
NEJVYŠŠÍ OBĚŤ. LITERÁRNÍ REFLEXE ATENTÁTU A VRAŽDY JAKO SOCIÁLNÍHO GESTA

PAVEL JANOUŠEK

THE ULTIMATE SACRIFICE. LITERARY REFLECTIONS OF ASSASSINATION AND MURDER AS A SOCIAL GESTURE

The study is devoted to the topic of the assassination of the prominent politician and the Minister of Finance of the newly established Czechoslovak Republic, Alois Rašín (1867–1923). The author traces the reflection of this event in contemporary journalism, literary works and drama, describes the way in which authors portrayed it depending on their political orientation and their relationship to the ideas of the First Republic. In addition to the depiction of the assassination itself, the authors discussed the question of whether a violent solution is a justifiable method of political struggle.

Keywords: Political assassinations, Alois Rašín, politicisation of literature, Viktor Dyk, Stanislav Lom, Jiří Wolker, Jaroslav Hilbert, Ivan Olbracht, Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura

ATENTÁT

V pátek 5. ledna 1923 krátce před devátou hodinou vyšel ministr financí Československé republiky Alois Rašín ze svého domu v pražské Žitné ulici 6, aby přistaveným automobilem odjel za svou prací. Avšak než stačil nastoupit, byl zezadu zasažen dvěma ranami z pistole a skácel se. Atentátník se dal na útěk a následně se pokusil schovat ve sklepě domu v přilehlé Příčné ulici 4. Zde ale byl policisty dostižen a zatčen a následně identifikován jako ani ne dvacetiletý Josef Šoupal.

Rašín byl převezen do sanatoria v Podolí a operován – a třebaže lékaři shledali jeho stav beznadějným, bojoval o svůj život ještě šest týdnů. Zemřel 18. února 1923 ve věku padesáti pěti let.

KONTEXT

Frekvence slova atentát v dobové publicistice naznačuje, že násilná forma „řešení“ politických problémů byla v Evropě počátku dvacátých let velmi praktikována, a to všemi stranami dobových ideových sporů. Bylo to ostatně v souladu s tradicí sahající přinejmenším do 19. století, kdy ji ještě umocnil nástup programového anarchismu.

Československé poválečné veřejnosti tak nemohlo uniknout násilí doprovázející boje o politické uspořádání Německa, ať již jde o smrt komunistických aktivistů Rosy Luxemburgové a Karla Liebknechta (15. 1. 1919), nebo později o sérii atentátů pravicových extremistů na politické osobnosti Výmarské republiky. Z části úspěšných (Karl Gareis, 9. června 1921; Matthias Erzeberg, 26. srpna 1921; Walther Rathenau, 24. června 1922), zčásti nevydařených (Philipp Scheidemann, 4. 6. 1922; spisovatel Maxmilián Harden 3. července 1922). Z Berlína ovšem přišla také zpráva, že v rámci operace Nemesis, jíž se Arméni mstili za genocidu, byl tu zavražděn bývalý turecký ministr vnitra Talata Paši (15. března 1921), anebo informace, že se zde 28. března 1922 emigrovavší ruští monarchisté pokusili zabít Pavla Miljukova, ruského historika a v roce 1917 ministra zahraničí první prozatímní vlády.

A obdobné zvěsti přicházely také z mnoha dalších zemí, kupříkladu z Polska, kde 25. září 1921 ve Lvově zaútočil jeden z bojovníků za ukrajinskou nezávislost na maršála Józefa Piłsudského a 16. prosince 1922 pak byl – po pouhých pěti dnech ve funkci – ve Varšavě při návštěvě umělecké výstavy zavražděn prezident Gabriel Narutowicz. Případně z Maďarska: 3. dubna 1922 ČTK vydala zprávu, že v Budapešti při pumovém atentátu na akci pořádanou tamním klubem demokratů zemřeli tři lidé.

15. prosince 1922 pak český tisk zaznamenal nepovedený atentát na bulharského ministra vnitra Rajko Daskalova. Muže, který následně žil v Praze, zprvu jako bulharský velvyslanec v ČSR a po červnovém vojenském puči jako exulant, přičemž byl 26. srpna 1923 v pražské Holečkově ulici zastřelen bojovníkem za svobodu Makedonie.

Z ještě vzdálenějších končin přicházely kupříkladu informace o zavraždění finského ministra vnitra Heikki Ritavuoriho (14. 2. 1922) či o opako-

vaných atacích na významného reprezentanta Svobodného irského státu Michaela Collinse, přičemž jako zákeřný atentát byla tiskem interpretována také jeho smrt (22. 8. 1922).

V roce 1922 byl tiskem ovšem také hodně sledován bělehradský soudní proces s komunisty, kteří se 28. června 1921 podíleli na prvním z atentátů na srbského regenta, v čase procesu již krále Alexandra I., stojícího v čele nově vytvořeného Království Srbů, Chorvatů a Slovinců. Prohlubující se rozkol mezi komunisty a sociálními demokraty pak násobila zpráva o v Moskvě probíhajícím soudu nad esery: příslušníky socialistické strany, kteří měli spáchat atentát na Lenina a Trockého.

Nahlédnuto z této perspektivy představovalo Československo poměrně klidnou zemi, byť i v ní již došlo k neúspěšnému atentátu na čelního reprezentanta státu, a to na ministerského předsedu Karla Kramáře (9. 1. 1919). 2. listopadu 1922 se pak tiskem mihla zpráva ČTK, že atentátníci v Košicích stříleli na automobil ministra národní obrany Františka Udržala, v němž seděl i generál Radola Gajda (*Rudé právo* 2. 11. 1922); ta se však ukázala spíše falešnou a zapomenutelnou.⁽¹⁾

Slovo atentát se v dobovém tisku ale objevovalo také v metaforickém významu, jako výraz pro útok na něčí názory či rozhodnutí. Ve spojení s Aloisem Rašínem je překvapivě doložitelné již v půli prosince 1922, kdy *Rudé právo* cituje projev poslance a železničního zřízence, soudruha Jaroslava Blažka, který si na půdě sněmovny stěžoval, že se poslanci vládních stran nechťejí osobně angažovat pro „atentát na Rašína“, tedy pro zamítnutí vládního návrhu na snížení platů státních zaměstnanců (*Rudé právo* 15. 12. 1922).

RAŠÍN JAKO ZOSOBNĚNÍ TŘÍDNÍHO SPORU

Hledáme-li příčiny, proč se Šoupalovým terčem stal právě Alois Rašín, tak je to nepochybně proto, že byl v danou chvíli velmi známou osobností a pro

1 Levicový tisk zrod tohoto „fejku“ přičítal Jaroslavu Klímovi, jenž byl z Prahy na Slovensko odsunut jako policejní ředitel příliš spjatý s Rakousko-Uherskem, a takto se patrně snažil prokázat svou ochotu sloužit novému režimu.

mnoho současníků rovněž zosobněním arogance moci. Symbolem všeho zlého, co přinášela aktuální politická situace rodícího se Československa. A to i přesto, že současně byl mnohými vážen jako jeden z hrdinů, kteří málem položili svůj život v boji proti Rakousku, a jako jeden z pěti „mužů 28. října“. A jako muž činu, který v prvních měsících po převratu ve funkci ministra financí dokázal organizovat měnovou odluku, stvořit novou a silnou národní měnu a stabilizovat ekonomickou politiku státu.

Rašínův mediální obraz se však značně zhoršil poté, co se v říjnu 1922 s nově ustavenou Švehlovou vládou na post ministra financí znovu vrátil a začal prosazovat nepopulární ekonomická opatření, která svým charakterem nemohla nevyvolat sociální odpor. A jako problematická byla ostatně vnímána i mnoha podnikateli a ekonomy, včetně osobnosti tak významné, jako tehdy byl ekonom Karel Engliš.

Základem Rašínovy finanční strategie byl důraz na svobodné individuum, jež si je vědomo plné zodpovědnosti za svůj život a zároveň je kdykoli připraveno se podřídit zájmům národa a jeho státu. Důraz kladený na heslo „pracovat a šetřit“ jej vedl k tomu, že odmítal požitkářství a rozmařilost, včetně tak „zbytečných“ zábav, jako jsou plesy, biograf či fotbal. Stávající těžkou ekonomickou krizí chtěl překonat tvrdou deflační politikou, tedy umělým zvyšováním hodnoty koruny měnovými intervencemi, a to i přesto, že to značně komplikovalo export zboží. Velký důraz kladl na krácení rozpočtu, takže se v čase téměř půlmilionové nezaměstnanosti a prudkého snižování nominální mzdy rozhodl také razantně snížit odměny státních zaměstnanců.

Ferdinand Peroutka v *Budování státu* zpětně charakterizoval Rašínovu situaci na konci roku 1922 slovy:

„Někdy se téměř zdálo, že nepopularitu vyhledává. [...] Provádění deflace přivedlo Rašínovo jméno na rty statisíců. Zdál se jim býti tím, kdo jim z nepochopitelné osobní tvrdosti ukládá spoustu omezení. Zdál se jim býti nepřítelem jejich životní míry. Na neštěstí pro sebe Rašín se ani nesnažil, aby toto podezření rozptýlil. Byl hrdý, nechtěl se omlouvat. Věřil ostatně, že národ potřebuje míti ve svém středu aspoň jednoho tvrdého člověka. [...] Byl

přesvědčen, že nakonec vyjde národ z deflační krise posílen, že tíha úkolu vyvolá v něm mravní energie, které se již neztratí. Byla pravda, že bez něho by se asi vláda nikdy neodhodlala k provedení deflace. Bylo třeba jeho energie, aby ji k tomu strhl. Byla-li tedy deflace vinou, nebylo pochyby o tom, že Rašín jest viníkem“ (Peroutka 1936: 2701–2702).

Mezi Rašínovými oponenty přitom byly i osoby tak vážené jako legionáři, neboť na ně necelý měsíc před Šoupalovým činem, 10. prosince 1922, aplikoval své přesvědčení, že „za to, co se dělá pro národ, se neplatí“. V pardubickém projevu ke členům Mladé generace národní demokracie legionáře klasifikoval jako ty, kteří sice „bezsporně ověnčili své hlavy slávou“, nicméně nyní jen nastavují ruce „řkouce: ‚Bojovali jsme za tebe, zaplať, zaplať hotově, zaplať výhodami, privilegiemi...‘“ (*Národní listy*, 11. 12. 1922). Výsledkem byl prudký mediální konflikt s Československou obcí legionářskou, který se pokoušel urovnat i prezident Masaryk. Nepřekvapí proto, že se Rašín měl bezprostředně po atentátu domnívat, že útočníkem byl právě nějaký legionář.

Nepopularita nemilosrdného ministra financí byla tak veliká, že rodila i fámy předcházející realitu. Podle zprávy *Lidových novin*, publikované ovšem až „den poté“, „v Bratislavě jako v Brně a po celé republice kolovaly již před třemi týdny a nyní znova již několik dní zprávy, že byl spáchán na dra Rašína atentát. Tyto pověsti byly rozšířeny i mezi obyvatelstvem maďarským a německým...“ (*Lidové noviny*, 6. 1. 1931)

PO STŘELBĚ

Šoupalovy výstřely a dlouhý marný zápas o život ovšem Rašínův obraz opět transformovaly: učinily z něj mučedníka, oslavovanou oběť amorálního činu. Šok vyvolaný nečekaným násilím se přitom prostupoval s poznáním, že samotný vznik národního státu ještě neznamená, že se všichni budou identifikovat se stejnou vizí hodnot, o něž je nutno budoucnost tohoto státu opřít a jaký mu vtisknout ekonomický a politický charakter. Přesvědčení, že je třeba dalším obdobným excesům zabránit, ostatně vedlo

k tomu, že byl 19. března 1923 parlamentem zrychleně schválen již dříve připravovaný Zákon na ochranu republiky.

Atentát vyhrotil názorové střety, které byly v české společnosti přítomné už před ním. Okamžitě se tak začalo spekulovat, jaké politické důvody Šoupala vedly. Vzдорovat se tomu pokusil Karel Čapek, když v *Lidových novinách* apeloval na schopnost se nad tyto „politické důvody povznést“ a uvědomit si, že vinno je samo politikaření:

„Slyšte, co jsou to ‚politické důvody‘? Jsou to nějaká hesla, nějaké obecné poučky a pravdy, kterým se prostě a pitomě věří? [...] Bylo mu dvacet let a šel zabít politika. Vymažte z lidských pamětí ubohé jméno pominutého tvora. Myslete nyní na vzteklinu, která ho otrávila, na šílenou politickou vášnivost, která nám infikuje život. V takové hodině hanby nutno myslet na spásu duší. Lidé, proboha, lidé, politika nespasí vašich duší! Myslete na duše!“ (Čapek 6. 1. 1923)

Takové názory ovšem zostření politických konfliktů nemohly zabránit, zvláště když střelec byl identifikován jako mladičský anarchista s komunistickou, třebaže jen krátkou minulostí, který skrze Rašína útočil na celý politický systém. Jakkoli se totiž nepotvrdily spekulace, že by mohl být členem nějaké organizované skupiny, zůstalo mínění, že je nutné odsoudit i toho, kdo je za jeho jednání zodpovědný.

Za hlavního Šoupalova spoluviníka proto byli prohlašováni komunisté, na něž také s větší či menší razancí mířily mediální útoky ostatních stran a hnutí. Počínaje ideově rozrůzněnými politiky vládních stran, tedy agrárníky, sociálními demokraty, lidovci, národními socialisty a národními demokraty, až po krajní, fašizující pravici, konkrétně nedávno z národní demokracie se vyčleňující hnutí Červenobílí. Toto nacionální sdružení dokonce prokázalo nebývalou připravenost aktivizovat své příznivce, když již v den atentátu zorganizovalo na Václavském náměstí „tábor lidu“ vymezující se především – ale nejen – vůči komunistům, jakož i vůči „mediálním štvanicím“, kterých se měl dopouštět vůči Rašínovi obecně předpokládaný český tisk.

Obhajoba komunistů za dané situace nebyla jednoduchá, neboť součástí jimi vyznávané ideologie prokazatelně byla i násilná revoluční změna. Ne-

zbývalo jim tedy než zdůrazňovat, že Šoupal se s KSČ rozešel, a to právě proto, že preferoval individuální násilí. Kdežto komunistický boj není:

„proti osobám, ale proti celému kapitalistickému systému [...] Systém musí býti zničen, ne ministři. A zničení systému se dá dosíci jen pohyby a bojem proletářských mas, nikoli akcí jednotlivců. Rašín, či jiný kapitalistický ministr financí, toť lhostejno. Rašín nám mohl býti sympatičtějším než kterýkoliv jiný, právě proto, poněvadž byl nepřítelem otevřeným a jeho metody byly tak vyhraněné, že jsme dělníkům mohli na nich jasně ukazovati, kam vedou. Neštvali, ale bojovali jsme proti němu, protože byl jedním z nejčelnějších representantů systému, který ubíjí dělnictvo.“ (*Rudé právo* 6. 1. 1923)

Argument, že „komunismus nehlásá atentátů“, byl přitom doprovázen poukazem na to, že to byli domácí pravicoví a fašističtí politici, kteří měli s pochopením akceptovat zavraždění Rathenaua a Narutowicze, ba dokonce tvrzením, že *Národní listy* (tedy orgán strany národních demokratů, k nimž patřil i Rašín) svého času vyzvaly k „odpravení“ čelního komunistického funkcionáře Aloise Muny a dalších soudruhů.

DYKOVO HLEDÁNÍ VINÍKA V LITERATUŘE

Literatura v české společnosti, v jejím sebepoznání a sebe prezentaci, tradičně sehrávala významnou roli. Bylo tudíž jen otázkou času, než se téma atentátu a spor o vinu přenese i do ní, přičemž se politická diferenciací tvůrců začne prolínat s morální otázkou, zda a kdy má jedinec ve jménu správné ideje zabít jiného člověka.

Tím, kdo literaturu do diskuzí o atentátu vtáhl, byl Viktor Dyk: politik pravicově nacionálního vyznání a také spisovatel, kterého atentát – obdobně jako Jaroslava Kvapila (Kvapil 1928) – vyprovokoval i k veršům. K osobní reflexi smrti obdivovaného přítele a spolustraníka z Československé strany národně demokratické, která ale byla účelově použita jako motto ke stranické publikaci, jejímž úkolem bylo zvěčnit Rašínovo poselství (Škába 1923). Obě Dykovy básně přitom mají v titulu datum. První odkazuje na

den samotného činu vyjadřující básníkovu prvotní reflexi smrti i jejího politického rozměru;⁽²⁾ druhá na den pohřbu a má charakter politické proklamace oslavující mučedníka a postulující povinnost jej následovat.⁽³⁾

V třetím čísle časopisu *Lumír* (1923) pak Viktor Dyk zveřejnil esej *Tryzna*, v níž v souladu s žánrem pohřební řeči Rašína glorifikoval jako silného a nezištného jedince: „zápasníka“, jenž nikoho nešetřil, ani sebe sama, bil se za národ. Současně se ale snažil dokázat, že vraždící „kulí zákeřníkovou“ je vinna současná česká společnost, přesněji ta její část, která podle jeho přesvědčení zapomíná na národ a potřebu chránit jeho suverenitu. Tedy na hodnoty, za něž bojovali příslušníci předcházejících generací – a také Dyk sám, ať již jako člen radikálního hnutí Omladina nebo signatář Manifestu českých spisovatelů z roku 1917. Na rozdíl od Čapka tudíž Dyk jako klíčový problém nevnímá redukci života na politikaření, nýbrž skutečnost, že mládí dnes, po roce 1918, vyrůstá ve špatném myšlenkovém a citovém prostředí, které v nich podporuje myšlenky, jež jsou teď – když už máme vlastní stát – špatné.

Atentátníka Dyk ve své tryzně nazval „polointeligentem“, jenž nejenže není s to rozpoznat pomatenost anarchistických bludů, ale také si neuvědomuje, jak hloupé je začínat s revoluční akcí právě „u nás“. Neboť „inteligent by alespoň chápal, že sociální revoluce jeho fačony z důvodů velmi jasných nemůže začínati u nás, státu zvláštního formátu a obklopeného tolika národními nepřáteli.“

Atentátníkovu nevzdělanost je ovšem dle Dyka charakteristická pro celou pořijnovou generaci, za což může povrchnost a ledabylost způsobu, jakým je vedena a vzdělávána: „Úžasno, jaký úpadek kulturní úrovně nastal u této válečné mládeže. Otažte se jejich představitelů po kterékoli události

2 5. ledna 1923: Den ošklivý byl, vhodný ke zločinu / a ohyzdný, jak výstřel zákeřníka. / A večer je tu, večer plný stínů / A slyšíš hluk a nevíš, co ti říká, // hlas monotónně co tam volá dětský. / Reflexe jedna jen se hlavou honí. Amnestovala republika všechny, / jen ty ne, kteří pracovali pro ni.

3 21. února 1923: Památka na reka nechť žije v dětech, vnucích. / Tvých chorob, národe, bud lék vždy účinný. / V budoucno hledí v doby evolucích / jasně a pevné oči hrdiny. // Až přijde chvíle, ve které umdlí síly, / když cesta dlouhá, meta daleká, / vzpřim se a vzhop se. A když bouře šili, / vzpřim se a vzhop se: vzpomeň na reka! // Přemoci vše, co drtí tě a deptá, / sil myšlenka ti dodá jediná: / Tam v říši stínů stín se tě kdys zeptá: / „Ty, který za mnou jdeš – co otčina“

ti předválečné naší historie; nezná jí anebo byla o ní poučena nesprávně. Zkoušejte její znalost z naší literatury: jsou úryvkovité, ubohé, v nejlepším případě přibližné.“ Tragickým důsledkem chybné výchovy tak je, že Češi, kteří „nepoznali říši německou v době její síly, kdy ohrožovala celý svět“ [...], podceňují „zisk, jehož jsme dobyli svou svobodou. Neuvědomují si, „že idea národní nestala se zbytečnou, poněvadž jsme ohroženi i jako stát i jako národ dále a více než dřív.“

Dyk tudíž „nemůže nežalovati“ také na současnou literaturu, neboť i ona zapomíná vlastenecké ideály, které jí byly ještě za války, v roce 1917, svaté. Bývalý rebel Dyk se tak vyjadřuje jako ochránce současného statutu quo, jehož základním pozitivem je vznik samostatného národního státu. Proto se také bojí, aby „celkem běžná nechť mládí k tomu, co je, a touha po tom, co není“, tento stát neohrozila, „neboť to, co je, jest náhodou naše republika“. (vše Dyk 1923: 114)

Dva exemplární příklady toho, jak literatura rozkládá státní autoritu, Dyk nachází v soudobé dramatice v Lomově *Převratu* a Wolkerově *Nejvyšší oběti*.

VINA HRADNÍCH MASARYKOVců

Svou hlavní pozornost Dyk soustředil především na hru Stanislava Loma *Převrat*, kterou Národní divadlo v Hilarově režii reprízovalo od 17. listopadu 1922 do 2. března 1923. A to s poměrným úspěchem, protože 18 repríz v té době bylo mírně nad průměr obvyklého uvádění nových českých her. Intenzita, se kterou se Dyk *Převratu* věnuje, přitom naznačuje, že má potřebu polemizovat s jejím autorem o ideových základech, o něž by se nový stát měl opírat.

Převrat je veršovanou hru expresionistického ražení, která chce každodennost nedávno prožívaných historických událostí povýšit do zobecňující symbolické roviny věčného dialogu mezi „Prasvitem a Prátmou“. Lomovým cílem totiž bylo vstoupit do dobových diskuzí o smyslu Československé republiky divadelním předvedením myšlenkového světa, z něhož se tento stát zrodil, a hlavně názorových střetů, které určují jeho budoucnost. A to tak, aby byly vyzdviženy hodnoty, které by její existenci měly určovat.

Hlavní postavou převratu je muž Adam: odpovědný politik se „zakladatelským“ jménem, který vysoce ční nad ostatními, a to i tím, že si ideál národní suverenity spojuje s velikými myšlenkami lidství, rovnosti, volnosti a bratrství. Osvobození českého národa tudíž chápe jen jako první krok k širšímu osvobození člověka. Adamovo vyzdvihování vyšší ideje jako nutnosti, jež dává naší existenci smysl, ovšem podle Loma naráží – před 28. říjnem, ale i po něm – na pletichaření pragmatických kariéristů, kterým je dáno produkovat jen vyprázdněná slova a převlékat kabáty podle momentální situace. Jejich pitoreskní pinožení je přitom ve hře klasifikováno slovy: „Za celých tři sta let poroby nenaučili jsme se tak uhýbat, kličkovat, chytračit, jako teď“ (Lom 1922: 44).

Výsledkem je výsměšná groteska, v níž je Adamova myšlenková velikost konfrontována s malostí ostatních českých politiků, přičemž pro dobového adresáta nebylo těžké si za Adama dosadit T. G. Masaryka, tedy muže, jenž stejně jako Adam za války pro národ pracoval v emigraci a po ní byl oslavován jako jeho osvoboditel. Naproti tomu politikům, kteří – včetně Dyka – během války pro národ pracovali doma, připadla v *Převratu* role přízemních intrikánů, kteří v kontrafaktuálním závěru dramatu naši republiku málem zničí.

Využijí totiž příležitost a uspořádají vlastní převrat: zbaví se Adama a začnou vládnout podle svého. Důsledkem je naprostý mravní a hodnotový rozvrat, jenž povzbuzuje zahraniční nepřátele země a její zoufalé obyvatele mění ve svéhlavý a nekontrolovatelný dav. Naštěstí ale mladí lidé pochopí včas sílu Adamova politicko-filosofického programu a začnou jej realizovat. Prasvit převáží nad Prátmou.

Lomova hra je výrazem víceméně standardního zklamání, jež přichází – poté, co se ukáže, že proběhlá zásadní politická změna není s to splnit všechna očekávání do ní kladená, čímž mj. také odstartuje souboj mezi pragmatiky politické moci a lidmi nadále věřícími v původní ideály, byť se tyto z každodennosti obyčejného života v nové realitě vytrácejí. A ta se jim proto zgroteskňuje.

Takový postoj byl ale pro Dyka politicky naprosto nepřijatelný. Cituji: „Bylo by možno u kteréhokoli civilisovaného národa, aby scénicky byla před-

vedena taková národní epopej? Bylo by možno, aby dramatik kteréhokoli národa poplival nejskvělejší list národní historie ke gaudiu nepřátel, aby ne našel jasného a krásného rysu v tomto hemžení se ubohých lidiček? Bylo by možno, aby za to sklídl potlesk a benevolentní kritiky orgánů těch, na něž se útočí, aby toto fraškovité vyličení a zgeneralizování všech nepěkných zjevů dobových dostalo za mlčení veřejnosti státní cenu?“ (Dyk 1923: 115)

Základní gesto Dykovy *Tryzny* je státotvorné. Nicméně jeho argumentace má i skrytý politický podtón, vyrůstající z české vnitropolitické diferenciace, jež má své kořeny hluboko v časech předválečných. Lomov u hru si za terč totiž nepochybně vybral hlavně proto, že skrze ni mohl s velkou razancí a v náznaku, který nemusel věci pojmenovávat přímo, ale přesto byl dobovým adresátům srozumitelný, zaútočit na vše nedobré, co podle něj ohrožovalo budování československého státu. A co si on osobně spojoval s „Hradem“ a osobností T. G. Masaryka.

ODBOČKA DO DOBY PŘEDVÁLEČNÉ

Masaryk byl Dykovi politikem a myslitelem, vůči němuž a jeho roli v českém politickém životě se po desítky let (i přes různé peripetie jejich vztahu) více či méně intenzivně vymezoval (k tomu Tomeš 2014). A to už od přelomu století, kdy českou politiku začalo polarizovat napětí mezi radikálním, nacionálním hnutím pokrokovým, které se ostře stavělo proti Vídni a ke kterému se hlásil nejen Dyk, ale i Rašín, a masarykovským realismem, ve jménu pragmatického hledání pozitivních cest změny odmítajícím romantické bouřliváctví. Projevem toho byly mimo jiné útoky publikované 1905 v Dykově knize *Satiry a sarkasmy*, tedy epitaf, zesměšňující Masarykův politický program a jeho vliv na mladou generaci,⁴ ale také verše, jež proti sobě ironicky staví filosofické žvanění a pozitivní odhodlání pro národní věc jednat, třeba i násilně: „Ujasnit sobě problém, to je

4 Hrobeček vidíš pana Masaryka. / Naučil mládež frázím několika. / Pro časovost měl také smysl jakýs / a po Zolovi křičel mocně: J'accuse! / A že se máme jako prase v žitě, / on neustával kázat humanitě. / Nelidskou umí tato časem býti. / Světlo věčné ať mu svítí! (Dyk 1904b: 59).

něco! / Nač prolévat krev? Jaký strašný zvyk! / To praví Vám dnes Tomáš Masaryk.“ (Dyk 1904b: 86) A také se zde vyskytuje dvojverší z jara 1903, v němž Dyk ústy Napoleona, jako zosobnění schopnosti pozitivního, třeba i násilného činu, hořekuje: „Vše ztraceno. Toť látka pro tragika, Hladíka nezavít se, Masaryka“ (ibid.: 88). Ono „vše ztraceno“ se přitom opět vztahuje především na věc národní, protože Masaryk je Dykovi příkladem přesvědčení, že humanita je, a to i ve vztahu k Němcům, víc než nacionalismus.

Ze stejného uvažování vyvstal rovněž románový příběh, který Dykovi umožnil postavu čtenářům asociující Masaryka demonstrativně zavraždit. A to způsobem nepochybně klasifikovatelným jako atentát, neboť šlo o vraždu politickou, motivovanou vizí, že fyzické odstranění ideového protivníka je správné, neboť ochrání národ před škodami, které by jinak způsobil. V Dykově románu *Konec Hackenschmidův* vydaném také v roce 1904 je přitom Masaryk zobrazen dvakrát. Především jako epizodická postava nazvaná „vyběrač kosů“ a zosobňující filosofa hlásajícího vyprázdněné myšlenky, která ale už naštěstí nenachází svého pokračovatele.⁵⁾ Přesněji: neměl by je v zájmu národa nacházet.

Jenže i Dyk ví, že taková tu jsou – a proto konstruuje postavu Masarykova žáka a pokračovatele: doktora Hilaria, který je ovšem spíše Masarykovým „druhým já“. I Hilarius totiž přitahuje hodně lidí svým žvaněním o tom, že je možné českou existenci opřít o masarykovský realistický politický program a respekt k nadnárodním humanistickým ideálům. Funkci atentátníka tu Dyk přitom přidělil temperamentnímu provokatéru a romantikovi, který má sice německé jméno Hackenschmid, avšak hájí české nacionální pozice. Hilaria proto považuje za hlasatele bludů natolik nebezpečných, že

5 „Národové se sejdou in hoc signo; a o vítězství už nebude pochyby. Chimérický sen o pokrokových Němcích ukolébává padesátiletého; a v budoucnosti není ničeho kromě humanity a míru. / Vyběrač kosů bojoval; bojoval časem proti všem a proti všemu. Bojoval ve jménu míru. Jeho hlas, který sváděl věřiti, neustával znít; učedníků nescházelo, obec věřících hlučela kolem něho. Ale nyní jde padesáti letý sám a medituje: uplynula léta a není nikoho, kdo nastoupí po něm, není dědice.“ (Dyk 1924a: 210–211)

je nutno před ním národ uchránit. A tak ho zastřelí a mrtvolu nechá rozmetat projíždějícím vlakem. Sám pak následně spáchá sebevraždu, která není přijetím trestu za vykonaný násilný čin, nýbrž spíše výrazem „napoleonského“ zoufalství z toho, že ani tak radikálním činem není možné změnit beznadějnost a neřešitelnost současné situace českého národa.

NA POČÁTKU LET DVACÁTÝCH...

...byl Dykovi zrod Československa nezpochybnitelným plusem, přesto ale nadále opíral své postoje o pocit permanentního ohrožení národa. Ze členů národně demokratické strany tak patřil k těm, kteří často polemizovali s politikou Hradu i se samotným Masarykem, už proto, že byl – dle Dykova přesvědčení – příliš vstřícný k Němcům žijícím na území republiky.

Nesouhlas s Hradem jej také vyprovokoval k tomu, že ve své *Tryzně* kritizoval způsob, jak Lom konstruuje hodnotový rozdíl mezi Adamem a jeho hlavním politickým protihráčem, v *Převratu* výmluvně nazvaným Vlček. Ten totiž podle Loma patří k „diktátorům svobody“ (Lom 1922: 107), kteří nepřinášejí potřebnou změnu myšlení, neboť – parafrázováno: „na pečeť, kterou jsme zlomili, dali jen novou pečeť svou a v rumišti Rakouska [...] vztyčili národní vlajku“ (ibid.: 103). A je to navíc Vlček, kdo je Lomem pojat jako asociál, jenž vyhladovělým a zoufalým lidem neumí pomoci jinak než drsnou radou: „Postarejte se o sebe!“ – a je za to zhlouplým davem zlynčován. Tento motiv Lomovy hry nepochybně i Dyk mohl vnímat jako literární předobraz pozice Rašínovy a atentátu na něj, byť se o tom v *Tryzně* výslovně nezmiňuje.

Zatímco tedy *Převrat* hájil hradní politiku a karikoval její odpůrce, Dykovi tato hra posloužila jako důkaz, že masarykovské ideje obracejí národ špatným směrem. Nemohl proto přijmout ani Lomovu tezi, že snaha „ustálit poměry, zachovat právní kontinuitu a znovuzřídit co nejdříve bezpečný krov“ (ibid.) je de facto jen zástěrkou pro kariérní a politické prospěchaření, Dyk naopak zdůrazňuje, že takoví lidé, kteří dokáží „zřídit nad domovem bezpečnou střechu“, jsou základem národní a státní pospolitosti.

VINA KOMUNISTŮ

Zosobněním literárního úpadku v *Tryzně* jsou ovšem Dykovi především „pisáckové komunistického veršování s omšelým kritickým impresáriem F. X. Šaldou“, neboli ona „ubohá polointeligentní chamradina, která bezútěšnou prázdnotu svého srdce a svého ducha chce naplniti revolučními frázemi a předstírá víru nevěříc a mluví o obětech, neschopna cokoli obětovati“ (Dyk 1923: 113). Tato chamradina se sice snaží sebe sama legitimizovat tím, že se hlásí k „Velikému kolektivu“, avšak nemá na to právo, protože jediným skutečným velkým a podstatným kolektivem je jen a jen národ.

Třebaže se tedy Dyk vymezoval především proti výchově mladých v „masarykovském“ duchu, ve své *Tryzně* nemohl opomenout ani drama, které mu bylo ještě jednoznačným důkazem toho, že pořijnová literatura aktivně podporuje politické násilí, tedy Wolkerova *Nejvyšší oběť*. Drama, které výslovně a explicitně hledá odpověď na otázku, zda má člověk právo zabít jiného člověka – přesněji: zda má povinnost toto učinit v zájmu revolučního vzdoru vůči přežilé a bezcitné politické moci.

Připomínce a ironizaci *Nejvyšší oběti* ovšem Dyk už nevěnoval až tolik pozornosti, možná i proto, jak naznačuje těch pár řádků, že ji znal jen z negativní recenze Otokara Fischera, otištěné v *Národních listech* (Fischer 1922). Z ní totiž přebírá jak tezi, že Wolkerovo drama není myšlenkově činem tak novým a převratným, jak se tváří, jakož i argument, že jde o dílo věčně a psychologicky nevěrohodné, protože takto se atentáty nedělají.

Samotné Wolkerovo přitakání právu na atentát se nadto za daných okolností zdálo Dykovi tak jasným prohřeškem, že samu hru vlastně ani číst nemusel. Posloužila mu jen jako argumentační východisko k ataku na krajní politickou levice a s ní spojené všechny projevy dobového kulturního života: „Co [...] chcete od pitomečků, jimž prostá snaha po zabezpečení domácího krovu jeví se reakcí, absurdnost komunistických frází proveditelným programem, a kteří v době, kdy nejvíce třeba národní solidarity, všemi prostředky chtějí potírat ducha národního?“ (Dyk 1923: 119)

Značně přitom Dyka rozčiluje, že literární levice je schopna výrazně ovlivňovat hlavní proud českého myšlení o literatuře:

„Zatímco mladí talmi-geniové se zálibou dívají se na svůj tribut splašené době, zatímco bezduchá nebo ničemná kritika metodicky mrzačí duchy, zatímco v měšťáckých listech měšťáckové a měšťáčky nadšeně tancují před komunistickým teletem, zatímco literatura prožívá dobu ponížení a stává se namnoze nástrojem germanofilské propagandy, čím dále tím neostýchavěji provozované, je ponecháno hrstce politiků, aby ve chvílích velikých nebezpečí, o kterých všichni tito pomocníci rozvratu nemají ponětí nebo mají příliš jasné ponětí, provedli státní loď vším možným úskalím“ (ibid.).

Takováto přímočarost ovšem značně usnadnila argumentační pozici Josefa Hory: básníka, který se ujal role Dykova komunistického oponenta. V *Rudém právu*, deníku šikujícím čtenáře politicky stojící na zcela opačných ideových pozicích, než byly ty, které zastával Dyk, mu tak stačilo, když jej představil jako fanatického nacionalistu bez špetky smyslu pro otázky sociální, a pak už jen mohl z protivníkovy textu citovat. Svůj výsměch pak zakončit konstatováním, že Dyk „skvělým ohňostrojem nadávek, hrabství, zloby a slepoty mastnými nadávkami“ jen oslavuje mrtvý ideál.

Hora si ovšem nemohl odpustit připomínku, že i Dyk byl jako spisovatel ve svém mládí pro ideál schopen zavraždit literární postavu reprezentující politického nepřítele – a proto čtenářům připomněl již zmíněný *Konec Hackenschmidův* a fakt, že v něm „škodná, chodící na vlastenecký idealism, byla jím odstraněna ze světa“ (Hora 1923).

WOLKER: ATENTÁT JAKO OBĚŤ VE JMÉNU NOVÉ KOMUNISTICKÉ VÍRY

Hodnoty, za nimiž si Dyk ve svých reakcích na atentát na Rašína stál, zjevně nepatřily k těm, které by měly schopnost v roce 1923 zaujmout nastupující mladou literární generaci. Jednoaktovku *Nejvyšší oběť*, tiskem v roce 1923 představenou v knižním souboru *Tři hry*, tak lze číst i jako potvrzení faktu, že Dykem tolik vyzdvihovanou nacionální problematiku nedokázal jako inspirativní a validní problém vnímat ani Jiří Wolker.

Wolker je básníkem, který je v české kulturní paměti vyzdvížen jako čelní reprezentant progresivní linie nového levicového umění, propojujícího na počátku dvacátých let vizi revoluce sociální a umělecké. Respektive jako reprezentant první poválečné fáze tohoto vývoje, kterou by bylo možné v mezinárodním kontextu interpretovat jako sociálně, prokomunisticky orientovanou variantu expresionismu. U nás nazývanou proletářské umění, což před ty, kteří se k tomuto směru hlásili, kladlo úkol tvořit v zájmu – z marxistické perspektivy vnímané – dělnické třídy. Wolkerův příklon k „novému a progresivnímu“ tak, jak to tehdy doba kladla před spisovatele považující třídní rozměr společnosti za klíčový, byl jednoznačný. Jeho dramatika ovšem naznačuje, jak těžce si jej musel sám se sebou vybojovat. Aby se totiž mohl přihlásit k vizi nového světa, musel nejprve v sobě porazit to „staré“; jež si ale, stejně jako jiní jeho vrstevníci, nespojoval s problematikou národní, nýbrž s křesťanstvím. Tedy s myšlením, v němž byl vychován, jehož hodnoty ctil a s jehož metaforikou pracoval – a přesto (či spíše právě proto) se vůči němu při svém názorovém dozrávání vymezoval.

Wolkerův vnitřní zápas s křesťanstvím, patrný již v lyrice, se v jeho pokusech dramatických projevuje naplno. Počínaje hrou první, jednoaktovou *Nemocnice*, napsanou v roce 1920 a nesoucí nikoli náhodou podtitul *Vánoční hra*. Jde o lyrickou scénu, v níž se trojici smrtelně nemocných pacientů (syfilitikovi, souchotináři a těžce raněnému vrahovi) dostane na Štědrý den milosti, takže mohou odejít smíření sami se sebou i s bližními. Jako by se znovu narodili. A to včetně toho, jenž pro peníze zabil ženu a při útěku ještě dva policajty. I jemu je totiž odpuštěno, a navíc v okamžiku umírání jej „jinam“ odvádí malé dítě. Vánoční asociace Ježíška je pak autorem ještě znásobena, když ono dítě o vrahově hlavě pronese slova: „vaše hlava, omotaná bílými povijany, / vypadá jako dětátko v plenkách, / ještě menší než já“ (Wolker 1923: 33).

Ve Wolkerově druhé hře, v expresionistické alegorii *Hrob* (psáno v září a říjnu 1921) je už nemocný celý svět a napravit to lze jen vzpourou proti Bohu, církvi a dalším odumírajícím autoritám, přičemž oprávnění k tomu dává člověkovu ztotožnění se s trpícími zástupy. Dramatik tu konstruuje modelovou symbolickou situaci, kdy svět je napraven vědomým naruše-

ním panujícího Božího řádu – tím, že postava Lékaře proti Boží vůli vstoupí do hrobu mrtvého vládce a je za to potrestána smrtí. Jestliže ale tímto sebeobětováním zároveň vykoupí lid mučený válkou, žizní a morem, tak díky tomu, že podle Lékařova i dramatikova přesvědčení je nutné jít „s Bohem proti jeho zákazu“, neboť „člověk se musí obětovat, aby Bůh mohl spasit“ (ibid.: 113). K nebesům tak vytryskne mohutný proud světla a z uvolněného pramene voda hasící veškerou žízeň, léčící všechny strádající. A přihlížející lidé proto mohou zvolat: „Kněz je ďábel, – lékař byl Bůh!“ (ibid.: 115). Takže zatímco se chrám mrtvé staré víry rozpadá pod údery blesků, rodí se nový svět změny a lidské práce: „neboť uhnily by nám ruce a srdce, kdyby nebe na zemi sestoupilo a vše by bylo dobré a stálé, že nebylo možno by zlepšit to, změnit“ (ibid.: 118). A vzniká prostor pro to, aby se do uzdraveného světa rodili noví lidé.

Obdobná symbolika propustuje i Wolkerovu následnou a poslední hru *Nejvyšší oběť* inscenovanou Dědrasborem (v režii Jindřicha Honzla) ještě před atentátem (11. prosince 1922), leč knižně vydané již v situaci, kdy k němu byla interpretačně vztažena. Ovšem s tím rozdílem, že Wolker v ní učinil cílený krok od exaltované alegorie k vystavění konkrétní mezilidské – dramaticky konfliktní – situace, již navozuje iluzi, že ji lze poměřovat kritérii realistické pravděpodobnosti. (Tak jak to v recenzi učinil již připomenutý Otokar Fischer.) Dialogy, které postavy mezi sebou z autorovy vůle vedou, přitom stále mají zobecňující a obrazný charakter.

Základem dramatické situace v jednoaktovce *Nejvyšší oběť* navozené je otázka, zda existuje hodnota, která člověka opravňuje zabít někoho jiného. Dramatik proto na scénu přivádí trojici členů revolučního výboru, kteří v blíže neurčeném evropském státě na sebe vzali úkol v zájmu lepší budoucnosti své země a lidí, kteří v ní žijí, ukončit život policejního komisaře Alexandra Phlipse. Zlotřilce, jenž při potlačování nedávného povstání nechal zabít padesátku soudruhů a je ochoten v tom kdykoli pokračovat, a který tak zosobňuje krutost asociálního, jen násilím udržovaného státu.

Iniciátorem komisařova odstranění je revolucionář Petr, jenž se již narodil „s mozoly na rukou“, tedy dělník oddaný boji za lepší budoucí život. A protože Petr je v souladu se svým jménem „pevný jako skála“, tak také ví,

že nová kolektivní víra, která má změnu přinést, se neobejde bez rázných činů: „Věříte-li s námi všemi, že dobře jednáme, – musíte odstranit každého, kdo jde proti nám“ (ibid.: 131). Jednoznačností Petrových slov a záměrů je okouzlena i jeho statečná spolubojovnice Soňa, která tak akceptuje plán, že to bude právě ona, kdo využije komisařovu zálibu v krásných ženách a zabije ho. Třetím revolucionářem ve Wolkrem zkonstruovaném názorovém, ale i milostném trojúhelníku je Sonin stávající milenec Filip. Mladík, jenž nedokáže překročit svou měšťáckou výchovu – a je tudíž nejistý, váhavý a zpochybňuje vyšší smysl naplánované vraždy – a nejen proto, že ji má provést jeho milá. Filip tudíž Wolkerovi zastupuje váhavce, kteří se k revoluci také hlásí, avšak nedokáží překročit svůj stín; jeho sepětí s minulostí je ostatně naznačeno i blízkostí jeho jména s komisařovým příjmením Phlips.

Děj dramatu se odehrává v bytě, do něhož je nepřítel Soňou vláknán, přičemž Petr a Filip jsou přítomni, kdyby nastaly komplikace. Komplikaci však vytvoří sám žárlivý Filip, neboť neunesení milencin sex s komisařem a chce jej přerušit. Petr mu v tom zabrání, ale jen za tu cenu, že je nekontrolováním se Filipem zabit. Když tedy Soňa zamýšlený atentát dokoná, najde Filipa nad Petrovou mrtvolou. A přestože Filip stále doufá, že proběhlé události mezi nimi nic nezměnily a vyzývá ji ke společnému útěku, ona si je už jista, že jejich vztah skončil. A to nejen proto, že už dříve byla přesvědčena, že její budoucnost je s Petrem, ale i proto, že oba, ona i Filip, spáchali hřích a musejí tedy nést následky. Ji zčásti omlouvá, že jednala ve jménu vyšší spravedlnosti, a nadto se před vraždou nechala od komisaře oplodnit, takže nahradila odebraný život jiným – přesto si je ale vědoma, že už nikdy nebude moci být šťastná a její budoucností je sloužit ideji, pro kterou zabila. Filip je pak dramatikovi vrahem bez ideálu, kterému nezbývá, než zůstat na místě a čekat, až bude zatčen.

Těžiště Wolkerova literárního zvažování, jak má příslušník jeho generace přistupovat k náboženské víře a k sociální revoluci, přitom leží ve zpodobení postavy Soni. Ta je pojata jako praktikující křesťanka, jež se musí před vražedným činem pomodlit. Přesto ale ví, že jednat musí, což je předznamenáno již mottem ke hře, Beethovenovi připisovaným „Es muss sein“:

„FILIP: Ty věříš v Boha? / SOŇA přikývne. / FILIP: V Ježíše Krista? / SOŇA přikývne. / FILIP: „Boha – Nezabiješ? / SOŇA: Ano. / FILIP: A zabiješ komisaře? / SOŇA: Ano. / FILIP: Co však s tebou bude, Soňo, když tak věříš? / SOŇA: Ztratím svou duši. / FILIP: A přesto to uděláš? Proti své vůli? / SOŇA: Člověk musí v životě cosi obětovat, aby život nekončil jím. / FILIP: Nesmíš, nesmíš. Ty sama nevěříš a nechceš tomu. Petr tě nutí. / SOŇA: Věřím – nevěřím, – cítím to. Oba jsme lidé starého světa a starých věr a proto padnem. Ale, Filipe, – budoucí svět má hypnotické oči a upřel je na mě. Nechci jen zemřít, – chci něco víc. / FILIP: Chceš se přelomit, Soňo! / SOŇA: Jsem žena a předjímám znamení nové doby: přemáhat se! Prokletím vedou cesty k Bohu, nenávisť k lásce. Modlila jsem se, poslouchala tebe, – a rozhodla jsem se. / FILIP: Nesmí to být! / SOŇA hladíc ho po hlavě: Musí, Filipe! Slyšel jsi někdy tak velké a krásné slovo v lidských ústech: to musí. Jako by Bůh do něho přicházel“ (ibid.: 151–152).

Wolkerova Soňa se dobrovolně vzdává osobního štěstí a může tak učinit, protože se obětuje ve prospěch hodnoty ještě mnohem větší, než je tradiční Bůh. Drama jako specifický literární žánr totiž autorovi umožnilo vyhrotit otázku, ve jménu čeho lze zhřešit zabitím jiného člověka – a také si na ni náležitě odpovědět:

„Za těmito dveřmi je svět. Pod jeho hypnotickýmá očima jsme zabili a zhřešili. Na jeho rozkaz se rozejdeme. Slyšíš jeho hlas? Po kolejích mrtvol ujíždí od hvězd ke hvězdě. Nevykupujeme si štěstí, ale tebe nesmírná jízdo – která jsi víc než štěstí. Bez tebe zbahnil by svět na nebesích. Vidiš! Milióny hladových žaludků, dělníci z chatrčí, mozolnatá srdce, ponížení, revolucionáři a padlí, – to je dnes síla, kterou je svět hnán. Člověk padne, aby se stal světem, a svět žije, aby rodil člověka. Ať jsem prokleta, a třeba i mrtva, musím sloužit dál“ (ibid.: 181–182).

Toto vnímání „milionů“, neboli davů či zástupů, jako hodnoty, s níž se jedinec musí vyrovnávat, do jisté míry koresponduje s tou dobovou linií

české dramatiky, která v mase, v kolektivismu na počátku dvacátých let minulého století hledala nadosobní protipól pomíjivé a omylné lidské individuality. Wolker však na rozdíl od Arnošta Dvořáka (*Husité*), Otokara Fischera (*Otroci*) či F. X. Šaldy (*Zástupové*) napsal komorní text, v němž masa není přítomná na jevišti, přesto mu ale je argumentem, jímž si potvrzuje oprávněnost vlastního přerodu. A činí tak v naději, že stejným přerodem projde celá společnost. Nepochybně má tudíž aspiraci svým dramatem pojmenovat oběť, kterou přítomná doba musí projít a naplno si ji prožít.

Skutecností ovšem je, že v okamžiku, kdy vzniká *Nejvyšší oběť*, dokáže Wolker českou literární veřejnost sice velmi zaujmout svou lyrikou, ale jeho divadelní hry jsou vnímány spíše jako záležitost příliš melodramatická, nevhodně vyhrocující politické problémy. Zůstala tak na okraji recepčního a interpretačního zájmu o kultovního básníka, připomínanou jen, když není vyhnutí. Jako by na ni – více než na jakoukoli jinou část básníkovy díla – platila poslední věta prohlášení, kterým bylo později na stránkách časopisu *Pásmo* v roce 1925 zástupci moderního levicového umění (Artušem Černíkem, Františkem Halasem a Bedřichem Václavkem) deklarováno „Dosti Wolkera“, čili věta: „Těsně za ním počíná opravdu nové a velké umění.“ (Anonym 1925)

Wolkerovo pojetí revoluce jako násilí, jež si žádá obětí, bylo totiž přímo protikladné nově se rodícímu poetismu a jeho představě „opravdu nového umění“, tak jak jej již v roce 1922 navozoval sborník *Život*. Vážnost, s níž Wolker v *Nejvyšší oběti* nastolil problém náboženské víry, kterou je třeba i za cenu sebeobětování překonat, aniž by de facto přestávala platit, ovšem vzbuzuje také provokativní kontrafaktuální otázku, zda by se i on, kdyby předčasně nezemřel, časem opět nepřiklonil, tak jako jeho soupeřníci z časů proletářského umění, Zdeněk Kalista či Karel Schulz, k jistotám katolickým a k církvi.

HILBERTOVA DRAMATICKÁ REAKCE

Dramatikův záměr vyjádřit se prostřednictvím dramatu k základním ideovým konfliktům přítomné doby určil i hru Jaroslava Hilberta *Druhý břeh*, vytištěnou v roce 1924, kdy také byla 20. listopadu režisérem Karlem Do-

stale uvedena na jevišti Národního divadla. Zrodila-li se ale *Nejvyšší oběť* jako fikční dramatický konstrukt předcházející životní realitu, k níž byl posléze vztažen, tak *Druhý břeh* byl již recipován jako spisovatelova reakce na atentát na Rašína (a Kramáře), ale i na následující vypjaté diskuze. Velmi pravděpodobně tudíž Hilbert znal i Wolkerovu hru, byť s ní ve svém textu nepolemizuje, alespoň ne výslovně.

Důvod k tomu samozřejmě měl. Stejně jako Wolker totiž nevnímal „dykovské“ nacionální postuláty, neboť za aktuálně klíčový hodnotový a společenský konflikt považoval střet mezi katolickou vírou a komunismem. Jeho názorové apriorismy byly ovšem kontraindikací Wolkerových představ o tom, jak trpící společnost vyléčit. Ani na okamžik totiž Hilbert nebyl ochoten připustit, že by politickou a literární levicí projektované revoluční změny měly lidstvo sociálně pozdvihnout, vést vpřed. Naopak: Hilbert jako člověk a dramatik věřil, že společnost i každého jedince může spasit jen obnova respektu k Bohu: povinnost přijmout Jeho vůli, ať již na člověka dopadne, jak chce.

Wolkerem uctívané, zbožštěné masy jsou proto Hilbertovi jen „falešným idolem, hlučícím davem“, jenž se jeho vyznavačům jednoho dne nepochybně rozplyne a oni za klamnými revolučními hesly konečně uvidí člověka jako individuum s mravní odpovědností tak, jak je udána Božím řádem. Rozdíl je ovšem také v míře předporozumění: zatímco pro Wolkeru byl proces vzniku dramatického textu procesem sebepřesvědčování, zápasem s tím, co se snažil překonat, Hilbert měl v okamžiku psaní hry víceméně jasno.

S Dykem se Hilbert shodoval v tom, že politický atentát je produkt špatné výchovy. *Druhý břeh* tudíž koncipoval jako rodinné drama, v němž zoufalost a nesmyslnost synovy vzpoury vůči Božímu řádu zákonitě vede k tomu, že i ten, kdo se proti němu prohřešuje, nakonec pochopí svou vinu a skloní se před Bohem. Do značné míry tak Hilbert replikuje fabulační model, který užil již ve svém druhém dramatu, příznačně nazvaném *O Boha* (1898). Ve hře, která už svým titulem naznačuje, že v ní dramatik vztah člověka a Boží autority při jejím psaní skutečně řešil. Potvrzuje to i rozhodnutí dobové cenzury, že Hilbertova hra natolik relativizuje Boha, že nesmí být vpuštěna na jeviště. Inscenována proto byla až v roce 1904, přičemž jí dramatik dal nový,

daleko jednoznačnější titul Pěst, neboli slova jednoznačně prokazující sílu Božího imperativu i odhodlání jej vždy respektovat. Hlavní hrdinkou *Pěsti* je totiž žena, kterou Bůh drtí: trpící, zoufalá matka neodvratně umírajícího dítěte, což ji přivádí až k malověrnému rouhání se. A přesto i ona posléze, po nelehkém vnitřním zápase, pochopí, že Jeho vůli je za všech okolností správné přijmout – ať již tvrdá Boží pěst dopadá na člověka jakkoli.

V *Druhém břehu* je ústřední postavou otec jménem Hron: ateista a předseda komunistické strany jako společenské síly zběsile se vymezující vůči stávajícímu politickému režimu. Hronovým politickým oponentem je Hornyš: jeho spolužák a bývalý přítel, dnes ministerský předseda, který si ve své funkci patrně nevede špatně a má zjevně sociální citění, a proto je také normálními lidmi, tedy střední vrstvou společnosti, milován. Jedna z ženských postav tak o Hornyšovi říká:

„Naše vrstva lne k němu instinktivně [...] Cítíme, že jest naší silou, naší schopností, naší bezpečností v době, která se tolik na nás chvástá! A toho, ne nějakého mluvky, jsem se nedávno tázala, co nás, měšťanstvo, čeká. Vzpřímil se a ne, jako když se mluví o oprátce, nýbrž naopak, o kladu, odvětil: „Spravedlnost““ (Hilbert 1924: 44).

Sám Hron tak Hornyše nenávistně charakterizuje slovy:

„Sjednotil středostavovskou chátru proti nám. Táhne pravičáky za nos a uskutečňováním krotkého socialismu krade nám půdu pod nohama. Ještě to masy nevědí, ale krmí je a stele jim, takže je brzo bude mítí v stáji. Ale já, já ho odstavím, já ho zlomím, já ho srazím, mně musí s cesty!“ (ibid.: 9)

Zatímco Hronovi jde „jen“ o likvidaci politickou, mladší, studentská generace komunistů, k níž se hlásí i Hronův syn Jan, dospěje k rozhodnutí, že je třeba Hornyše zlikvidovat fyzicky.⁶⁾ Jan sice na otci oceňuje, že ve

6 Je zjevné, že fabulační inspiraci *Druhého břehu* utváří dramatikova znalost reálného „příběhu“ Friedricha Adlera (1879–1960): syna spoluzakladatele rakouské sociální demokracie Victora Adlera (1852–1918), který v říjnu 1916 spáchal atentát na ministerského předsedu Předlitavska Karla von

způsobu, jakým jej vychovával, nebyl prostor pro „transcendentno, které by nás bylo mátló v myšlení“, nebo pro „mátohu humanity, sentimentalitu a Boha“, neboť vše probíhalo „v ostrém, silném, pozitivním vzduchu pro ostrý, silný, velmi pozitivní život!“ Současně se mu ale otcovo revolucionářství jeví jako naprosto nedostatečné, maloměstské:

„Rozdíl v generacích je propastný. Je to rozdíl mezi gestem a činem, mezi slovem a krví, mezi Prahou a Moskvou. Otcové naši mají nános maloměstství, jehož se nezabývá. I můj otec jej má, ať jakkoli se namáhá po naší hrdinné amorálnosti“ (ibid.: 17).

Otcovu politickou tížádst tak chce překonat razantním činem. Značný podíl na této Janově radikalizaci má komunistická buňka, vedená jeho přítelem Sonnenthaelem: vyhraněným radikálem se zřetelně nečeským jménem, jehož revolučnost si Jan nadto odvozuje od jeho rasy, nepochybně židovské. Je to tedy Sonnenthal, kdo atentát na Hornýše naplánuje, přičemž Jan si „jen“ vylosuje povinnost jej uskutečnit – a to také učiní. Fakt, že je dopaden a odsouzen k trestu smrti, pak Hilbertovi umožňuje Jana, ale i jeho otce dovést do situace, kdy si oba naplno uvědomí velikost své viny a přijmou to, co tváří v tvář musí přijmout každý.

Poslední scénu hry tudíž utváří otcův rozhovor s knězem, přinášejícím zprávu, jak jeho syn pár chvil před popravou pro sebe objevil duchovno a je šťastný. A otci vzkazuje: „Rcete mu, že jeho snaha neskončí štěstím lidstva, protože jest bez věčna. Rcete mu. Že mu je nemohu definovat, ale že v mou rozevřenou duši již dýchá a že ono jest! Rcete mu, že za dvě hodiny jsem na druhém břehu, ale že nás všech, nás všech kořeny jsou tam! Rcete mu, chcete-li býti světu k dobru, aby se varoval ničít! tuto tuchu, protože jest z člověka!“ (ibid.: 117) A Hron se sice pokouší tomuto synovu poselství vzdorovat, nicméně ve chvíli, kdy hodiny odzvánějí okamžik poprav, poklesne na kolena a udeří hlavou o zem se slovy „Bože, buď jeho duši milostiv...“ (ibid.: 118)

Stürgkha. Odsouzen byl k trestu smrti, leč následně omilostněn a amnestován. Po válce pak působil jako generální tajemník Socialistické dělnické internacionály.

Boží řád u Hilberta opět jednoznačně vítězí, neboť i ti, kteří mu chtěli vzdorovat, jeho pěst akceptují. Osmnáct repríz, které inscenace v Národním divadle od sklonku listopadu 1924 do počátku dubna 1925 měla, naznačuje na tehdejší dobu slušný zájem diváků. Nicméně poté *Druhý břeh* ze scény mizí a znovu je oživen až v roce 1931, kdy je třikrát sehrán k autorovým šedesátinám. Osvědčením skutečnosti, že v souřadnicích českého meziválečného dramatu byla tato Hilbertova hra nejvýraznějším projevem víry v obrodnou sílu katolictví, je pak fakt, že Národní divadlo tuto hru znovu nastudovalo k pražskému Prvnímu celostátnímu sjezdu katolíků ČSR v roce 1935 (premiéra 28. června). Tato inscenace ovšem už byla re-prízována jen dvakrát, a to pokaždé s ročním odstupem.

DOZVUKY NA LEVICI

Nakolik přemýšlení o právu na užití násilí proti nepřítelům revoluce k levicové literatuře dvacátých let minulého století patří, potvrzuje i román, který se ve své definitivní verzi⁷⁾ v čase poválečného nástupu socialistického realismu stal kultovním: Olbrachtova *Anna Proletářka*. Šlo o román agitací, jenž byl adresován dělnickým čtenářům, zejména ženám, a měl je navést k přihlášení se k revolučními boji. Jeho první dějovou rovinu proto utváří příběh mladé služky, která se k politickému vzdoru vůči pánům propracovávala postupně, a to i díky lásce k soudruhu Toníkovi, jenž jí otevírá cestu k pravému proletářskému citění.

V druhém dějovém plánu přitom prozaik vykresluje události, které vedly v roce 1920 ke střetu mezi proletáři a státem (a posléze vedly k tomu, že „skuteční revolucionáři“ odešli z kolaborující sociální demokracie a založili si stranu novou, komunistickou). V okamžiku, kdy byl popisovaný střet nejvyhrocenější, tedy v prosinci 1920 během stávky a bojů o Lidový dům, je tak Anna ženou, která v sobě najde sílu přejít do protiútoků. Ve scéně, která byla v době budování socialismu vyzdvihována jako emblematická, ostře zareaguje na varování paní ředitelové: „A držte si muže! Budou do

7 Podoba románu se ustalovala poměrně dlouho, klíčové jsou verze: Ivan Olbracht: O Anně, rusé proletářce (na pokračování). *Reflektor* 1–2, 1925–26; *Anna proletářka*. Praha, Borový 1928; *Anna proletářka*. Praha, Svoboda 1946.

vás dnes střílet!“ (Olbracht 1928: 316) a s planoucíma očima odhodlaně zvolá: „Budete do nás střílet?! My do vás také, paní!“ (ibid.: 317)

Anna proletářka má ovšem také třetí, vedlejší dobrodružnou, bezmála detektivní dějovou rovinu, která byla od začátku i levicovými recenzenty přijímána s rozpaky, jako autorova úlitba nižšímu čtenářskému vkusu (viz Mocná 1985). A v této rovině je přímo zpodoben atentát na třídního nepřítele. Dojde k němu sice v Praze, ale jde o zabití cizince cizincem. Atentátníkem tu je emigrant, „mučedník maďarské revoluce“ Kerekes Sándor, obětí pak gróf Bélaffy. Kerekesova motivace je zčásti osobní, protože byl Bélaffym v žaláři mučen, především ale na sebe bere úkol ze světa sprovodit škůdce nebezpečného pro celou dělnickou třídu. A po Toníkovi, zosobňujícím v románu ideálního proletáře, požaduje souhlas. Ten sice individuální teror neodsuzuje, „je-li organisován a je-li revolučně účelný“ (Olbracht 1928: 198), avšak rozhodnutí o tom, koho a kdy zabít, by raději přenechal straně, která oprávněnost takového činu posoudí lépe než jednotlivec. Protože ale Olbrachtem zpochybňovaná sociální demokracie není Toníkovi už tou správnou stranou, akceptuje Kerekesovu argumentaci. Velmi podobnou tomu, co u Hilberta motivovalo atentátníka Jana, aby nedůvěřoval straně, jíž vede jeho otec: „Komu ve straně to chceš oznámit? Poslaneckému klubu? Nebo sekretariátu? [...] Nech toho být! Zbytečně bys komplikoval věc a pomáhal policii hledat stopu. Bélaffy musí zemřít“ (ibid.: 199). A Toníkovo váhání přeroste v jednoznačný souhlas: „opravdu není s kým se poradit! Vše, co slouží revoluci, je dobré! Ať ho tedy zabije“ (ibid.). A to se v Olbrachtově románu také stane.

Anna proletářka, „román z roku 1920“, knižně vychází již v době, kdy nad proletářskou tematizací traumatických stránek lidské existence v myslí avantgardně orientovaných levicových spisovatelů a divadelníků vítězil poetismus. Tedy směr, jenž chtěl vůči odcizení člověka v moderní společnosti bojovat nikoli zpodobováním lidské bolesti, nýbrž autenticitou radostného básnického osvojování si světa a prožívání každodennosti. Byl proto programově optimistický a cíleně se také distancoval od politiky. Před sociálními dramaty preferoval lyrickou emoci.

Tomu odpovídal i odlišný náhled na potenciální násilí spjaté s revolucí. Příznakem jeho proměny je Nezvalova *Depeše na kolečkách*, publikova-

ná poprvé v roce 1922 v již zmíněném sborníku *Život* a následně v knize *Pantomima* (1924). Dramatický manifest, v němž je dav dramatikovi jen namalovanou kulisou, kterou nechá hned v první scéně symbolicky sbalit a odnést ze scény. Neboť revoluce je samozřejmým nastolením ideálu, k jehož uskutečnění stačí všem poslat depeši, že konečně nastává věk spontánní radosti ze života a smíchu: „ó nač těch tragédií je to tak samozřejmé / radost a smích!“ (Nezval 1924: 39). Veselosti je tu totiž básníkem přiručena kouzelná moc síly, které ti staří a odepsaní nedokáží vzdorovat. Proto jim nezbývá než hořekovat: „To je velmi zlé. Dokud tekla krev, / měli jsme po ruce vojsko. – Ano, dokud tak zvaní revolucionáři / plačtivě spílali, bylo dobře. – Veselost jest zbraní, proti které jsme bezmocní“ (ibid.: 42). Taková revoluce zákonitě nepotřebuje jakoukoli oběť, natož atentát či jiné násilné činy, protože její odpůrci to sami vzdají, případně se vzájemně postřílejí. Motiv násilí a atentátu ospravedlněného revolucí se tím pro levicově zaměřenou literaturu stává nezajímavým.

Jeho ojedinělým, avantgardně obrazným ozvukem je tak snad už jen Vančurova dramatická prvotina *Učitel a žák* z roku 1927, drama prezentující postavu mladíka, který se domnívá, že zabil – leč vše je jinak.

Ústředním hrdinou *Učitele a žáka* je dvacetiletý Jan, jenž omámen poezií revoltuje proti měšťácky usudlému životu. Sní o velké cestě za velkými dobrodružstvími, symbolicky vyjadřující imperativ sociálního pokroku. A v tom ho podporuje také postava jeho učitele zvaného Doktor. Záhy se však ukáže, že Jan není schopen ve svém nadšení vytrvat a své vysněné cíle naplnit, neboť při pokusu o cestu, hned za humny, ztratí schopnost vnímat realitu. Nejprve tak propadne iluzi o velikosti své síly a odvahy, a poté se – v mylném domnění, že brání neznámou ženu před násilníkem – s nožem vrhne na neznámého muže. Skutečnost je ovšem taková, že Jan napadl vlastního strýce – a třebaže ten v okamžiku Janova ataku padá k zemi, jeho smrt je jen přirozeným skolem starce raněného mrtvicí. Jan propadne domněnce, že zabil – a vyděsí ho to natolik, že se všech svých snů o další cestě vzdá: „Chci se vrátit, chci býti podoben těm, kdo neodešli“ (Vančura 1927: 50).

Zajímavostí této výpovědi je, že Vančura obdobně jako Dyk či Hilbert uvažuje o vlivu, který má na mladého člověka výchova. Rozdíl je ovšem

v tom, že nevidí problém v hlupácích, kteří špatnou výchovou mladým škodí, nýbrž naopak v těch mladých, kteří nedokáží nabízenou možnost proměnit v čin a na cestu vpřed se vydat. Učiteli tak nezbyvá než hledat žáka nového, který bude schopen výpravu za společenským pokrokem skutečně realizovat.

Za připomínku v rámci našeho dosavadního výkladu ovšem snad také stojí, že Vančurova hra asociovala dobovým adresátům Dykovo *Zmoudření dona Quijota* (1913), neboť podobně jako ona zpodobuje blouznivce, jenž se vydá za ideálem, ale při prvním konfliktu se světem vystřízlíví a vrátí se domů. Umožňovala to metaforičnost obou her. Jestliže ale pro Dykova hrdinu „zmoudření“ znamená smrt, hrdina Vančurův se zahrníží v měšťáckých jistotách. Vančurova avantgardní poetičnost dává ovšem postulovanému ideovému poselství hry natolik obrazný výraz, že jeho zpodobení strýcovy vraždy-nevraždy již nelze číst a hrát jako reálné zpodobení činu, nýbrž „jen“ jako básnickou metaforu, vyjadřující autorovu reflexi vlastní generace a její neschopnosti dostát svým snům skutečnými činy.

EPILOG

Devatenáctiletý atentátník Josef Šoupal byl 4. července 1923 odsouzen na 18 let do těžkého žaláře, čtvrtletně zostřeného půstem a každého 5. ledna také pobýtem v temné cele. Ostřejšímu trestu unikl, protože byl v okamžiku činu nezletilý. K dovršení dvaceti let mu zbývalo něco přes dva měsíce.

18. a 19. prosince 1923 byli odsouzeni i Šoupalovi přátelé z Německého Brodu, kteří o jeho úmyslu předem věděli a neoznámili jej: Stanislav Kahle, Josef Baloun a Rudolf Netušil dostali osm měsíců těžkého žaláře a Marie Příbylová šest měsíců, pokaždé s jedním půstem měsíčně. (Národní listy 20. 12. 1923) Československými orgány však bylo souzeno a k různým trestům odsouzeno i několik další osob, zejména členů KSČ, a to za samotné schvalování atentátu.⁽⁸⁾

8 Například: Komunistický tajemník odsouzen pro schvalování atentátu na dra. Rašína (*Národní demokracie* 22. 11. 1923)

Z vězení, kde se měl chovat velmi nedisciplinovaně, byl Šoupal propuštěn až za protektorátu: 6. února 1942. Tedy jen pár měsíců před atentátem na Heydricha, který měl zásadně modifikovat vztah české veřejnosti k násilnému odstranění toho, kdo jí škodí.

prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

janousek@ucl.cas.cz

LITERATURA

ANONYM [ČERNÍK, Artuš – HALAS, František – VÁCLAVEK, Bedřich]

1925 „Dosti Wolkera!“; *Pásmo. Mezinárodní moderní měsíčník Devětsilu* 1, č. 7–8, únor 1925, s. 5

ČAPEK, Karel

1931 „Politické důvody“; *Lidové noviny* 31, č. 9, 6. 1., s. 1

DYK, Viktor

1904a *Konec Hackenschmidův. Akta působnosti čertova kopyta* (Praha: J. Otto)

1904b *Satiry a sarkasmy* (Praha: Tiskové a vydavatelské družstvo Samostatnosti)

1923 „Tryzna“; *Lumír* 50, č. 3, s. 113–120

FISCHER, Otokar

1922 „Staronoví“; *Národní listy* 62, č. 3, 13. 12., s. 4

HILBERT, Jaroslav

1924 *Druhý břeh* (Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské)

HORA, Josef

1923 Podivná „Tryzna“; *Rudé právo* 4, č. 76, 1. 4., s. 5

KVAPIL, Jaroslav

1928 „Za srdcem rekovým“; in týž, *Na sklonku října: touhy, pozdravy a tryzny* (Praha: Čin)

LIDOVÉ NOVINY

1931 „Pověsti o atentátu před jeho provedením“; *Lidové noviny* 31, č. 9, 6. 1., s. 3

LOM, Stanislav

1922 *Převrat* (Praha: České lidové knihkupectví. Josef Springer)

MOCNÁ, Dagmar

1985 „Recepce Anny proletářky“; *Česká literatura* 33, 1985, č. 3, s. 205–218

NÁRODNÍ LISTY

1922 „Pardubický sjezd Mladé generace“; *Národní listy* 62, 11. 12., s. 1

1923 „Rozsudek nad německo-brodskými druhy Šoupalovými“; *Národní listy* 63, 20. 12., s. 5

NÁRODNÍ DEMOKRACIE

1923 „Komunistický tajemník odsouzen pro schvalování atentátu na dra. Rašína“; *Národní demokracie* 5, 22. 11., s. 3

NEZVAL, Vítězslav

1924 „Depeše na kolečkách“; in týž, *Pantomima* (Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství)

OLBRACHT, Ivan

1928 *Anna Proletářka* (Praha: Fr. Borový)

PEROUTKA, Ferdinand

1936 *Budování státu. Československá politika v letech popřevratových. 5. Rok* 1922 (Praha: Fr. Borový)

RUDÉ PRÁVO

1922a „Atentát na Udržala“; *Rudé právo* 3, 2. 11., s. 3

1922b „Boj o platy státních zaměstnanců ve výboru sněmovny“; *Rudé právo* 3, 15. 12., s. 3

1923 „Atentát“; *Rudé právo* 4, 6. 1., s. 1

ŠKÁBA, Josef

1923 *Dra Aloisa Rašína život a smrt* (Praha: Československá národní demokracie)

TOMEŠ, Josef

2014 *Viktor Dyk a T. G. Masaryk: Dvojí reflexe češství* (Praha: Lidové noviny)

VANČURA, Vladislav

1927 *Učitel a žák* (Praha: Rudolf Škeřík)

WOLKER, Jiří

1923 *Tři hry* (Praha: F. Svoboda)