

„Lámu kruh.“ K ukotvování hodnotové orientace Otokara Fischera skrze jeho dramatickou tvorbu

“Breaking the Circle.” Anchoring Otokar Fischer’s Value Orientation through His Dramatical Works

TOMÁŠ KUBART

Ústav pro českou literaturu, Akademie věd České republiky, v. v. i.

ABSTRAKT: Otokar Fischer (1883 – 1938), jedna z formativních postav československé meziválečné dramatiky a dramaturgie, se ve své lyrické i dramatické tvorbě místy dotkl mimo jiné také sociální a třídní otázky. Čerpal témata z probíhajících společenských změn, hned ve dvou ze svých sedmi dramát tematizoval geopolitický řez ruské „říjnové“ revoluce. Roku 1921 se tématu poprvé dotknul v polemickém vícehlasém dramatu *Orloj světa*, jež o tři roky později doplnil názorově vyhraněnější historickou alegorií *Otroci*. Obě dramata se od sebe odlišují nejen formálně a tematicky, ale zejména právě v otázce hodnocení bolševické revoluce. Právě na nich tak lze doložit postupnou změnu Fischerovy hodnotové orientace ve vztahu k dobovým levicovým politickým a myšlenkovým směrům. Sám plně bilingvní autor židovského původu, kladl sobě i divákům a čtenářům svých děl otázku, kam jako bludný ahasver v nově vznikajícím společenském řádu patří a jestli může jakožto příslušník minority dobové sociokulturní narativy nejenom pasivně přejímat, ale také sám vyprávět. Analýzou dramát *Orloj světa* a *Otroci* pomocí konceptů německého literárního vědce Klause Theweleita, francouzského religionisty René Girarda a zaměřením na každodenní realitu v duchu školy Annales se autor studie pokouší zodpovědět otázku, proč se během tří let mezi napsáním obou dramát zásadně mění Fischerova narativní strategie a jejich obsahové vyznění stran bolševismu a jeho vztahu k židovství.

ABSTRACT: In his lyrical and dramatical works, Otokar Fischer (1883 – 1938), one of the influential figures of Czechoslovak interwar drama and dramaturgy, occasionally touched also on social and class issues. He drew his themes from the ongoing social changes, treating a geopolitical cross-section of the Russian “October” Revolution in two of his seven dramas. In 1921, he wrote his polemical and multivocal drama *Orloj světa* [The Horologium of the World], adding to it his more opinionated allegory *Otroci* [Slaves] three years later. The two dramas differ from each other not only in their form and theme, but especially in the question of the acceptance of the Bolshevik revolution. Therefore, it is on these dramas that the gradual change in Fischer’s value orientation can be documented. This fully bilingual author of Jewish origin asks himself and the society questions like where he belongs as a Wandering Jew in the newly emerging social order and whether he could not only passively adopt sociocultural narratives, but also narrate them himself. By analysing the dramas *Orloj světa* and *Otroci* using the concepts of the German literary scholar Klaus Theweleit and the French religionist René Girard and focusing on everyday realities in the spirit of the Annales school, the author aims to answer the question of why Fischer’s narrative strategy changes over the course of three years.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Otokar Fischer, české drama, Říjnová revoluce, *Orloj světa*, *Otroci*, Klaus Theweleit, René Girard, antisemitismus

KEYWORDS:

Otokar Fischer, Czech drama, October Revolution, *Orloj světa*, *Otroci*, Klaus Theweleit, René Girard, antisemitism

Český germanista, básník, překladatel a dramatik Otokar Fischer (1883 – 1938) napsal v letech 1913 – 1928 celkem sedm dramát a jedno libreto, žánrově rozkročen od tragédie, komedie a historického dramatu až ke společenské hře. Po mystériu *Sestry* (1913) se nechal inspirovat českou historií a Vrchlického předlohou k sepsání libreta *Karlštejn* (1916), dva roky na to zpracoval domácí dějinnou látku v dramatu *Přemyslovci* (1918), aby se posléze nadechl antické inspirace v *Heraklovi* (1919) a *Otrocích* (1925) a svou dramatickou tvorbu završil, poněkud překvapivě, konverzační komedií *Kdo s koho* (1928).

Právě drama *Otroci*, zmiňované zde v souvislosti s antickou inspirací, nachází ve Fischerově dramatické tvorbě tematického blížence v dramatu z autorovy současnosti, *Orloji světa* (1921). V obou dramatických textech totiž Fischer reflektuje historickou událost Říjnové revoluce, potažmo dějinný význam revoluce jakožto společenské změny obecně. Zatímco v *Orloji světa* v odlehčeném žánru společenské hry nechává z jeviště promlouvat postavy, jež si současník snadno spojil se skutečnými postavami veřejného života, zahalil v *Otrocích* téma bolševické revoluce do hávu příběhu antického a vtiskl mu podobu alegorického dramatu. V této studii bych rád zodpověděl otázku, z jakého důvodu se Fischer v prvních letech druhé dekády 20. století rozhodl z přímého oslovení diváků prostřednictvím realistické mimeze ustoupit do alegorického, jinotajného vyjádření a zda jeho strategie mohla být reakcí na vzrůstající antisemitské nálady v mladičké Československé republice, jež coby bilingvní československý autor židovského původu silně pocítoval a reagoval na ně ve své básnické i dramatické tvorbě.

Orloj světa je příběhem střetu dvou světů v tehdejší Československu: odcházejících postav ancient régime a mladé generace revolucionářů. Tu představuje Jiří Paulus, nadšený republikán, který po vyhraných volbách doma odešel šířit republikánskou myšlenku do zahraničí, zatímco jeho milenka Ljuba podléhá v Československu mámení bolševismu a poslechne hlas své ruské krve, kterou zdědila po matce. Drama vrcholí, když se Jiří po návratu rozhodne kandidovat za politickou stranu, je zvolen a následně se jej dav, vedený zhrzeným kustodem Národního muzea Kudějem, pokusí svrhnout. Jiří se sice lúze postaví, ale nakonec rezignuje, stáhne se z veřejného života a uchýlí se k životu cestovatele a vědce. V *Otrocích* sledujeme příběh dvou výrazných antagonistů, vůdce otroků Spartaka a římského konzula Krassa, jenž dostal za úkol povstání potlačit. Anachronické vizi Říma, v němž stojí koloseum již v období otročských vzpour (2. – 1. stol. př. n. l.), vévodí scény gladiátorských zápasů. Spartakus je posléze zajat, ale osvobodí se a vezme s sebou i keltského otroka Krixu. Odmítne jednání o míru, protože podmínky autonomie otroků, s nimiž Krassus přichází, jsou příliš okleštěné. Nakonec ale Spartaka zradí právě Krixus, Spartakus upadá znovu do Krassova zajetí a je ukřižován.

V *Orloji světa* se Otokar Fischer poprvé pokusil „horkým úchopem“ potěžkat téma revoluce v tehdejší Rusku. „Lučavku moskevskou“¹, jak revoluční vření v politiceky prozíravé dobové recenzi v narážce na rozrušující vlastnost této byliny označil

1 ILLOVÝ, R. Otokar Fischer: Orloj světa. In *Večerník Práva lidu*, 1921, roč. 10, č. 43, s. 4, 23. 2. 1921.

redaktor Práva lidu Rudolf Illový, tehdy v *Orloji světa* Fischer vykreslil jako vzdálený ideál, k němuž má československá společnost vzhlížet. Ruská revoluce podle Fischera urychlila odchod znaveného „dlouhého“ století a uvolnila prostor století novému, které slibovalo čerstvé pořádky i nové společenské konvence. Ve svém pozdějším dramatu *Otroci* dospěl Fischer do bodu, v němž optimistický pohled na nový řád světa vystřídalo uvědomění si hrozby „lučbou“ uvolněných společenských sil v jejich plné vážnosti a síle. A tak zatímco první z dramát, *Orloj světa*, bylo nejpřímější „zповědí autorova já“², jsou *Otroci* časovou alegorií, která se skrze historicky neodpovídající příběh z římských dějin obrací k aktuální společensko-politické situaci. Jako by obě dramata byla Fischerovi příležitostí k vyrovnávání se s nezastavitelným procesem rozleptávání společnosti bolševickou i fašistickou ideologií, poprvé ovšem se zřetelem k individuálnímu osudu, podruhé pak k situaci společenského celku.

V *Orloji světa* se setkáváme s defilujícími postavami prezentujícími pestrou škálu světonázorů rodícího se nového státního útvaru a s všeprostupujícími pocity optimismu a naděje. Oproti tomu v *Otrocích* předkládá autor veřejnosti alegorii Kristova příběhu o pomstě, která „láme kruh“ a žádnou pomstou vlastně není.³ Jestliže v *Orloji světa* je naděje přítomna také v ženském a milostném prvku, pozdější *Otroci* tento úlevný moment dočista postrádají. Pluralita, bloudění a nerozhodnost autora, jenž „nikdy ani není zcela přesvědčen o své pravdě“⁴, „kentaurské bytosti, zmítané mezi dvěma extrémý“⁵, jejímž živlem byl „kvas a proměna“⁶, se z Fischerova autorského rukopisu s *Otroky* vytrácí. Zůstává jasný vzkaz současníkům zmítajícím se v turbulencích, které doprovází zrod nového státního útvaru: násilí není řešením.

Orloj světa již svým názvem odkazuje k pluralitě názorů, které v československé společnosti na přelomu desátých a dvacátých let 20. století zaznívají, a i pro samotného Fischera „jest mnohost (...) základem“ dramatické tvorby, jak zmiňuje zřejmě první česky píšící básník, který se podobně jako Fischer otevřeně hlásil k sionismu, František Gottlieb.⁷ Divadlo, a zejména obě hlavní pražské scény (Národní divadlo a Divadlo na Vinohradech) měly na tomto švu československých dějin příležitost skutečnost v podobě mnohonárodnostního soustátí a v něm vedle sebe existujících myšlenkových a náboženských perspektiv nejen zrcadlit, ale také utvářet. Trauma rozpadu euro-asijských mocností ve „velké válce“ teprve zažehávalo doutnáky, jež později vybuchly v krveprolití druhé světové války. Obě Fischerova dramata zachycují právě tuto dobu, její „hysterickou křeč (...) i mravní bídu“⁸, ovšem s různými významovými akcenty.

2 JIRÁT, V. O. Fischer. *Kniha o jeho díle*. Praha : A. Srdce, 1933, s. 39; srov. ŠALDA, F. X. *Šaldův zápisník, 1932 – 1933*, roč. 5, č. 13 – 14, s. 438 – 444.

3 FISCHER, O. *Otroci*. Praha : Aventinum, 1925, s. 61.

4 PETRBOK, V. (ed.). *Čtení o Otokaru Fischerovi*. Praha : Institut pro studium literatury, 2021, s. 15.

5 WELLEK, R. Duše a slovo. In *Dnešek*, 1930, roč. 1, č. 1, s. 9 – 11, 2. 10. 1930.

6 PRAŽÁK, A. Otokar Fischer. In *Kytice*, 1948, roč. 4, č. 3 – 4, s. 97.

7 JIRÁT, V. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*, s. 49.

8 Tamtéž, s. 36.

Po změně středoevropského geopolitického paradigmatu se v nástupnických státech rozvíjejí dva hlavní narativy. Poraženecký prohlubuje v německy mluvících státech a v Itálii „vzpouru otroků“⁹ a vede ke vzniku paramilitaristických skupin, postupnému nástupu fašismu v Itálii i austrofašismu v Rakousku. Fischer si byl jako překladatel a obhájce Nietzscheho vědom nebezpečí tohoto narativu, protože „jedinou zbraní otroka je zrada“¹⁰, jak píše Albert Pražák, proto přijímal probíhající společenské změny s nejvyšší ostražitostí. Druhý, vítězný narativ v tehdejších Československu a dalších vítězných státech generoval mimo jiné představu ideálního nositele budoucnosti. V Československu se jím stali legionáři, kteří byli „československým národem vynášeni do nebe“¹¹ a nacházeli nepřitele nejen v „německém živlu“¹², ale také v židovském obyvatelstvu a v katolické církvi. Kříž je v československé společnosti postupně nahrazován kalichem a za násilných excesů vůči katolickým kněžím na východě Slovenska je resuscitován příběh protestantských Čechů, stojících zdánlivě uprostřed, mezi katolickými Němci a kulturou židovskou.¹³ Jeden z hlavních argumentů pro vznik samostatného československého státu, tedy právo na národní sebeurčení, tak sice umožnil pluralitu náboženského vyznání, ale jaksi zapomněl na Židy a spolu s nimi i na tři miliony německy mluvících obyvatel i více než půl milionu Maďarů v novém soustátí.

FISCHERŮV VNITŘNÍ AHASVER

Podle českého literárního a divadelního kritika Antonína Matěje Píši stvrdil Fischer své národnostně-etické zakotvení ve stati *Židé a literatura*¹⁴, „kde odhalil schopnost vcitovací a dušezkumnou, dvojazyčnost a jazykový cit“ u židovských autorů.¹⁵ Fischer totiž trpěl otázkou židovství hned dvakrát: v raném životním stadiu si k němu těžko hledal cestu, dokonce konvertoval ke katolicismu, a v pozdější životní fázi s hrdostí čelil antisemitismu. Je možné, že nejintenzivnější etapu jeho vnitřního přerodu sledujeme právě v první polovině dvacátých let 20. století – tedy v období vzniku dramatu *Orloj světa* a *Otroci*.

Fischer se identifikoval jako Čech („Jsem a chci být českým básníkem.“¹⁶), chtěl však být i světoobčanem, proto stále „dvoukořenně“¹⁷ přešlapoval na hodnotové křižovatce nebo opisoval kruh, v jehož středu může stát pouze básník. Snad proto byl tak váhavý, snad proto nevnášel žádné dogmatické soudy.¹⁸ Možná díky tomu je

9 NIETZSCHE, F. *Mimo dobro a zlo. Předehra k filozofii budoucnosti*. Praha: Aurora, 2003, s. 84.

10 PRAŽÁK, A. Otokar Fischer. In *Kytice*, s. 99.

11 Richard Weiner in ČAPKOVÁ, K. Zu Judentum und Nationalismus in Otokar Fischers Korrespondenz, s. 133.

12 Tamtéž.

13 Legionářské „pluky se často pojmenovávaly po významných osobnostech středověkého husitského hnutí a mnoho důstojníků nedovolovalo žádné katolické náboženské obřady.“ In KONRÁD, O. – KUČERA, R. *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914 – 1922*. Praha: Academia, 2018, s. 294.

14 FISCHER, Otokar. *Židé a literatura*. In *Čin*, 1933, roč. 4, č. 32, s. 745 – 768.

15 A. M. Píša cit. podle PETRBOK, V. (ed.). *Čtení o Otokaru Fischerovi*, s. 12.

16 O. Fischer in ČAPKOVÁ, K. Zu Judentum und Nationalismus in Otokar Fischers Korrespondenz, s. 136.

17 JIRÁT, V. Za Otokarem Fischerem. In *Kritický měsíčník*, 1938, roč. 1, č. 4, s. 157, 27. 4. 1938.

18 Srov. PRAŽÁK, A. Otokar Fischer. In *Kytice*, s. 97 – 103.

Koncept
 Milý Karle,
 30/XI 1924.
 Lara Hacha boni auici: proke doprovačím von za-
 silku, o tyj byk' vracem' prošim, uetolita uquacu' kauri:
 1) Dozastavil ses nad tem, jaky' si uam' svech' vřikem'. Me'
 důvody byly vednak' vyje' lekáru' a uakladatelské, uelapirám' osák,
 ze k uim' vřitoupil i podnet' osobní: Vřipomutá' si' suod, uelý'
 vřitel, jak' si' brže "otroci" odevřdám'; vřitel' sem' k' Fote' byz
 ko' tuem' uá'vadu a zastál u' Fete' ap. dostala a Jojfe; ^{kolom} ~~kolom~~
 vis' dal' uoy' ^{ji'mi} vřitoupil' postup' za'berá'cího' de'je, o' vřakui' cílou
 ti' za'jmu' uerogent, rukopis' otklepat' ti' uedat - uobl' sem'
 ľudij' vřid'pokoládat, ze' Fojj' za'jem' je' vaturu'valam' a ektorbvalam'
 a uelitel' sem' u' době' Fote' uelouu'vřecuce' na' Fete' ualékat'
 u' uel. k'vra' Fi' suod' uij' d'voda' d' vřide.
 2) Jsem' komu' svech' duoj' uá'řob' vřid, vřit' vře' k' d'vřidám',

Otokar Fischer Karlovi Hugovi Hilarovi, 30. 11. 1924. Snímek © Památník národního písemnictví.

jeho jediným pevným stanoviskem imperativ nenásilí, vyjádřený na konci *Otroků*: „Potřísni se, kříží kdo splácí kříže, Římem Řím. Svět je bludiště pomsty. Lámu kruh.“¹⁹ Vyrůstaje v asimilačně orientované rodině, cítil se Fischer být v první řadě Kolířa-

nem, Středočechem, teprve poté se identifikoval jako Žid. V jednom z dopisů svému příteli, francouzskému básníku André Spirovi, do nejmenších podrobností popisuje svůj obrat po první světové válce, kdy vlivem souhry mnoha faktorů začal hledat své kořeny. Právě jeho pozdější „vyznání národní identity, ať už vědomé či nevědomé,“ píše Karolína Čapková, „jde vždy ruku v ruce s určitým výkladem dějin.“²⁰ Jinými slovy, každý, kdo se k národnosti přihlásí, přejímá i její narativ, a jinak tomu bylo i ve Fischerově případě.

Fischer se účastnil akcí česko-židovského studentského hnutí i sdružení pražských sionistů Bar Kochba, přispíval do časopisů Kalendář česko-židovský, Rozvoj, Tribuna i do sionistického Židovského kalendáře a zúčastnil se alespoň jednoho z představení jidiš ochotnického divadelního souboru ze Lvova, který vystupoval v Praze v roce 1909. Tato škála aktivit a zájmů ilustruje Fischerův respekt k různým podobám židovské identity, ale zároveň může odrážet i jeho vlastní hledání společensko-náboženské orientace. Proti sionismu i česko-židovskému hnutí se totiž stavěl kriticky a skepticky. Přesto tato jeho pozice nebyla v dané době nijak výrazněji reflektována, naopak byl sám osočován z protičeských postojů.

Příkladem takového obvinění může dozajista být jeho odvolání z pozice dramaturga činohry Národního divadla v Praze, v níž setrval devět měsíců v sezóně 1911/1912. Prosazoval tehdy uvedení dramatu Friedricha Hebbela *Judita*, jež údajně obsahovalo protičeskou báseň.²¹ „Proti záměru Národního divadla tuto hru uvést byla rozpoutána nacionalisticky motivovaná kampaň,“ píše teatrolog Adolf Scherl, „opírající se o Hebbelovy protičeské výroky z roku 1861,“²² z nichž vyplývá, že Hebbel považuje Slované za „národy služebné, které pojednou také pozvedají své ježaté hlavy“²³. Domnívám se, že to byl právě skrytý antisemitismus tohoto zástupného skandálu, který pro Fischera představoval důležitý impuls pro návrat ke svým židovským kořenům. Když jeho asimilační strategie zklamala, horečně překládá židovské autory a zároveň pracuje na básnické sbírce *Hlasy*. Jenže mezi „hlasy“ lidí z ulice se na přelomu desátých a dvacátých let začalo stále častěji ozývat „Mlatte židy!“ a „Divadla nepotřebujeme, je hlad!“

KULTURA JAKO „SMÍRNÁ CESTA MEZI BAJONETY A KAMENÍM“

Právě divoká scéna z ulice otevírá *Orloj světa*. Jeho postavy – bolševismem uhranutá Ljuba, konzervativní staročech²⁴ profesor Šerý, komunist František Paulus, jeho starší bratr, blouznivý revolucionář, dobrodruh a „lidový živel“²⁵ Jiří, legionář Kubíček, republikán Dorazil, ale také kolaborant Částek či tulák Kuděj – ve

²⁰ ČAPKOVÁ, K. Zu Judentum und Nationalismus in Otokar Fischers Korrespondenz, s. 121.

²¹ Tamtéž.

²² SCHERL, A. (ed.). *Otokar Fischer a Národní divadlo*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 11.

²³ Nesign. Ježaté hlavy, karyatydy ... In *Rozkvět*, 1913, roč. 6, č. 6, s. 191, 25. 3. 1913.

²⁴ Jako „Staročechi“ bývali označováni příznivci Národní strany založené roku 1848, jež vznikla odštěpením tzv. Mladočechů. Od roku 1874 strana „Staročechů“ rychle ztrácela svůj vliv.

²⁵ SCHERL, A. (ed.). *Otokar Fischer a Národní divadlo*, s. 20.

Fischerově skicovitým barvotisku defilují v „orloji světa“²⁶, za výlohou hodnotových vizí mladinké první republiky. A do této výlohy, kabinetu profesora Šerého plného antic- kých soch a těžkých knih a glóbu, proniká z ulice „dělnická píseň“²⁷ hladové stávky. Ljubino „Charašó!“, jež pronese při zavírání balkóno- vých dveří, aby píseň utichla ale- spoň v Šerého kabinetu, tak není jen prostým vyhověním přání otce, ale zhuštěným výrazem usazení Ljubiných společenských hodnot. S těmito hodnotami jde ruku v ruce způsob jejich ostENZE, jejíž pod- statou je v případě Ljuby i dalších postav hry jednání. Podobně jsou tyto hodnoty ve hře neseny po- stavami dělníků v ulicích, kteří do kulis střeoevropských měst vná- šejí s transparenty a písněmi nejen konflikt třídní, ale také svár ven- kova a města. Fischer tak *Orlojem světa* zdůrazňuje změnu v ideové orientaci poválečného dramatu, jež se nově soustřeďuje k myšlence a problému sociální revoluce, a právě z toho důvodu ve svých dramatech tolik řeší otázku, „jak sloučit lásku k bližnímu s právem na násilí“.²⁸

Nevědomky a jistě nezáměrně pojmenovává dramatik revoluční hnutí v perfor- mativní rovině dávno předtím, než v padesátých letech filozof jazyka John Langshaw Austin přijde s teorií řečových aktů. Austin ve svých přednáškách *Jak udělat něco slovy* (1955–1962) píše, že „proti sobě můžeme například stavět muže slov a muže činu; a o oněch prvních můžeme říci, že nedělali nic, že pouze mluvili nebo něco říkali. A dále můžeme stavět do protikladu toho, kdo pouze něco myslí, s tím, kdo to skutečně (nahlas) říká: a v tomto kontextu právě říkat znamená něco dělat.“²⁹ Přesně tuto situaci nastoluje Fischer hned v prvním dějství *Orloje světa*, když profesor Šerý vyčítá Františkovi Paulusovi jeho revoluční nadšení, jež však není přetaveno v činy



Protižidovský plakát „Bić lidstva“, Polsko, cca 1943. Snímek © Peter Newark Military Pictures / Bridgeman Images.

26 FISCHER, O. *Orloj světa*. Praha : Fr. Borový, 1921, s. 65.

27 Tamtéž.

28 JIRÁT, V. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*, s. 22.

29 AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha : Filosofía, 2000, s. 98.

jako u jeho bratra Jiřího: „Před Jiřím se můžeme všichni stydět (...). Ten provedl revoluci činem, doktore.“ Načež František rozpozná v narážce kritiku a odvětí: „A nejen ústy, chtěl jste dodat?“³⁰ Sám Fischer totiž, podle Antona Matěje Píši, „vyšel (...) z nedůvěry k slovu“,³¹ což na jednu stranu potvrzuje, jak se každé slovo v jeho dramatech zdá být hluboce rozvážené, na druhou stranu to naznačuje, že implicitně důvěřoval v jednající, performativní váhu slova.

Dělnické stávky v době vzniku obou her představují performativní pojetí politiky, zviditelňující politický/společenský problém, a jejich ozvuky pronikají i do jejich dramatické tkáně. Ljuba pronáší k Jiřímu, jenž se zrovna probírá knihami, v narážce na dobové politické napětí následující repliku: „Co nechceš vidět, to neexistuje.“³² Její výrok následuje za scénou, v níž zavírá okna do pracovny svého otce, aby do ní nedolehla hesla vyvolávaná nespokojeným davem. Fischer prostřednictvím těchto scén ukazuje, že o některých nepříjemných jevech se ve společnosti nemluví: podobně po druhé světové válce nebylo lidem příjemné hovořit o kolaboraci Čechoslováků s nacistickým režimem, nebo např. komunistický režim po roce 1948 zcela popíral masakr na Švédských šancích, který se odehrál po konci války v červnu 1945³³.

Postava Jiřího Pauluse, někdejšího revolucionáře, jenž prošel bolševickým Ruskem i Amerikou a Mexikem nikoliv aby se vrátil jako legionář nebo bolševik, ale jako umírněný znalec poměrů, představuje pro Fischera zkušeností poučený hodnotový postoj. Jiří podle Píši představuje „typ titánsky individualistického romantika, rozpoltěného, (...) horečnou činností chce přehlušit vnitřní neklid,“ jenže „hlasatel nového lidství prozrazuje místy bytost téměř úpadkovou“.³⁴

Vedle Jiřího se potácí iracionální kustod Kuděj (jenž našel předobraz v tuláckém spisovateli Zdenku Matěji Kudějovi (1881 – 1955), který opustil své *Americké obrázky* a v době inscenace Fischerových *Otroků* (1925) pobýval na Podkarpatské Rusi), který se hranami radikálně vyznávaných hodnot na rozdíl od Jiřího nedává obrousit. Naopak, jeho pokus o sebevraždu ukazuje, že je pro každou ideologii, pro kterou se nadchne, ochoten zemřít. A přesto se na začátku třetího dějství setkáváme s ohromující scénou halucinujícího Jiřího, jenž v horečkách, kleče pod freskou klerika, blouzní o „soustátí lidstva“, v němž by se „slavilo sbratření všech národů“ a v němž není „majetku (...) a není sluhů, není stáří a smrti není“.³⁵

I přes Jiřího idealismus byla jeho cesta již Fischerem rozvržena, stává se vůdcem politické strany a pod tíhou zodpovědnosti je smeten davem, v jehož čele stojí právě Kuděj. „Co je kultura?“, ptá se příhodně postava ředitele muzea Starè při pohledu na dav ozbrojený holemi a vojáky s bajonety. „Smírná cesta mezi bajonety a kamením,“

30 FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 13.

31 JIRÁT, V. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*, s. 9.

32 FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 42.

33 HÝBL, F. *Krvavá noc na Švédských šancích nedaleko Přerova 18. a 19. června 1945 = Die blutige Nacht des 18. und 19. Juni 1945 auf den Schwedenschanzen unweit der Stadt Přerov*. Přerov : Statutární město Přerov, 2018, s. 5.

34 JIRÁT, V. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*, s. 37.

35 FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 84.

odpovídá si v závěru dramatu.³⁶ Fischer je pravděpodobně prvním českým dramatikem, jenž vědomě pracuje s dobovými poznatky psychoanalýzy. Proto můžeme jeho nepřímé odkazy na Sigmunda Freuda číst optikou freudiánské psychoanalýzy, ať jde o Ljubiny repliky v prvním dějství, z nichž jsou zřetelné projevy kolektivního nevědomí, nebo o Starého vizi „smírné cesty“, neboť tak definoval kulturu a její společenskou úlohu právě Freud: „jakých prostředků kultura používá, aby proti ní stojící agresi zadržela?“³⁷ Podobný postřeh o Fischerově vztahu k rodící se psychoanalýze uvádí i dobový kritik, ačkoli připouští, že „se [Fischer] nepouští příliš pronikavě do samého labyrintu freudovských problémů, nýbrž je jen (...) nadhazuje“.³⁸

FISCHER MLUVÍ K DAVU, DAV PROMLOUVÁ K FISCHEROVI

Čeští historici Rudolf Kučera a Ota Konrád ve své monografii *Cesty z apokalypsy* (2018), věnované projevům násilí v pádu a obnově střední Evropy v letech 1914 – 1922, rozlišují mezi dvěma hlavními projevy: individuální vraždou a kolektivním násilím. „Dělnická píseň“³⁹, která v *Orloji světa* proniká do pracovny profesora Šerého hned v prvním dějství, snaha rozlíceného davu rozsápat Jiřího ve třetím dějství, to jsou bazální projevy kolektivního násilí.

Lidé velkoměst rozpadlé Rakousko-uherské monarchie poznali extrémní chudobu a bídu. Konrád s Kučerou píše, že hladové stávky, jež byly spontánní reakcí obyvatelstva, mívaly zpočátku nenásilný charakter. Scéna v Šerého knihovně však zřejmě zrcadlí jejich násilnější podobu. V dubnu roku 1919 se v Chotěboři měly některé úřednice vykloněné z oken vysmívat protestujícím dělníkům a dělnicím. „Dav vtrhl do budovy úřadu, vyvlekl pomocné úřednice, kterým nadával do ‚kurev a sviň, a za jejich stoly dosazoval příbuzné válečné invalidy.“⁴⁰ Zástupy vtrhávaly do budov úřadů, muzeí i továren a skutečnou či domnělou spravedlnost prosazovaly právě skrze skupinově páchané násilí. Po nepokojích v Horním Slavkově a v Chomutově roku 1918 došlo k excesům pořádkových služeb, jež postupně eskalovaly 21. 6. 1918 masakrem plzeňských dělníků. „Velící poručík vojenské hlídky (...) dal rozkaz k palbě,“ píše Konrád s Kučerou, a výsledkem bylo pět mrtvých dětí na místě, o několik dní později zemřel v nemocnici dělník ze Škodových závodů.⁴¹ Standarta s nápisem „poslední výstraha“, kterou nese dav pod okny Šerého pracovny ve Fischerově *Orloji světa*, tak nemusí být pouhou neurčitou výhrůžkou, ale může odkazovat právě k zabitým plzeňským dětem.

Ve Fischerově *Orloji světa* proto zástup, který se zastavil pod okny národního muzea, manifestuje názor, že současný intelektuál je součástí společenského dění a do sociální konfrontace a dialogu musí vstoupit úplně stejně jako politický dobrodruh Kudějova typu. Masa stojící v dramatu před muzeem, které je pro ni

36 Tamtéž, s. 88.

37 FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1925 – 1931*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2007, s. 371.

38 KREJČÍ, V. F. Otroci. In *Právo lidu*, 1925, roč. 34, č. 17, s. 7, 19. 1. 1925.

39 FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 8.

40 KONRÁD, O. – KUČERA, R. *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914 – 1922*, s. 255.

41 Tamtéž, s. 200.



Antisemitská maska žida (1415, 17B).
Snímek © Petr Zinke. Ústav dějin umění
AV ČR, v.v.i.

ztělesněním starých společenských pořádků, jako by stála pod okny Fischerova domu a demonstrující muži, kteří svou účastí v hladových stávkách postupně začali nahrazovat ženy a malé děti, tak hovoří také k Fischerovi.

Požadavky zástupů jsou formulovány různě, avšak hlavním komunikátem jejich potřeb je medialita davu: „krok množství v pochodu.“⁴² Protestující lidská masa se ve dvacátých letech rozlévá Evropou a německý literární teoretik Klaus Theweleit píše na její vrub v souvislosti s mentalitou „fašistického muže“ o toposu „rudé záplavy“, jež zaměstnávala mysl mnohých Středoevropanů. Derivace metafory valícího se nebezpečí, jež hrozí zaplavit střední Evropu, se objevují jak v roce 1918, kdy německý novinář Friedrich Wilhelm von Oetzen ohlašuje v Pobaltí „vlnu bolševismu [jež] se nebezpečně rozlévá a hrozí pohlcením republik Estonska a Litvy,

kteřé se ještě pořádně nenadechly k životu,⁴³ a ještě roku 1923 píše katolický týdeník Čech o hrozbě francouzského maršála Ferdinanda Focha, jehož vojska „kdyby byla [před Varšavou] zvítězila, byla by se rudá záplava vlila do západní Evropy, a proměnila ji v moře béd“⁴⁴. Postava Šerého v *Orloji světa* sice není fašistickým mužem v Theweleitově slova smyslu, přesto i on před Ljubou a celou její generací pronáší slova plná despektu až strachu ze „všeho beztvarého, měkkého a falešného“, co se „roztéká, rozplizuje, rozmazává“,⁴⁵ čímž má na mysli levicové tendence inspirované sovětským bolševismem.

Valy, jež stojí proti přirozeně se kumulujícímu agresivnímu společenskému potenciálu, jsou u Fischera, stejně jako v myšlení dalších dobových intelektuálů, kultura a civilizace. Podle raného Freuda je kultura tím, co nám zabraňuje naplnění libida, potlačuje naši individualitu. Pozdější Freud však v *Nespokojenosti v kultuře* (1930) již píše, že kultura má mnohem prozaičtější obhajobu své existence: umožňuje smírnou cestu při řešení společenských konfliktů, obrušuje hrany primitivní pudové agrese. Jako by Fischer v obou svých dramatech projevoval svou upřímnou víru v sílu umění, které dokáže mírnit konflikty: v *Orloji světa* je kultura obsažena v umění ústupku a v lásce, v *Otrocích* v křesťanské morálce a odpuštění, výtvarnému umění, za jejíž produkt Freud považuje také náboženství.

⁴² FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 8.

⁴³ THEWELEIT, Klaus. *Männerphantasien. Vollständige und um ein Nachwort erweiterte Neuauflage*. Berlin : Mathes und Seitz, 2019, s. 283.

⁴⁴ Redakce. Maršál Foch do Prahy. In *Čech politický týdeník katolický*, 1923, roč. 48, č. 123, s. 1, 6. 5. 1923.

⁴⁵ FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 9.

FISCHER ČTEN SOCIALISTY

První recenzi *Orloje světa* přineslo levicově orientované nekomunistické Právo lidu ve svém večerním vydání, když otisklo text v úvodu zmiňovaného Rudolfa Illového. Socialisté očekávali od Fischera jasný postoj vůči třídní otázce a sovětské revoluci, ten však nedostali. Illový zklamaneč konstatuje, že Fischer z dramatických důvodů „utkvěl na nějakém milostném konfliktu dvou lidí“, „neboť jinak by pro nedostatek dramatických momentů neobstála“⁴⁶. Nereflektuje ústřední konflikt a vývoj děje dramatu, a odmítá tím pádem i jednu z hlavních Fischerových myšlenek: že každá revoluce je možná v jádru tvořena energií několika revolučně naladěných jedinců, kteří bojují primárně s vlastní nepřizpůsobivostí autoritám či společenskému Nadjá.

Komunističtí komentátoři působí dojmem, že tento význam obou Fischerových dramát vůbec nevnímají, a snad proto ve svých recenzích označují jejich fabule za plytké. U *Otroků* jim ve vnímání alegorie brání neschopnost vidět ve Spartakově příběhu příběh Ježíše Krista. Spartakus se totiž, podobně jako Ježíš Kristus, nemstí svým nepřátelům a jako je Kristus zrazen Jidášem, je Spartakus zrazen Krixem, kterého osvobodil ze zajetí. Jindřich Vodák, recenzent realistického masarykovského a herbenovského Času sice spatřuje v postavě Jiřího Pauluse „bujného, rozesmátého, rozjařeného“ Štefánika,⁴⁷ ale je nespokojen s ústřední metaforou orloje coby obrazu evropského politického dění, jež podle něj neodpovídá dobové situaci ani jednáni postav v dramatu. Jedná se však o nepochopení tvůrčího záměru autora, neboť Fischerova metafora nemá odkazovat k orloji coby správně seřízenému stroji, ale spíše coby překotnému panoptiku, jež odráží chaos, v němž v dubnu 1920 probíhaly první republikánské volby.

Aby mohl Fischer hovořit ve svých dramatech o dobových hladových stávkách, nabízí v nich několikeroú perspektivu na sociálně rozjitřené dobové události. V *Otrocích*, „v nichž se pod rouškou vzpoury římských otroků (...) dotkl celé řady současných problémů,“ jak napsal Bedřich Václavek,⁴⁸ Fischer naplno vytěžuje téma sociálních nepokojů, objevující se v náznacích už v jeho *Heraklovi* (1920) v podobě Antaiových otroků. Svou výpověď koncentruje na dvě nosná sdělení: že je čas vrátit se k otázkám víry a morálky a že je třeba skončit s antisemitismem a zabavováním židovského majetku. Obojí bylo již ve dvacátých letech více než aktuální – v dubnu 1920 se dvacet legionářů pokusilo násilně vystěhovat v Praze dvě rodiny haličských Židů za všeobecného souhlasu davu, který aktu přihlížel.⁴⁹ Právě na tyto události Fischer svým dramatem *Otroci* upozorňuje a snaží se jim zabránit.

Jedině komunistická autorka Marie Majerová v *Rudém právu* píše, že Fischer zaujal své politické stanovisko velmi jasně a že současnou sociální problematiku vidí

46 ILLOVÝ, R. Otokar Fischer: Orloj světa. In *Večerník Práva lidu*, s. 4.

47 VODÁK, J. Vůle k dramatu a její výsledek. In *Čas*, 1921, roč. 31, č. 46, s. 4, 24. 2. 1921.

48 VÁCLAVEK, B. *Otroci*. In *Index*, 1933, roč. 5, č. 8, s. 73 – 74, 17. 6. 1933.

49 KONRÁD, O. – KUČERA, R. *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914 – 1922*, s. 260.

„přes věky a lidská pokolení“ již v antickém světě.⁵⁰ Zatímco ostatní recenzenti byli z Fischerových dramát zmatení a odmítali jim rozumět ve společenské rovině, Majerová jeho postoj, jenž byl podle ní vždy „levě orientován“⁵¹, oceňuje a připomíná tím, jak neradi komunisté ve dvacátých letech rozpoznávají zcela jasné alegorie, pokud je nemohou vykládat ve svůj prospěch.

Všichni redaktoři dobových periodik, ať agrárního Venkova, národně-sociálního Českého slova, komunistického Rudého práva či sociálně demokratické Tvorby trpí v interpretaci Fischerových dramát kognitivním, tj. předsudečným zkreslením, na jehož základě nejsou schopni chápat *Otroky* ani *Orloj světa* mimo vlastní politický či ideologický rámec. Proto je vnímají jako důkazy Fischerovy nevyhraněnosti, ačkoliv autor, jak se ukazuje, z hodnot, jako je řešení konfliktů dialogem a prostřednictvím vzdělání, ve čtyřletém rozmezí 1921 – 1925 vůbec neslevuje a jeho „nezakotvenost a z ní vyplývající ahasverská bludnost“, jak ji u Fischera pojmenovává Antonín Matěj Píša, je mu zdrojem dramatické hloubky, jež mu umožňuje plasticky zachytit komplikovanost prvorepublikového společenského milieu.⁵²

Zatímco konzervativněji zaměřený Pramen šéfredaktora Karla Beníška sledoval především řemeslné provedení Fischerova dramatu *Otroci*, radikálně katolický Čech zdůrazňoval především vlastní politický zájem a recenzent si všímal zejména Fischerova předpokládaného vztahu k ruské revoluci: „Měl-li jsem při prvních aktech dojem, že autor zjevně sympatizuje s revolucionáři a vzdává tichý hold sovjetům, pozbyl jsem ho postupem dalšího děje téměř docela.“⁵³ Katolíci se pokoušeli přiřadit Fischera k jednomu nebo ke druhému táboru, proto si redaktor Čecha Vodák přál konstatovat Fischerův bolševismus. A to nemohl tušit, že drama se původně mělo jmenovat *Kříž*⁵⁴, aniž by se však za touto symbolikou skrývala Fischerova podpora radikálně-katolického křídla Československé strany lidové.⁵⁵

Absence nových inscenačních uvedení v následujících letech by mohla naznačovat, že rozporuplnost ve výkladu dramatických silochar této Fischerovy hry přetrvávala i po jejím prvním uvedení a výše uvedených kritikách. Skutečnost je však pravděpodobně prozaičtější – a opět rasově motivovaná. *Otroci* měli premiéru 13. 3. 1925 (Národní divadlo, režie Vojta Novák), od té doby bylo nové provedení připravováno pouze v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, a to v sezóně 1937/1938. Z ideologických důvodů, opírajících se o rasistické zákony a Fischerův židovský původ, však bylo posléze staženo z repertoáru nejen ostravské scény, ale spolu s dalšími inscenacemi Fischerových dramát i ze všech československých divadel.

50 MAJEROVÁ, M. Fischerovi „Otroci“ v Národním divadle. In *Rudé právo*, 1925, roč. 6, č. 64, s. 6, 17. 3. 1925.

51 Tamtéž.

52 In JIRÁT, V. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*, s. 41.

53 ŽÁK, E. Otokar Fischer: *Otroci*. In *Čech*, 1925, roč. 50, č. 66, s. 14, 15. 3. 1925.

54 „Nemyslím si, že by se jménem titulu něco získalo a můj původní název *Spartakus*, zdá se mi být nebezpečný pro zkreslování a pro vzbuzování zcela falešných předpokladů, kdyby bylo nutno změnit, rozhodl bych se (ježto *Vzpouza* je vyloučena) pro *Kříž*.“ O. Fischer K. H. Hilarovi, 30. 11. 1924. PNP-Strahov, Praha, Složka 19/CH/11 pozůstalosti O. Fischera.

55 Tamtéž.

Grafika s antisemitskou tematikou
(1505, 34). Snímek
© Karel Mašek.
Ústav dějin umění AV ČR, v.v.i.



BRATRSKÁ ROZMÍŠKA MEZI FAŠISTOU A SOCIALISTOU A JEJICH SPOLEČNÝ NEPŘÍTEL

V politickém chaosu, v němž se v novorozeném Československu perou agrárníci s černosotněnci, socialisté s bolševiky a komunisté s fašisty (vlajkaři), hledá Fischer způsob, jak dosáhnout dialogu. Nejpalčivější dobový konflikt bezpochyby vězel v „lučebníku moskevském“, bolševické revoluci, která se stala spouštěčem nenávisti mezi komunisty a fašisty, jež postupně pohltila celou Evropu. Neřešitelnost tohoto konfliktu však netkvěla v naprosté odlišnosti, ale naopak, jak chápal i Fischer, v přílišné blízkosti obou ideologií.

Fašisté a socialisté ve skutečnosti nebyli přímými politickými či ideovými protiklady. Jak píše kontroverzní německý právník Carl Schmitt v *Teorii partyzána* (1962), „včerejší bratr se ukázal jako nebezpečnější nepřítel“⁵⁶. Jejich bratrovražedné pŕtky a nenávist pramení v cizinctví, jež ovšem paradoxně nespočívá v tom, že je někdo od nás úplně odlišný, ale je naopak stavem, kdy se nám „ten druhý“ do značné míry podobá, a přesto není jako my. Cizinec komolí náš jazyk (a kulturu, která v něm koření), je tedy barbaros, je degradací člověka, jak byl tento pojem chápán u Řeků, pro něž nebyl cizinec primárně nepřijatelný proto, pocházel odjinud, ale že jeho řeč nebyla srozumitelná.⁵⁷ Podobně vnímalo československé poválečné obyvatelstvo

56 SCHMITT, C. *Teorie partyzána*. Praha: Oikoymenh, 2008, s. 84.

57 GIRARD, R. *Obětní beránek*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 29.

svého „nejbližšího cizího“, německojazyčný a také židovský prvek společnosti⁵⁸ – podobně nesrozumitelně, i když stejným jazykem, hovořil fašistický dělník k tomu komunistickému.

Toto dobové „bratrství v cizosti“ Fischer ve svých hrách rovněž tematizuje jako jednu z perspektiv aktuální společenské situace, zřejmě ne náhodou. Shodou okolností bylo právě dvojenectví, dvojnictví jedním z hlavních kulturních toposů, o něž se Fischer zajímal a jež pojednal ve studii *Dějiny dvojníka* (Naše doba, 1918): „Nejprostší předpoklad víry v dvojníka je dán skutečností, že mezi dvěma osobami doopravdy je taková podobnost, že jsou zaměňovány i svými nejbližšími příbuznými a přáteli.“⁵⁹ Jenže mezi bratry, „dvojčaty odkojenými jednou vlčicí a přece soupeřícími a znepráhlenými,“ panuje rozkol a „pro dva lidi takřka totožné není místa pod sluncem“.⁶⁰

Tento bratrský rozkol v dobové realitě i ve Fischerově dramatickém díle je hluboký a nezasahuje pouze bratry Jiřího a Františka Paulusovy v *Orloji světa*. Je prasklinou vrážející klín mezi všechny mezilidské vztahy: „Neshodneme se, tatínku,“⁶¹ zaznívá z úst Ljuby v dramatu z roku 1921, kde dochází k názorové konfrontaci mezi „pokrokovou“ bolševickou dcerou a konzervativním otcem, jenž by nejradši zastavil celý dějinný pokrok. Zpátečnický profesor Šerý ve stejné hře vnímá negativně jak postoje extrémní levice, tak i pravice: „Dnes není žádná myšlenka ztřeštěná dost, aby za ní nešli. Vylíhne se v nějakém mozku nesmysl a blázní na něj letí.“⁶² Svými konzervativními názory ale nepřispívá k usmíření obou bratrů, pouze z pozice pozorovatele a znalce antické kultury suše komentuje dění. I proto vrcholí vztah sourozenců konfliktem, jenž uvolňuje „úzkost před člověkem, který vyhlíží jako ten, kdo se naň dívá,“⁶³ jak píše ve svém pojednání o dvojnictví sám Fischer.

Kdo by je však mohl skutečně usmířit? Fischer na tuto otázku v *Orloji světa* v podstatě odpovídá: jejich otec. Jedině autorita otce, tedy společensky sdíleného narativu, dostatečně silného pro všechny účastníky konfliktu: pro agrárníky (RSZML), stejně jako pro komunisty (KSČ), sociální demokraty (ČSDSD), kteří v roce uvedení *Otroků* zažili volební debakl, pro radikální katolíky (ČSL) i obnovené mladočechy Československé národní demokracie (ČsND). Takovým silným sdíleným narativem snad mohly být v dobovém Československu dvě větve abrahamského náboženství, katolicismus a judaismus, jak se snaží ve svých dramatech naznačit Fischer. Obě však byly zavrženy jak republikány a legionáři, tak černosotněnci, nacionální socialisty i bolševiky a komunisty. Nacionální socialisté se místo toho přimkli k telurickému kultu germánského Wotana, bolševici k ideálu kolektivismu. Ani v jednom z těchto spirituálních okruhů není místo pro katolíky, ani v jednom není místo pro židy.

58 PETRBOK, V. (ed.). *Čtení o Otokaru Fischerovi*, s. 6.

59 FISCHER, O. *Dějiny dvojníka*. In *Duše. Slovo. Svět*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 65.

60 Tamtéž, s. 66.

61 FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 9.

62 Tamtéž.

63 FISCHER, O. *Dějiny dvojníka*. In *Duše. Slovo. Svět*, s. 74.

Postava Isachara, jejíž promluvy v *Otrocích* mohou zdánlivě působit jako výrazy latentního kulturního antisemitismu, jenž se ve stejné době objevuje např. v *Krkavcích* (1920) Jana Bartoše, jsou ve skutečnosti projevem pravého opaku. V době práce na *Otrocích* Fischer vydal básnickou sbírku *Hlasy* (1923) a toto „volání hloubek“⁶⁴ předznamenalo i silnou úlohu postavy Isachara ve zmíněném dramatu. Isachar není jen vysmívaným otrokem, jenž hovoří v jiném metru a volí nezvyklá slova. Je Fischerovým etnickým alter egem: „Z kmene vzešel jsem, k němuž z ohnivého keře hovořil bůh (...).“⁶⁵ Fischerova scénická poznámka „má mluvit velebně“ nemá židovského otroka zesměšnit, ale podtrhnout jeho výjimečnost. Ta je zdůrazněna i parodickým „prsem z Venuše“⁶⁶, z něhož se měl Isachar kojit. Převrací totiž jeden z nejsilnějších kulturních toposů evropského Žida coby věčně vysmívaného a marginalizovaného, když jej dává do souvislosti s bohyní lásky, nikoliv s prasnici, jak to bylo obvyklé na dobových antisemitských karikaturách.

Francouzský religionista René Girard píše ve své knize *Obětní beránek* (1982), že novozákonní evangelia přinesla skutečně „nový zákon“, když do judaistického vidění světa, v němž silnější trestá slabší, přineslo zásadní změnu: pomstu nahradila obět. Obětní beránek v podobě Krista na sebe vzal „vinu svých bratří“ a v novém řádu má tak idea Boha nejen otcovskou povahu v podobě jeho trestajícího aspektu, ale také mateřskou – nabízí bezpodmínečnou lásku až na/za hranici sebezničení.⁶⁷ Fischer tak v dramatu o Spartakově povstání ve skutečnosti netematizuje ani tak povstání římských otroků, ale spíše v divoké době počátku nové republiky, v níž dominoval antikatoický narativ z Ruska se navrátilivších legionářů, v rafinované alegorii znovu vypráví v aktuálních souvislostech příběh Ježíše Krista.

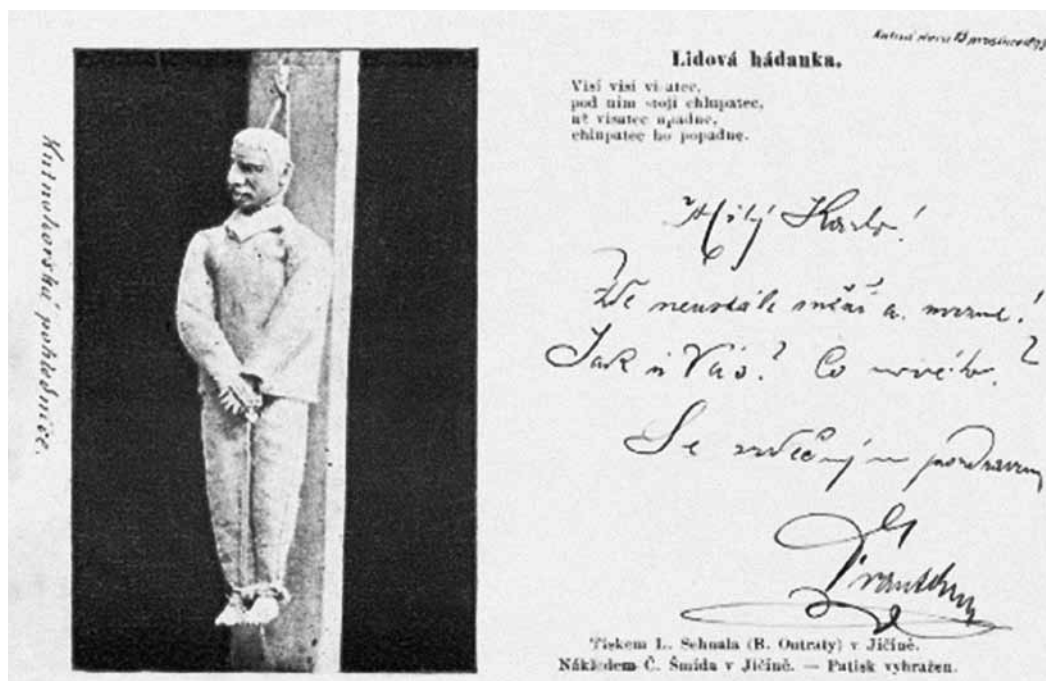
Ony aktuální souvislosti jsou definovány antisemitskými náladami v ulicích československých měst. Projevy těchto nálad vidíme v nazlobeném davu, v heslech „Mlatte židy!“, která na demonstracích zaznívají. Jsou projevem fašistické mentality, modelované pomocí antisemitských socio-kulturních narativů. Tyto narativy pomáhají zpětnovazebně formovat emocionalitu tzv. fašistického muže, jehož jako specifický psychologický typ definoval v sedmdesátých letech minulého století německý literární vědec Klaus Theweleit. Theweleitova figura fašistického muže bez utvořeného ega se ke světu vztahuje pouze prostřednictvím sadismu. Má strach ze všech tělesných nečistot, krve, spermatu, ale především z výkalů. Proto, podle Theweleita, slovník fašistického muže sestává z derivátů metafory exkrementu, bahna či bažiny podle hesla, že to, čeho se nejvíce bojíme, máme tendenci si projíkovat do všeho kolem sebe. Proto Adolf Hitler použil pro označení nepřátel Třetí říše výraz *Sumpfmensch* – lidé z bažiny. A tímto pojmem měl na mysli především jednu skupinu obyvatel Třetí říše: Židy. Československé obyvatelstvo mohlo jen obtížně přijmout příběh Ježíše Krista z pera židovského dramatika a výrazná část populace,

64 JIRÁT, V. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*, s. 43.

65 FISCHER, O. *Otroci*, s. 53.

66 Tamtéž, s. 52 – 53.

67 GIRARD, R. *The Scapegoat*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1989, s. 112 – 125.



Pohlednice „Lidová hádanka“ s antisemitskou tematikou (1505, 37). Snímek © Klub Za historickou Polnou – Ústav dějin umění AV ČR, v.v.i.

odpovídající právě definici fašistického muže, zase snadno podlehla kognitivnímu zkreslení a v příběhu Spartaka viděla pouhý nekomplikovaný příběh o potlačené vzpouře.

V těchto okolnostech spočívá hlavní příčina Fischerovy politické umírněnosti po roce 1921. Nacionalismus totiž se socialismem a bolševismem nesdílel pouze charakter fašistického muže, ale také antisemitismus, jak ostatně definitivně prokazují procesy ve třicátých letech anebo pozdější antisemitský proces s Rudolfem Slánským. Proto se Fischerovo jméno neobjevuje v *Českém umění dramatickém. Činohře* z roku 1941, jež editovali Frank Tetauer a Fischerův přítel František Götz, zatímco Vojtěch Dyk, Jaroslav Kvapil nebo Jaroslav Hilbert v něm zahrnutí jsou. Uhlazena ideologickým hřebínkem je Fischerova dramatická tvorba také v akademických *Dějínách českého divadla* (1968 – 1983), jež byly publikovány v etapě poznamenané „bolševickou“ ideologií, v nichž je *Orloj světa* označen za „hru [...] expresionistického stylu [...], nestavějící proti sobě skutečné společenské síly, a utápějící se v intelektuálním verbalismu.“⁶⁸ Fischer se snažil své politické úvahy formulovat pro československé fašistické muže (a ženy) co nejopatrněji, aby svoje vratké postavení židovského spisovatele ještě více nezhoršil. Zmíněná (ne)reflexe jeho tvorby jak v období Protektorátu, tak v období normalizace však naznačuje, že se pokoušel vyhnout konfrontaci zbytečně. Obě etapy československých dějin jej totiž shodně zavrhly.

Samozřejmě že Fischer již v *Orloji světa* z roku 1921 neutváří motivace postav dramatu čistě třídně, ale roku 1923, kdy začíná psát *Otroky*, jako Žid definitivně ustupuje z extrémů levého i pravého spektra do liberálního politického středu. A proč to dělá? Proč přestává spatřovat viníka společenského násilí v třídním postavení, proč, jako většina tehdejšího obyvatelstva neútočí na kavárny, nepřeje si zavření divadel a kin, nenapadá dobře živenou buržoazii, nedoráží na stát a obchodníky s potravinami? Protože se sám stává obětí, na kterou je útočeno. Jako Žid a divadelník se stává cílem a obětí těchto útoků hned dvakrát, a zřejmě proto nechce a nemůže být v sociální otázce příliš nesmlouvavý – protože vidí za Skylou třídního boje vykukovat Charybdu etnické nenávisti.

Podle Konráda s Kučerou se ve všech nástupnických zemích někdejší monarchie Rakouska-Uherska „dostávaly antisemitské obrazy, často i dost skurilními způsoby, do myslí obyčejných lidí a silně formovaly jejich představy a fantazie“.⁶⁹ Antisemitismus sílil v celé monarchii již na přelomu století, jak dokládá například obvinění Žida Leopolda Hilsnera z údajné rituální vraždy v Polné v roce 1899. Během první světové války Židé, jako již tolikrát v historii, přebírají úlohu tzv. obětního beránka. *Le bouc émissaire* je podle francouzského religionisty René Girarda institutem řešícím společenskou krizi kolektivním násilím, které je směřováno vůči vybrané zástupné oběti. Dochází tak k vybití agresivního potenciálu jednotlivců, ale protože jde o kolektivní vybití, podělí se aktéři také o vinu. Tu ve výsledku nenese nikdo. A tak se tehdejší společností šířily narativy obracející společenský hněv proti Židům: „Jeden izraelita provokoval dav prohlášením, že o Židy je postaráno a ostatní se mají postarat sami o sebe, načež ho dav začal mlátit,“ citují Konrád s Kučerou z dobového tisku.⁷⁰

FISCHER A ANTISEMITISMUS

Když Fischer dopisoval (nikdy nepublikovaný) precizní a zcela ojedinělý rozbor Hitlerova *Mein Kampf* a odkrýval jeho ideologické i metodologické nedostatky, byly tragické důsledky tohoto spisu již uváděny v život v tehdejší Německu. Podle Alberta Pražáka se polyglot a světoobčan Fischer proměnil v těžkých dobách třicátých let pod vlivem politické situace v Evropě v nekompromisního Čecha.⁷¹ Ale na rozdíl od mnohých současníků v Čechách bez inklinace k antisemitismu. Na druhou stranu se Fischer nikdy nehlásil ani k sionismu, jímž se určitá část Čechů cítila ohrožena, a tímto pocitem v sobě zdůvodňovala vlastní antisemitismus. Právě v *Otracích* tak dává Fischer nejotevřeněji průchod judaistickým tónům vlastní tvorby a současně otevřeně testuje, jak budou tato témata přijata jeho spoluobčany.

Fischerův návrat k judaismu jako víře, nikoliv jako politické ideologii, lze vysvětlit také tím, že antisemitské a xenofobní útoky na něj přicházely i z natolik elitních míst tehdejšího kulturního prostoru, že ohrožovaly samotnou jeho pozici uznávaného

69 KONRÁD, O. – KUČERA, R. *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914 – 1922*, s. 208, pozn. pod čarou č. 171.

70 Tamtéž, s. 211.

71 PRAŽÁK, A. Otokar Fischer. In *Kytice*, s. 99.

pražského intelektuála. Již po vydání jeho dramatu *Přemyslovci* (1918) se některé hlasy dokonce ptaly, zda má Žid vůbec právo zabývat se otázkami českého národa (v tomto duchu se vyjadřovali např. Jarmil Krejcar a Bohumil Mathesius). Roku 1931 vydal Jakub Deml spis *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*, v němž píše, že za špatný stav české kultury mohou Židé, a zejména právě Otokar Fischer.⁷² Ale s elitářským antisemitismem se Fischer setkal již během svého krátkého angažmá na pozici dramaturga činohry Národního divadla, kdy byl jeho nedobrovolný odchod z reprezentativní scény motivován jeho rasovým původem a historka o Hebbelově protičeském výroku o „jezátých hlavách Slovanů“ z roku 1861 byla pouhou zástěrkou, jak bylo řečeno výše.

Fischer si jistě všímal, že antisemitismus je implicitně obsažen nejen v ruském bolševismu, ale také v československém socialismu, stejně jako v hodnotové orientaci československých legionářů a republikánů. Nepochybně zaznamenal olomoucký incident z 26. června 1920, během něhož byl levicový agitátor a názorový odpůrce legionářů Alois Muna zbit přesilou legionářů a odtažen do jejich kasáren. To byl jeden ze signálů, že legionáři mohou násilí kdykoliv rozšířit z Židů i na své politické odpůrce: „Dnes tu jsou přec jen krvavé události, které nás, nás, kdož věci ducha bereme krvavě vážně, srážejí do jednoho šiku,“ píše v dopise Karlu Čapkovi roku 1934,⁷³ ve smyslu anarchisty vedle socialistů, komunisty vedle Židů.

Během první světové války se Fischer vehementně zasazoval o právo českého národa na vlastní stát, vlastní školství a vlastní kulturní život. Karolína Čapková dokonce píše, že „ve 30. letech se musel bát o osud tohoto národa,“⁷⁴ neboť na síle nabíralo nejen nacionalistické Německo, ale i v české společnosti se šířily extrémní nacionalistické a pravicové tendence. Jenže nositeli poválečného vítězného narativu se v Československu stali republikánští legionáři a odpovídajícím způsobem identifikovali i nepřítel: Němce a socialisty. Co Fischer sice viděl, ale dlouhou dobu ve vlastní tvorbě netematizoval, byl třetí deklarovaný nepřítel nové republiky: Žid. A tak se Fischer dozvídá z Ruska, že se s Židy nepočítá v revoluci. A od bojovníků proti bolševické revoluci, kteří v novém Československu tvoří páteř národního konzervatismu, zase slyší, že se s nimi nepočítá ani v nové republice.

A tak v *Orloji světa* vyslal autor Ljubu, aby se přesvědčila, jaké jsou skutečné záměry ruské revoluce. Vrátila se jako Spartakus po deziluzi, kterou si Fischer v polovině dvacátých let pomalu začínal připouštět. A divadlo bylo tím nejlepším místem, odkud o této deziluzi mohl Fischer, „nejdůslednější aktualizátor, jakého jsme kdy měli,“⁷⁵ mluvit. Pochopil však, že o stavu světa a svých obavách nemůže mluvit na přímo. V roce 1924 již nemůže na jeviště postavit Kuděje a vedle něj Štefánika. Dost na tom, že to roku 1921 v *Orloji světa* vůbec zkusil. Necelý rok předtím obsadil dav vedený legionáři Stavovské divadlo, aby je vyrval německému souboru, který v něm

⁷² In PETRBOK, V. (ed.). *Čtení o Otokaru Fischerovi*, s. 6.

⁷³ In ČAPKOVÁ, K. Zu Judentum und Nationalismus in Otokar Fischers Korrespondenz, s. 138.

⁷⁴ Tamtéž, s. 142.

⁷⁵ SAUDEK, E. A. Přivtělovatel. In *Svobodné noviny*, 1948, roč. 4, č. 61, s. 5, 12. 3. 1948.

tehdy působil, a převedl je pod Národní divadlo; o tři dny později zaútočil ze stejného důvodu na Nové německé divadlo v Praze.⁷⁶ Právě tyto skutečnosti umožňují zodpovědět otázku, proč se během tří let mění Fischerova narativní strategie z odvážně přímé kritiky konkrétních společenských pohybů a jednotlivců, jejímž poselstvím je, že nezáleží na tom, za co člověk bojuje, ale že je své věci upřímně oddán, k jinotajnému vyjádření jiného obsahu: že je třeba odpouštět.

Fischer svými *Otroky* jako by zavřel okno před hlučným davem ulice a v nastalém tichu roztočil onen glóbus, jenž dominoval scéně *Orloje*. „Co hledáš?“, ptá se v posledním jednání Ljuba Jiřího, který odpovídá: „Jediný – jeden – pevný bod.“⁷⁷ Germanista, dramatik a první překladatel Nietzscheho myšlenek do češtiny tento pevný bod ztrácí 12. března 1938 s anšlusem Rakouska. Umírá na infarkt a stává se „bodem. Kruhem. Vším.“⁷⁸

Studie vznikla díky podpoře z Akademické prémie, kterou Pavlu Janouškovi udělila Akademie věd České republiky, a v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i. (RVO: 68378068). Při práci na textu publikace byly využity zdroje výzkumné infrastruktury České literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>), kód ORJ: 90234.

LITERATURA

- AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha : Filosofia, 2000. 172 s. ISBN 80-7007-133-8.
- BRABEC, Jan et al. *Dějiny českého divadla IV*. Praha : Academia, 1983. 706 s.
- ČAPKOVÁ, Kateřina. Zu Judentum und Nationalismus in Otokar Fischers Korrespondenz. In PETRBOK, Václav (ed.). *Otokar Fischer (1883–1938)*. Köln : Böhlau, 2020, s. 121 – 146. ISBN 978-3412517991.
- ERNEST, Adolf. Divadlo. In *Zvon*, 1925, roč. 25, č. 28, s. 391.
- FISCHER, Otokar. Dějiny dvojníka. In *Duše. Slovo. Svět*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 64 – 104.
- FISCHER, Otokar. Literatura v Národním divadle. In SCHERL, Adolf (ed.). *Otokar Fischer a Národní divadlo*. Praha : Divadelní ústav, 1984. 312 s.
- FISCHER, Otokar. *Orloj světa*. Praha : Fr. Borový, 1921. 107 s.
- FISCHER, Otokar. *Otroci*. Praha : Aventinum, 1925. 74 s.
- FISCHER, Otokar. PNP-Strahov. I./35/21: Fischer, Otokar, *Otroci/tragedie o pěti dějstvích/*, Rkp. Poznámky k div.hře, 6/11, 8., 9 11, 8./malých/.
- FISCHER, Otokar – HILAR, Karel Hugo. O. Fischer K. H. Hilarovi, 30. 11. 1924, PNP-Strahov, Praha, Složka 19/CH/11 pozůstalosti O. Fischera.
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1925 – 1931*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2007. 462 s. ISBN 9788086123233.

⁷⁶ KONRÁD, O. – KUČERA, R. *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914 – 1922*, s. 292.

⁷⁷ FISCHER, O. *Orloj světa*, s. 108.

⁷⁸ JIRÁT, V. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*, s. 78.

- FUČÍK, Julius. Trojí poučení. In *Socialista*, 1925, roč. 2, č. 16, s. 5, 28. 3. 1925 (rpt. In FUČÍK, Julius. *Divadelní kritiky*. Praha : Svoboda, 1984, s. 160 – 163).
- FUČÍK, Julius. Otokar Fischer. In *Tvorba*, 1938, roč. 13, č. 11, s. 125, 18. 3. 1938.
- GIRARD, René. *The Scapegoat*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1989. 216 s. ISBN 0-8018-3315-9.
- GIRARD, René. *Obětní beránek*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 256 s. ISBN 80-7106-255-3.
- HOUSKOVÁ, Hana. *Židovská ročenka na rok 5743 (1983)*. Praha : Ústřední církevní nakladatelství, 1982, s. 69 – 74.
- HÝBL, František. *Krvavá noc na Švédských šancích nedaleko Přerova 18. a 19. června 1945 = Die blutige Nacht des 18. und 19. Juni 1945 auf den Schwedenschanzen unweit der Stadt Přerov*. Přerov : Statutární město Přerov, 2018. 158 s. ISBN 978-80-907231-1-5.
- ILLOVÝ, Rudolf. Otokar Fischer: Orloj světa. In *Večerník Práva lidu*, 1921, roč. 10, č. 43, s. 4, 23. 2. 1921
- JIRÁT, Vojtěch. Za Otokarem Fischerem. In *Kritický měsíčník*, 1938, roč. 1, č. 4, s. 157 – 163, 27. 4. 1938.
- JIRÁT, Vojtěch. *Otokar Fischer. Kniha o jeho díle*. Praha : A. Srdce, 1933. 131 s.
- KONRÁD, Ota – KUČERA, Rudolf. *Cesty z apokalypsy. Fyzické násilí v pádu a obnově střední Evropy 1914 – 1922*. Praha : Academia, 2018. 364 s. ISBN 978-80-200-2874-7.
- KREJČÍ, Václav František Otroci. In *Právo lidu*, 1925, roč. 34, č. 17, s. 7, 19. 1. 1925.
- MAJEROVÁ, Marie. Fischerovi „Otroci“ v Národním divadle. In *Rudé právo*, 1925, roč. 6, č. 64, s. 6 – 7, 17. 3. 1925.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo. Předehra k filozofii budoucnosti*. Praha : Aurora, 2003. 199 s. ISBN 80-7299-067-5.
- NOVÁK, Arne. Od textu k duši. In *Lidové noviny*, 1938, roč. 46, č. 144, s. 5, 21. 3. 1938.
- Redakce. Maršál Foch do Prahy. In *Čech politický týdeník katolický*, 1923, roč. 48, č. 123, s. 1, 6. 5. 1923.
- Nesign. Ježaté hlavy, karyatydy ... In *Rozkvět*, 1913, roč. 6, č. 6, s. 191, 25. 3. 1913.
- PETRBOK, Václav (ed.). *Otokar Fischer (1883–1938)*. Köln : Böhlau, 2020. 547 s. ISBN 978-3412517991.
- PETRBOK, Václav (ed.). *Čtení o Otokaru Fischerovi*. Praha : Institut pro studium literatury, 2021. 278 s. ISBN 978-80-7657-014-6.
- PETRBOK, Václav. Fischer, Otokar (Ottokar). In *Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815* (2. überarbeitete Auflage). Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung. [online]. Dostupné na internetu: <http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes>.
- PÍŠA, Antonín Matěj a d. *Otokar Fischer: Kniha o jeho díle*. Praha : A. Srdce, 1933, 130 – 131.
- PRAŽÁK, Albert. Otokar Fischer. In *Kytice*, roč. 4, 1948, č. 3 – 4, s. 97 – 103.
- RESTANY, Pierre. Arte e Violenza. In *D'Ars*, 1979, roč. 20, č. 90, s. 2 – 9.
- SAUDEK, Erik Adolf. Přivtělovatel. In *Svobodné noviny*, 1948, roč. 4, č. 61, s. 5, 12. 3. 1948.
- SCHERL, Adolf (ed.). *Otokar Fischer a Národní divadlo*. Praha : Divadelní ústav, 1983. 312 s.
- SCHMITT, Carl. *Teorie partyzána*. Praha : Oikoymenh, 2008. 92 s. EAN 9788072982653.
- SIEBENSCHNEIN, Hugo. I dnes ještě je pro mne bolestné. In *Naše věda*, 1948, roč. 26, č. 5 – 6, s. 277 – 278.

- ŠALDA, František Xaver. Na okraj Fischerových otroků. In *Var: pokrokový list pro veřejné otázky*, 1925, roč. 3, č. 18, s. 553 – 557, 30. 4. 1925.
- ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník*, roč. 5, 1932 – 33, č. 13 – 14, s. 438 – 444.
- ŠIMEK, Otokar. Literatura. In *Lumír*, 1930, roč. 56, č. 6, s. 331 – 333, 20. 3. 1930.
- THEWELEIT, Klaus. *Männerphantasien. Vollständige und um ein Nachwort erweiterte Neuauflage*. Berlin : Mathes und Seitz, 2019. 1278 s. ISBN 978-39-5757-759-7.
- VÁCLAVEK, Bedřich. Otroci. In *Index*, 1933, roč. 5, č. 8, s. 73 – 74, 17. 6. 1933.
- VACHEK, Emil. Otokar Fischer. Orloj světa. In *Právo lidu*, 1921, roč. 30, č. 46, s. 6 – 7, 24. 2. 1921.
- VACHEK, Emil. Divadelní glossy. In *Pramen*, 1925, roč. 5, č. 9 – 10, s. 412 – 413, 15. 6. 1925.
- VODÁK, Jindřich. Vůle k dramatu a její výsledek. In *Čas*, 1921, roč. 31, č. 46, s. 4, 24. 2. 1921.
- WELLEK, René. Duše a slovo. In *Dnešek*, roč. 1, č. 1, 1930, s. 9 – 11, 2. 10. 1930.
- ŽÁK, Emanuel. Otokar Fischer: Otroci. In *Čech*, 1925, roč. 50, č. 66, s. 14, 15. 3. 1925.

Tomáš Kubart
Ústav pro českou literaturu
Akademie věd České republiky
Veveří 365/46
602 00 Brno
E-mail: kubart@ucl.cas.cz
ORCID: 0000-0002-7468-6055