Aleš Merenus

Ústav pro českou literaturu AV ČR
https://www.doi.org/10.17234/9789533792101.09

Náboženská symbolika ve službách expresionistického dramatu

Abstrakt: Studie *Náboženská symbolika ve službách expresionistického dramatu* představuje na vybraných českých a německy psaných expresionistických hrách způsoby, jimiž expresionističtí dramatici desátých a dvacátých let minulého století působící v geografickém prostoru českých zemí transformovali původně křesťanské náboženské motivy a symboly v symboly nové estetické religiozity a sociální revoluce.

Klíčová slova: drama, expresionismus, náboženství, symboly, německé drama

Expresionistická epocha se na území střední Evropy odehrála v krátkém období od začátku desátých do druhé poloviny dvacátých let minulého století. Šlo o dynamicky se proměňující fenomén, jehož pohyb směřoval z německého prostředí – a to nejen ze samotného Německa, ale také od německých autorů žijících v geografickém prostoru českých zemí – do česko-jazyčné oblasti. Zvlášť patrný je tento pohyb v dramatu, v němž expresionistická poetika našla živnou půdu a dosud netušené tvárné možnosti. České i německy psané hry tohoto období jsou tak zřetelným dokladem myšlenkového pohybu evropské společnosti, která se po strašlivé zkušenosti Velké války a nástupu modernity začala odklánět od tradičních forem náboženského života, přičemž umění mělo v jistém smyslu nahradit sféru náboženské transcendence, která do té doby byla téměř ve výhradní správě církve. Expresionistické umění lze navíc pokládat za poslední společný esteticko-náboženský projekt, který sdílely německá i česká dramatická kultura.

Hlavním záměrem tohoto příspěvku je ukázat několik způsobů, jimiž expresionističtí dramatici původně biblické motivy, symboly a narativní schémata inkorporovali do dramatické formy a přesadili je do nových významových souvislostí. Hned v úvodu je však potřeba zdůraznit, že toto propojení starého s novým, či tradičního s moderním není možné chápat jako střet dvou antagonistických světů, ale jako pokus, zejména v případě tvůrců takzvané brněnské Literární skupiny, o spojení několika sfér do jednoho dynamického celku, v němž se minulost prolíná s budoucností, Bůh se světem člověka a tradiční formy víry se sociální revolucí. Jak o tom píše německá badatelka Irina Wutsdorff ve svém článku *Eschatologické figurace v programu a v dílech Literární skupiny*: „Narativ sekularizace, dlouho nezpochybňovaný, je dekonstruován. Naopak se ukazuje, že původně zdánlivě paradoxní spojení a prorůstání religiózně eschatologických myšlenkových vzorců s příznačně modernistickými estetickými vzorci transformace a překonávání náleží zjevně k samému založení modernismu." (Wutsdorff 2017: 76–77)

Drama jako takové, tedy texty určené k prezentaci na scéně prostřednictvím herecké akce, samozřejmě s náboženskou symbolikou pracovaly od nepaměti. Stačí připomenout nespočetnou řadu vánočních či pašijových her, mystérií nebo moralit, které vznikaly již ve středověku, byly hlavní náplní jezuitského divadla doby barokní a v lidovém prostředí, zejména v podhorských oblastech, byly náboženské hry provozovány jako masové podívané ještě na začátku dvacátého století. Všechna tato díla, která výrazným způsobem přispívala k epizaci dramatické formy, na níž expresionismus založil svou tvárnou aktivitu, však měla jasnou náboženskou funkci, neboť jejich cílem byla především oslava Boha a zobrazení trnité cesty člověka ke spáse.

Expresionistické hry však tuto původní konfiguraci mění, když do centra své výpovědi kladou soudobého člověka. Již tedy nejde o touhu lidstva přiblížit se co nejvíc k Bohu, ale spíš o nový příchod spasitele do lidské společnosti toužící po osvobození z pout tradiční morálky a institucí. V centru většiny expresionistických dramat je tak člověk hledající novou oporu ve válkou rozvráceném světě, přičemž expresionistický patos, typický pro dramata z tohoto období, oznamoval příchod nové duchovnosti, sbratření lidských srdcí a nástup nového, spravedlivého společenského řádu. Významovým tmelem expresionistických dramat byl tudíž důraz na duchovnost, morálku a obnovu v té době pro mnohé již značně zprofanovaných křesťanských ctností. Jak k tomu poznamenává Veronika Broučková, autorka monografie *Srdce a smrt* věnované tvorbě členů brněnské Literární

skupiny: „[…] je zřejmé, že se po válce nikdo nechtěl definitivně rozloučit s představou náboženství jako jakési duchovní nadstavby a že mnohé z principů náboženství oficiálního bylo možné převést v novou ideologii, a tak odstranit nežádoucí souvislost se zkorumpovanou církví a zároveň použít již vybudovaný symbolický i pojmový aparát“ (Broučková 2009: 36).

Český a německý expresionismus – dvě varianty téhož

I když německy psané expresionistické drama vykazuje řadu společných kvalit s tím českým, můžeme zde najít i jisté diference, a to jak mezi dramatem českojazyčným, tak také mezi hrami německých autorů žijících na českém území na jedné straně a dramaty německých dramatiků pocházejících přímo z Německa. Ingeborg Fialová-Fürstová pak dokonce rozlišuje tři větve německého expresionismu: a) větev centrálního německého okruhu (tedy především expresionisty berlínské, drážďanské a mnichovské), b) větev pražskou a c) větev moravskou a slezskou. Různé varianty německého expresionismu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku však považuje za jevy vyskytující se „spíše na periferii sémantického pole (německého/evropského) expresionismu, které jej v mnohém obohatily především přeskupením obsahových i formálních akcentů. Jsou tak dokladem kulturní transformace, při níž určité stylové postupy a motivy putovaly z centra na periferii a při této cestě diskurzem se sytily prvky jiného kulturně-historického prostředí, než jaké panovalo v centrálních expresionistických metropolích, čímž vznikl svébytný typ německy psaného expresionismu na území českých zemí.“ (Fialová-Fürstová 2020: 23)

Tímto způsobem také vznikla díla česky píšících dramatiků, pro něž je typický humor, společenská satira a důraz na osud jedince, který je nositelem spásných idejí a strůjcem obrody světa. Naproti tomu pro německy psané drama je typický důraz na mýtický a až démonický svět, v němž se projevují divoké, atavistické kořeny lidské existence. I přes tyto dílčí odlišnosti jsou však všechny místní a jazykové varianty expresionistického dramatu jednoho rodu – jsou výtvorem stejné doby, stejného ovzduší a objevují se v nich podobné tvárné postupy a motivy. Ve všech jeho mutacích se totiž vyjevuje nová religiozita spojená se sociálním mesianismem, která má nahradit a přepsat původní náboženské systémy a tradice a stát se tak cestou k modernímu pojetí transcendentna vycházejícího z expresionismem artikulované estetiky.

Proroci nového věku: Dlask a Lazar

Rezervoár expresionismem sekularizovaných náboženských motivů je velmi široký. Asi nejzajímavější jsou z tohoto pohledu hry, v nichž vystupuje postava proroka, nového spasitele, jenž přináší nové, moderně zabarvené evangelium. Začněme hrou Jana Bartoše *Krkavci* z roku 1920, jejíž uvedení na scéně Vinohradského divadla v režii Karla Hugo Hilara je považováno za první expresionistickou inscenaci české divadelní hry vůbec. V Bartošově dramatu totiž vystupuje postava Dlaska, kubistického malíře, pijáka, baviče a tuláka, jehož obyvatelé vesnice od prvního okamžiku, kdy se objeví na scéně, uctívají jako nového spasitele přinášejícího naději a ráj na zemi: „Bude-li chtít, proměníme se všichni v kameny, a stromy budou hovořit lidským hlasem a hvězdy budou skákat po lukách jako cvrčci, a domy padnou na dlažbu a tovární komíny se zřítí a peníze přestanou platit." (Bartoš 2020: 199) Sám Dlask se označuje za krysaře, jehož píšťala, na niž v prvním dějství „zahraje" fantastickou pohádku o expanzi českého národa do Jižní Ameriky, a která je pouze výsměšnou karikaturou prohnilého soudobého světa, má téměř božsky očistnou sílu. Expresionistický ráz hře dodávají i Dlaskovy citáty z Apokalypsy, jejichž prostřednictvím autor jakoby definitivně účtuje se starým světem, který musí zemřít, aby mohl nastoupit nový společenský řád. Písmo svaté a náboženská symbolika tak zde primárně neodkazují ke křesťanské eschatologii, ale stávají se novým slovníkem revoluce, jež má vyvrátit panující zkorumpované a zlem prolezlé společenské zřízení a obrodit tak český národ blíže nedefinovaným, všelidsky spravedlivým programem.

Spojení moderního s minulým se pak promítá i do dramatické struktury hry. Základní dějová zápletka dramatu, založená na sporu o dědictví, a také prostředí venkovské hospody připomínají lidovou komedii první poloviny 19. století, především Klicperovo drama *Divotvorný klobouk* (1817), kdežto formální zpracování díla jednoznačně inklinuje k modernisticky subjektivizovanému dramatickému tvaru. Hra tak propojuje výchozí realistický rámec s expresionisticky vyhrocenou výpovědí, když pevnou dramatickou stavbu situační komedie rozvolňuje oslabením kauzálních vazeb mezi jednotlivými dějstvími, která ve hře představují relativně samostatné významové celky. V druhém vydání hry z roku 1924 pak Bartoš text, také po zkušenosti s Hilarovým jevištím provedením, posunul do konkrétnější polohy. Největší proměnou v druhé verzi textu prošla právě postava Dlaska, jehož Bartoš transformoval do podoby levicového revolucionáře rozhazujícího rudé karafiáty a letáky. Původně spíše symbolicky a filosoficky pojatá vzpoura proti lichvářům a prohnilému společenskému zřízení

je v nové verzi ztvárněna mnohem konkrétněji a dobověji – například jednoznačně politicky zabarvený odboj utlačovaných rolníků proti velkostatkářům a vesnickým pohlavárům. Na samotném konci hry navíc Dlask své nově nabyté dědictví rozdělí mezi chudé, aby ukázal, kudy by se revoluce a cesta k nové sociálně spravedlivé společnosti měla ubírat.

Ilustrativním příkladem propojení tradičního s moderním a náboženského se sociálně revolučním je rovněž Šaldovo drama *Zástupové* z roku 1921, které se však jevištního provedení dočkalo po mnoha komplikacích až v roce 1932. Šaldova hra vychází z antické tradice, v níž vystupoval chór, tedy kolektivní postava tlumočící vůli lidu či Bohů. Šaldův Zástup je navíc Zástupem, jenž svým způsobem odkazuje také k pojetí křesťanského Boha jakožto Boha zástupů. U Šaldy má však poněkud odlišnou roli. Sám Zástup je totiž Bohem, čímž se liší od pouhého davu, neboť je sjednocen Myšlenkou, jednou společnou Myšlenkou, která všechny spojuje v celek. „Vězte toto nové poselství, které vám hlásám: Kdekoli se vás sešlo tisíc v Myšlence této, jste větší než milion velikých a silných, kteří se nesetkali ve stínu Myšlenky této; jste největší, co kdy kráčelo po této zemí… jste noví bozi, na něž čekal svět miliony let." (Šalda 1921: 21)

Hlavní postavou hry je Lazar, bývalý mnich, který se rozhodl vést lid k novému uvědomění si sebe sama. Jeho cesta však prochází řadou úskalí a na konci hry sám umírá, neboť poznal, že Zástup nemůže žít Myšlenkou, která mu byla vložena zvnějšku. Zástup totiž musí mít Myšlenku vlastní, neboť jedině ta je skutečně životaschopná. Sociální revoluce a nové poznání Boha v kolektivu však Lazarovou smrtí nekončí, ale naopak teprve začíná, neboť po jeho odchodu Zástup konečně přichází sám k sobě a stává se příbytkem Boha na zemi. „I položte mrtvolu jeho jako oběť do základů nové živé budovy lidské – budovy větší a slavnější než všecky katedrály země – přesvatého těla světových Zástupů: ono jediné jest pravý a vlastní chrám Ducha a není jiného mimo ně." (ibid.: 104)

Postupy zástupového či davového dramatu využívali na konci desátých a v první polovině dvacátých let i další autoři jako například Arnošt Dvořák v historické fresce *Husité* (1919) či Lev Blatný ve hře *Vystěhovalci* (1925), která je rovněž velmi zřetelně prostoupena křesťanskou symbolikou. Biblický rozměr stvoření se objevuje také v nejznámějším dramatu Karla Čapka *R.U.R.* (1920), ale je i centrálním tématem poslední společné hry bratří Čapků *Adam Stvořitel* (1927), která zosobňuje jakousi sebeironickou kódu českého expresionismu. Toto drama, jehož centrální postava, moderní anarchista Adam, který Kanónem Negace zničí svět a za to je následně samotným Bohem Otcem pověřen tvorbou světa nového, zobrazuje marnou snahu člověka stvořit ideální společnost. Hra vychází z liberálních názo-

rových pozic obou bratří a je filosoficko-sociologickou polemikou se všemi radikálně reformačními proudy, které se na konci devatenáctého a na začátku dvacátého století objevily, neboť varuje před lidskou touhou hrát si na Boha a modelovat svět bez ohledu na lidskost. Zároveň je zřetelnou intertextovou polemikou s uvedenými Šaldovými *Zástupy*.

> ADAM: Bože na nebi! Cos to udělal?
> ALTER EGO: Adame, před tebou stojí Masa.
> ADAM: Proč jsou tak stejní? Proč jich je tucet?
> ALTER EGO: To je to veliké, stvořiteli. To je právě to nadlidské. Já jsem stvořil Zástup!
> ADAM: Tohle že jsou lidé?
> ALTER EGO: Žádní lidé. Dav. Koukáš, co? Jeden jako druhý. A všichni mají stejnou myšlenku.
> ADAM: Kterou?
> ALTER EGO: To se ukáže. Ať je která chce, jen když je stejná. Myšlenka davu je něco velebného. […] Stvořiteli, překonal jsem tě! Já jsem jejich Vůdce! Já jsem se stal Vůdcem!
> ADAM: Proč tak křičíš?
> ALTER EGO: Protože být Vůdcem je tisíckrát víc než být Tvůrcem, ty blázne! (Čapkové 1929: 54–55)

České drama expresionistické epochy tak v *Adamu Stvořiteli* nalezlo svůj konečný bod. Všechny utopické vize i opravy božího stvoření se v něm ukazují jako falešně nelidské rozumem naprojektované představy ze sféry idejí, které v realitě zmutují do nečekaně obludné podoby.

Padlá žena jako cesta ke spáse lidstva

Kromě postavy proroka či vykupitele, přinášejícího sociální revoluci, jsou v expresionistických dramatech nositelkami nové cesty ke spáse často také postavy prostitutek. Ta se objevuje například v dramatické jednoaktovce *Vykupitelka* Maxe Broda z roku 1921. V této hře, s podtitulem rozhovor hetéry, na rozdíl od předcházejících textů, Brod primárně nečerpá z rezervoáru křesťanské symboliky, ale věren svému vlastnímu původu, vychází z židovské tradice. O tom svědčí i následující slovní výměna mezi nejmenovanou společnicí a jejím návštěvníkem: „ONA: Mínila jsem pouze toto: Protože jsme oba Židé – přesněji, máme židovské předky, dorozumíme se snáze, než bývá zvykem, a bez dlouhých dohadů, jichž se tak obáváte. Především proto, že se naše debata bude pohybovat na půdě po celá tisíciletí přeorávané myšlenkami našich předků. ON: Jak to? ONA: Na půdě viny, hříchu a pokání. Zdá se, že takové úvahy jsou našim mozkovým závitům vrozené.“ (Brod 2020:

313) Základní situace hry, návštěva vysoce postaveného diplomata u noblesní prostitutky, je pak pouze pozadím, na němž se vyjevuje stěžejní idea hry, jíž je vykoupení člověka skrze spáchaný tělesný hřích. „ONA: Ani Bůh neodpouští tak, aby se člověk cítil skutečně svobodný, naopak, Bůh ho pak má ještě víc ve své moci. Jen my dívky, my odpouštíme doopravdy. Dáváme si totiž […] své odpuštění odkoupit, a to nikoliv naoko; naprosto poctivě, ač bez viny, se po zaplacení jistého obnosu cítíme s hříšníkem vyrovnány." (ibid.: 314) Utržené peníze dívka hodlá použít pro zbudování nové společnosti ve střední Asii, kde již po několik let misijně působí její sestra. Nejstarší řemeslo se zde tedy stává nástrojem, jímž lidstvo směřuje k novému ideálu, k budoucí utopii, v níž už nebude trpících a ponížených. „ON: Ach, vy nepochopitelně hrdá dívko! Teď už vám rozumím a jsem celý prostoupen světlem! Když hřešíte, tak proto, abyste jiné hříchu ušetřila. Pak je to ovšem **svatá nestoudnost** a mám pocit, že je to největší a nejkrásnější oběť, jakou může člověk bližním přinést. Ano, své poklesky a ponížení kladete na oltář Nejvyššího, aby se potěšil příjemnou vůní. Váš plán se zdaří a vy budete posledním člověkem, který musel tak tvrdě bojovat se svým lepším já." (ibid.: 320) Tato nová kněžka lásky s mesianistickou silou vykoupí i všechny budoucí ženy, které už nebudou nuceny prodávat své tělo. Podrobněji o tom píše Zuzana Augustová ve studii *Německy psané expresionistické drama z českých zemí*: „V Brodově aktovce zaznívají religiózní pojmy jako „spása", „svatost" a „světlo" typické pro mesianistický expresionismus. Především však chce vykupitelka svými „nečistými" penězi a sebeobětováním pomoci vzniku ideální společnosti kdesi ve Střední Asii: abstraktní vizi záměrně situuje do exotického prostředí nezkaženého měšťáckými hodnotami. Do této vize se promítly autobiografické momenty, konkrétně Brodův příklon k sionismu a dobové představy o znovuvybudování ideálního židovského společenství v Palestině." (Augustová 2020: 32)

Expresionismus jako nová víra

Postavy padlých žen, které jsou nositelkami spásy či naopak nelidského zla, se objevují i v dalších německých expresionistických hrách – například ve hře Ernsta Weisse *Tanja* (1919) nebo v dramatu Paula Kornfelda *Nebe a peklo* (1919). Mariánské figury se zjevují zase v dílech brněnských autorů *Učeň* (1924) Bartoše Vlčka či *Vystěhovalcích* (1925) Lva Blatného. Motiv sebeobětování jakožto začátku nového života můžeme nalézt zase v dramatu *Hrob* (1923) Jiřího Wolkra, které ale jinak jasně demonstruje autorův rozchod s katolickou církví.

Ve výčtu náboženských motivů objevujících se v expresionistických hrách by se samozřejmě dalo pokračovat. Expresionistické drama je křes-

ťanskou, respektive náboženskou symbolikou prostoupeno opravdu velmi důkladně. Jeho důraz na duchovní rozměr člověka, který vycházel z dobových filosofických představ, jaké kupříkladu ve Francii šířila skupina tzv. unanimistů věřící v kolektivní duši, zřetelně ovlivnil podobu německy psaného i českého dramatu. Nová společnost, nová religiozita a sociální utopie ale zůstaly nakonec pouhými sny ve sféře idejí, kdežto realita přinesla dva typy diktatury: fašistickou a posléze komunistickou. Většina expresionistických autorů se toho však nedožila, když zemřela v mladém věku (Blatný, Vlček, Wolker), nebo zahynula během druhé světové války (Kornfeld, Weiss) či bezprostředně po ní (Bartoš, Werfel). Není bez zajímavosti, že někteří z expresionistických tvůrců se po letech vrátili ke katolické církvi jako například Zdeněk Kalista, básník a také autor několikrát přepracovaného expresionistického dramatu *Loupežníci a městečko* (časopisecky vydaný fragment 1921). Jeden ze zakladatelů expresionistického hnutí Franz Werfel, který v americkém exilu, kam unikl před Hitlerem, pak dokonce napsal dokumentární román *Píseň o Bernadetě* (1941) o dívce Bernadetě Soubirousové, které se ve francouzských Lourdech několikrát zjevila Panna Marie a která byla katolickou církví prohlášena za svatou.

Z krátkého exkurzu do světa expresionistického dramatu je rovněž zřejmá blízkost německých i česky psaných her, v nichž se objevují podobné motivy i velmi podobný typ figurace dramatických postav a společné je jim i směřování k transformaci náboženských symbolů v symboly expresionistické víry v nového člověka a novou společnost. Tato estetická věrouka se pak promítla i do expresionistických manifestů, z nichž asi nejznámější je programový text Paula Kornfelda *Oduševnělý a psychologický člověk* (1917), který je jedním z klíčů k pochopení expresionistické religiozity jako takové.

> „To je možná poslání a smysl veškerého umění: Připomenout lidstvu, že se skládá z lidí, a člověku, že patří Bohu a má duši, která je jeho jediným středem, jeho jedinou podstatou a vše ostatní že je jen břemeno, jež ji tíží, a síť, do níž musí být chycena, aby pobývala na zemi; vlastním smyslem umění je předvést člověku, že veškerá skutečnost je pouhé zdání, které se rozplyne tváří v tvář pravému lidskému bytí. Ano, veškerá skutečnost je pouhý omyl, protože pravda je jen v oduševnělosti. Takže umění, plní-li toto poslání, je nástrojem etiky a prostředkem víry, a vědomí tohoto poslání, vědomí odpovědnosti je vlastností pravého ducha, je tou nejvyšší schopností umělce, která z něj činí víc, než jen zhotovitele uměleckých děl. – City nejsou nic, každý řezník, který se pro svou milou chce utopit, něco cítí. Zachytit jeho city slovy, je věcí nepatrného talentu – avšak umělec má být svědomím lidstva! Jeho slova a tóny ať zní jako nedělní zvony, které lidi upomínají na ně samotné a na Boha.“ (Kornfeld 2020: 591)

Prameny

Bartoš, J. 2020 [1920]. *Krkavci*. V: Augustová, Z.; Jungmannová L.; Merenus A. (red.) *Expresionistické drama z českých zemí*. Praha: Academia. S. 193–230.

Brod, M. 2020 [1921]. *Vykupitelka*. přel. L. Topoľská. V: Augustová, Z.; Jungmannová L.; Merenus A. (red.) *Expresionistické drama z českých zemí*. Praha: Academia. S. 309–322.

Čapkové, batří 1929 [1927]. *Adam Stvořitel*. Praha: Aventinum.

Kornfeld, P. 2020 [1917]. *Oduševnělý a psychologický člověk*. Přel. Z. Augustová. V: Augustová, Z.; Jungmannová L.; Merenus A. (red.) *Expresionistické drama z českých zemí*. Praha: Academia. S. 589–604.

Šalda, F. X. 1921. *Zástupové*. Praha: Aventinum.

Literatura

Anderson, L. M., 2011. *German Expressionism and the Messianism of a Generation*. Amsterdam–New York–Berlin: Rodopi.

Augustová, Z. 2020. *Německy psané expresionistické drama z českých zemí*. V: Augustová, Z.; Jungmannová L.; Merenus A. (red.) *Expresionistické drama z českých zemí*. Praha: Academia. S. 27–42.

Broučková, V. 2009. *Srdce a smrt*. Praha: Akropolis.

Fialová-Fürstová, I. 2020. *Expresionismus*. V: Augustová, Z.; Jungmannová L.; Merenus A. (red.) *Expresionistické drama z českých zemí*. Praha: Academia. S. 15–25.

Merenus, A. 2020. *Česká drama v souřadnicích expresionismu*. V: Augustová, Z.; Jungmannová L.; Merenus A. (red.) *Expresionistické drama z českých zemí*. Praha: Academia. S. 43–56.

Wutsdorff, I. 2017. *Eschatologické figurace v programu a v dílech Literární skupiny*. V: Kubíček, T.; Wiendl J. (red.) *„Vykoupeni z mlh a chaosu…" Brněnský expresionismus v poli meziválečné literatury*. Brno: Moravská zemská knihovna. S. 66–84

Religious symbolism in service of expressionist drama

The study Religious symbolism in service of expressionist drama *analyses on the example of selected Czech and German written expressionist plays the ways in which expressionist playwrights of the 1910s and 1920s operating in the geographical space of the Czech lands transformed originally Christian religious motifs and symbols into symbols of a new aesthetic religiosity and social revolution.*

Keywords: *drama*, *expressionism*, *religion*, *symbols*, *German drama*