jako křesťanského panovníka z legend. Nelze se divit, že za tím někteří kritici viděli tolstojovství. A je to nakonec Václavovo „tolstojovství“, které ho staví do dilemat, která u Václava legend, Dalimila, Hájka, ale také například u Lindy či Nejedlého byla možná naznačena, nebyla však takto vyhocená. Václav se nakonec odhodlává jít do boje, a přesto, že se jedná o boj obranný, své jednání bere jako oběť. Langer však Václava jako křesťana poněkud zmrzačil. Václav chápe oběť jako zřeknutí se všeho, což je nekřesťanské. Ve Václavovi tak máme namísto konfliktu křesťana a světa konflikt individua a jeho duchovního projektu s politickými zájmy národního celku. Důvěra, s níž se sv. Václav legend odevzdával v hrozícím nebezpečí do rukou Božích, se u Langerova Václava místy blíží spíše rezignaci či fatalismu. Langer ve Václavovi představil spíše tragického hrdinu než křesťanského mučedníka. A patrné je to především na tom, jak Václav uvažuje o svém tragickém pochybení/provinění a trestu, neboť jakákoli představa trestu je s křesťanským mučednictvím neslučitelná. Václav chce ve smrti nalézt smíření, po usmíření skrze potrestání touží proto, aby se zbavil utrpení, které mu působí vědomí vlastního selhání. Václav odmítá, že by hodnota života spočívala v něm samém. Život má hodnotu v tom, čím je naplněn, jak odráží touhu toho, kdo jej žije. Příležitost k naplnění toho, co se mu nepodařilo naplnit v životě, spatřuje ve smrti. Tu nakonec nechápe jen jako trest a smíření se sebou samým, nýbrž především jako možnost představit svou mravní integritu tedy soulad mezi vlastními touhami, svědomím a jednáním. Smrt kromě toho pojímá celkem moderně jako plné uskutečnění a výraz vlastní svobody, kterou v životě musel obětovat pro dobro a svobodu národa. Nadto se svou smrtí chce stát vůdcem a vychovatelem národa, kterým toužil být v životě. Smrt, třebaže se jí vlastně poddává, se má stát jeho činem a příkladem jednání pro druhé. Jde mu především o to, aby žili s takovou mravní integritou, s jakou on jde vstříc smrti. Nazývá to „žitím v pravdě“.

Václavovým hlavním protivníkem není v Langerově hře ani tak Boleslav jako především jeho matka. Drahomíra má svou vlastní představu o věčném životě: sama bude věčně žít ve svém rodě. Drahomíra je matkou, která nedokáže milovat jinak než láskou instinktivní, která je částečně i láskou narcistní. Miluje Boleslava, v němž se shlíží, kterému však stojí v cestě Václav, v němž se ona nepoznává, a proto ho nenávidí. Způsob, jakým Drahomíra miluje Boleslava a nenávidí Václava, se dá dobře spojit s jejím pohanstvím, které

se vyznačuje jednak trváním na krevní mstě, avšak také spoléháním se na sebe, autonomií vůle a svobodným žitím podle individuálních tužeb a vášní. Přičemž jediným, co omezuje svobodu a krotí individuální touhy, je zájem rodu, který se stává absolutním účelem či absolutním dobrem. Drahomířin odlišný vztah k oběma synům, zastávání pohanství a odpor ke křesťanství je ještě doplněn její reflexí rozdílu mezi stodoranstvím a češtvím. Jde o rozhodnost a důslednost stodoranství, které stojí proti nerozhodnosti a polovičatosti češtví.

Boleslavovi jsou Stodorané ztělesněním „plného života“. Plnost života je kromě touhy po svobodě, která se nechce nechat ničím krotit, spojována především s válkou a bojem. Boj je pro Boleslava výrazem a prostředkem individuálního růstu a síly. Zavraždění bratra má být pro Boleslava jeho prvním činem. Bratrovražda tak představuje první skutečný čin pro oba zúčastněné. Oba jí manifestují osobní integritu stejně jako vůdcovství. A pro oba je to navíc čin tragický, protože musejí něco obětovat. Boleslav se v závěru představuje jako výbojný vůdce, který chce utvářet charakter národa podle svého individuálního charakteru. Řečeno krevní mluvou Drahomíry, chce z Čechů učinit Stodorany. Stodoranství je však u něj spíše otázkou výchovy a příkladu vůdce než zděděné krve. V Čechách je možné ho probudit, třebaže ho chápou jako sobě cizí. Langerův *Svatý Václav* se tak dá číst jako variace na Masarykovou otázku, kterou jsem citoval v kapitole o *Poslovi*. Ta je ztělesněna v obou bratrech. Václav a Boleslav také potvrzují Masarykovo přesvědčení, že nelze být obojím a že pokusy tyto protiklady smířit vedou k polovičatosti. Češi mají takřikajíc v krvi obě tyto možnosti. Záleží pak na jejich vůdcích, pro kterou z nich se rozhodnou či jsou disponováni a na jejich integritě. Protože právě integrita či věrnost sobě samému činí v Langerově dramatu vůdce vůdcem. A dosažení této integrity, které jako by teprve umožňovalo opravdu jednat, vyžaduje oběť. Být českým vůdcem tedy také znamená být tragickým hrdinou.

III

František Zavřel dramatem *Boleslav Ukrutný* také odpovídá na onu Masarykovu otázku, avšak daleko jednoznačněji se přiklání k jedné ze soupeřících stran. V Zavřelově díle zcela chybí kolísavost a polovičatost Langerova Václava a Boleslava, ačkoliv jsou oba jeho hrdinové vedeni stejnými či dosti podobnými idejemi jako ti Langerovi. Zavřelův Boleslav sice v určitých chvílích váhá, to jej však vede spíše k tomu, že se zdrží jednání, než aby jednal polovičatě. Jedná až ve chvíli, kdy je takřikajíc scelený či řečeno Zavřelovým jazykem „zhnětený“. V Zavřelově hře má přijít nový čas (vlastně nový začátek) po konfliktu starých a nových bohů, na jejichž místo vstoupí jako vítěz „nejsilnější a nejodvážnější“ člověk. Tím má být Boleslav a je zřejmé, že není příbuzný toliko s Hilbertovým Falkenštejnem, nýbrž a to snad ještě těsněji s Dvořákovým Přemyslem. Souboj mezi starými a novými bohy, je pak

ztělesněn v Drahomíře a Václavovi. Zavřel v Drahomíře představuje rozhodnou vůdkyni, která svou odvahou a odhodláním spolehnout se na sebe samu, nepodlehnout okolní chorobě a malověrnosti, připravila cestu pro to, co má přijít: tedy nový čas pro Čechy i nadčlověk Boleslav. Je-li to postava tragická, pak v tom smyslu, že obětuje Václava, k němuž jako matka necítí žádnou nenávisť a také, že starý rád, o nějž usilovala, se nevrátí.

Zavřelův Václav se blíží tomu Langerovu: své křesťanství také staví především na radikálnosti horského kázání. Václav byl nejprve bojovníkem, pak ve svém nitru našel „neurčité a bezeslovné zvěstování lásky“ a za přispění Ludmily se obrátil. Když jde Václav i přes varování za Boleslavem, je tím věrný svému poznání jednoty, která se skrývá pod klamným světem jevů, a která je jedinou pravdou. Pochopil, že chce-li být vzhledem k tomuto poznání skutečně důsledným, nemůže chtít být vykupitelem ani šířitelem křesťanství, nemůže vlastně chtít vůbec nic, nýbrž může toliko milovat, neboť láska je jedinou skutečností, všechno ostatní je klamem tedy ničím. Nejradičálnější láskou (či plností lásky) je pak ta, která překonává obzvlášť hlubokou, byť klamnou propast, tedy láska k nepřátelům. Za Boleslavem jde Václav jako člověk, který miluje či, jinak řečeno, žije věčnost. A takový člověk nemůže být politikem, protože politika je věcí času. V tom se mi zdá spočívat Zavřelův soud nad Václavem.

Pro Zavřelova Boleslava je Václavova smrt a jeho vyrovnání se s ní, závěrečným momentem přerodu čili poražením „vnitřního nepřítele“, sebepřekonáním. Byla-li u Langera smrt Václava prvním činem pro oba zúčastněné, jímž oba zároveň dosáhli a projevíli svou integritu, najdeme u Zavřela něco podobného. Pro Václava je to zároveň krajní manifestace a „dosažení“ plnosti lásky a absolutního života, jak jim rozumí, a Boleslav zavražděním Václava musel překonat všechny své přirozené náklonnosti a zbytky veškerého morálního hodnocení, které bránily tomu, aby se stal „ničím neohrazenou vůlí“. Přerod Boleslava se završuje ve vztahu k ženě, Jitce. O ženě, jejíž krásou je „mučen“, mluví jako o nepřítelkyni proto, že ani člověk, který v sobě objevil takovou vůli jako Boleslav, se podle Zavřela ženy nemůže jen tak zmocnit, nýbrž se jí musí nejprve sám odevzdat s rizikem, že bude odmítnut. Muž se může ženy „zmocnit“ teprve tehdy, až ona jeho dar přijme, a sama se mu dá. Teprve pak jí také může být naplněn, scelen a takřkájíc uzemněn. To je Zavřelovo pojetí „boje mezi pohlavími“ a lásky.

Když v sobě Zavřelův Boleslav našel vůli, zabil bratra, porazil Němce a dostalo se mu lásky, může se stát národním vůdcem. Zavřelův Boleslav se nakonec dosti blíží kladnému obrazu Boleslava, který podal Palacký, a ukrutnost je u něj vlastně stejně nutným zlem, bez nějž by nedosáhl toho, v čem Palacký spatřoval jeho význam. U Zavřela je tomu však třeba

rozumět duchovněji, než jen jako odstraňování těch, kdo se mu nechtějí podvolit. Zavřelův Boleslav totiž byl nejprve ukrutný sám k sobě. A k tomu pochopitelně chce vést i Čechy. Aby Češi v sobě objevili vůli bojovat, musí v sobě s pomocí Boleslavova působení na ně odstranit „vřed“ křesťanství soucit a lásku k bližnímu. Zavřel tím také říká, že z nich musí být odstraněn vřed národního programu humanity, jak ho hlásal hlavní zakladatel státu, z jehož vzniku se svým dramatem tak raduje. Ústy Boleslava však formuluje pro nový stát program alternativní programu Masarykovu. Čechům žijícím uprostřed nepřátel nemá zajistit přežití idea humanity, nýbrž boj s nimi. Langer i Zavřel sami nebyli křesťany a radikální křesťanství a křesťanská láska, jak je představoval Václav legend, se jim smrškla na víceméně doslovnou interpretaci jednoho evangelijního verše o neodpírání zlu. Sami vlastně psali na úsvitu novodobého pohanství (a modlářství) 20. století. Za svou přijali intepretaci Palackého o důvodech bratrovraždy a tyto důvody viděli jako oprávněné. Oba napsali tragédii, kde Boleslav sice musí přinést oběť, tato oběť ho však neobtěžuje vinou, nýbrž naopak ho posílí. V odvaze přinést tuto oběť viděli Boleslavovu kvalifikaci stát se národním vůdcem, který pak do jisté míry může žádat podobné oběti od těch, které vede.

Závěr (Stanislav Lom: *Vůdce* [1916])

Vzpomeneme-li si na slova Otokara Fischera, že hlavním hrdinou českého dramatu je národ a jeho obsahem sen o svobodě, dává celkem smysl, že dramatická báseň Stanislava Loma *Vůdce* se počíná po „čtyřicetiletém bloudění“ izraelského národa pouští, při němž je vedl Mojžíš. Vlastně všechna dramata, kterými jsem se v této práci zabýval, byla psána na konci doby, která by se dala nazvat cestou z otroctví do země zaslíbené, tedy k založení samostatného státu. Pochopitelně, s výjimkou Františka Zavřela, autoři těchto dramát v době jejich psaní o zaslíbené zemi stále ještě spíše snili než, že by ji skutečně zahlédli. Podle Jindřicha Vodáka je Lomův Mojžíš vůdcem v nejlepší smyslu toho slova, když představuje duševní vrchol těch, které vede. Mojžíš je nejprve sjednocovatelem Izraele, pak jeho očišťovatelem, nakonec se stává „ryzí ideou vůdcovství“. Aspoň některé z těchto rysů můžeme nalézt u všech vůdců, o nichž pojednávala tato práce, byť mají různé podoby.

Lomův Mojžíš, když národ sjednocuje a vede ho, má (jako ostatní vůdce v této práci) svůj sen o síle, kterou chce v národě vzbudit. Mojžíš chce vést k tomu, aby nitra příslušníků jeho národa byla proniknuta zákonem, který dává lidskému nitru pevnost a lidským činům zdar, a zároveň je zdrojem jednoty a síly celého národa. Národ tvoří jako tvůrce své dílo, a je tak jako člověk obrazem tvořícího Boha, příslušníky národa chce tvořit podle svého obrazu. Částečně se tím podobá Dvořákovu Přemyslovi, Suchého Davidovi,

Langerovu Václavovi i Boleslavovi a Zavřelovu Boleslavovi. Mojžíšovo vedení se však stejně tak jako vedení biblického Mojžíše nesetkává se všeobecným přijetím. Lom tak ukazuje Mojžíšovy protivníky, kterým se cesta do zaslíbené země zdá z různých důvodů jako příliš náročný a vzdálený cíl. Lomův Mojžíš se také jako jeho biblický přebraz potýká s modlářstvím. Kramaření, malověrnost, absence odvahy přinášet oběti, netrpělivost ve sledování dlouhodobějších cílů, krátkozraká starost o vlastní blaho a pohodlí, či oddávání se smyslovým rozkoším, které přinášejí okamžité uspokojení, to vše snadno ať již vede modlářství či se jím přímo stává. Mojžíš jako vůdce svůj národ očišťuje, když z něj vylučuje všechny ty, kdož nechtějí přijmout za svůj jednotný cíl, který jim předestírá. Lomovo drama ukazuje, že když národ musí být veden, sjednocován a očišťován takřkajíc z vrchu, svědčí to o nezralosti jeho členů; slovy Mojžíše: „Nedá se vésti, kdo nepotřebuje, / aby byl veden.“

V Lomově dramatu poznává Mojžíš, že není správným vůdcem pro život v zaslíbené zemi a to především proto, že svoje vůdcovství chápe jako cestu, která je důležitější než cíl. Zaslíbená země je především věcí tvorby a pro to, aby mohla vzniknout, je spíše důležitá mravní síla těch, kdo ji utvářejí, než příhodné vnější podmínky. S tím je v souladu i Mojžíšův pojem Boha, který je Bohem růstu, s nímž člověk zápasí a k němuž se přibližuje v zápasu (vzpomeneme si tu na biblického Jákoba). Myslí podobně jako Dykův posel, Dvořákův Přemysl, Suchého David a vlastně i Zavřelův (i Langerův) Boleslav. Mojžíš definitivně odmítá jít do zaslíbené země, když poznává, že cesta do ní je otevřena i pro malomocné. Od ostatních se odděluje a umírá, když se snaží překročit propast k Bohu. Mojžíšově smrti můžeme rozumět následovně. Když svůj národ vedl z otroctví a pak po poušti činil to svou vůlí, odvahou, cepováním druhých. Své vůdcovské schopnosti tak používal pro dobro druhých, kterým tím stejně jako Bohu sloužil. Jeho síla vůdce spočívala v náročnosti k sobě samému i druhým a odrážela se v požadavku čistoty, zákona vepsaného a zakořeněného v nitru a nakonec i v pojmu Boha růstu. Jeho hřích by se snad dal popsat jak o hřích tvůrce, který je příliš posedlý dokonalostí svého díla tak, že se zdráhá od něj odtrhnout a dát mu svobodu, aby v určitém momentu začalo žít vlastním životem. Mojžíš se chce připodobnit Stvořiteli a to v jistém smyslu činí, jenže i Bůh dal nakonec člověku jako svému výtvaru svobodu. Mojžíš zřejmě omezenost své moci nad národem, který stvořil, poznal, a proto se vydal na svou poslední cestu sám. Jeho titánská smrt je pak vlastně stvrzením této omezenosti, která se i u sebe význačnějšího člověka ukazuje v jeho smrtelnosti. Člověk byl stvořen k Božímu obrazu, sám Bohem však není.

Lomův Josua, který nastupuje na Mojžíšovo místo, si je vědomější vlastní omezenosti. Přímo odmítá být vůdcem, jako byl Mojžíš, nechce být tvůrcem, přejímá „hotové dílo stvořené jiným“. A svoji úlohu pojmenovává jako roli velitele v boji a soudce v míru. Především však chce být tím, kdo bude bdít nad zákony, které Bůh zjevil Izraelitům skrze Mojžíše a národ vyzývá: „Nedosahujeme Boha – – ! /Však smlouva a zákon nás všechny s ním na věky spíná! / Bůh pánem naším / a my pány země!!“. V jeho slovech, zdá se mi, zaznívá skryté přiznání, že by bylo lépe, kdyby Češi vůdce, jak o nich pojednávají dramata, kterými jsem se v této práci zabýval, nepotřebovali. Znamenalo by to totiž, že jsou již dostatečně zralí, silní, svobodní a odpovědní.

Publikace a výuka:

Publikace:

„O obludnosti umění a kritickém soudu“, in *Jan Lopatka 1940–1993*, ed. Edita Onuferová a Terezie Pokorná, Praha, Revolver revue 2017, s. 33–42.

„K připravovanému výboru textů Josefa Kodíčka o divadle“, *Divadelní revue* 24, 2013, č. 2, s. 113–119. [společně s Michalem Kosákem]

Edice:

Josef Kodíček, *Kritické stati*, ed. Michal Kosák, Jan Pospíšil a Daniel Řehák, Praha, Institut umění – Divadelní ústav 2016.

Výuka:

září 2012 – květen 2020: Council on International Educational Exchange při Ústavu jazykové a odborné přípravy Univerzity Karlovy.

Září 2018 – květen 2020: CET Academic Programs in Prague – Jewish and Central European Studies in Prague