

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

ÚSTAV ČESKÝCH DĚJIN
HISTORIE, ČESKÉ DĚJINY V EVROPSKÉM KONTEXTU

Diplomová práce

Bc. Alexandra Valerie Main

*„Heslo doby zní: rychle. Smysl doby je: proměna. Taková je
metoda i cíl“*

**Vliv SSSR a sovětského umělce na Československou
meziválečnou avantgardu**

**„The Password of Time is: Speed. The Meaning of Time is: Transformation. Such is
the Method and the Goal“ The influence of Soviet union and soviet artist on
Czechoslovak Avant – Garde in between wars period.**

Praha 2023

Vedoucí práce: Mgr. Miroslav Michela, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala paní Zitě Skořepové-Honzlové, že mi umožnila návštěvu jejich rodinného archivu, díky kterému jsem mohla lépe pochopit osobnost Jindřicha Honzla.

Dále bych ráda poděkovala svému vedoucímu Mgr. Miroslavu Michelu, Ph.D. za neocenitelné rady, trpělivost a podporu.

A nakonec samozřejmě své rodině, která semnou měla trpělivost.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 16. srpna 2023

Alexandra Valerie Main

Klíčová slova (česky)

Avantgarda, Československá divadelní avantgarda, SSSR propaganda, E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Voskovec, Jan Werich, Osvobozené divadlo, divadlo D 34

Klíčová slova (anglicky):

Avant – Garde, Czechoslovak theatrical avant-garde, SSSR, propaganda, E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Voskovec, Jan Werich, Osvobozené divadlo, divadlo D 34

Abstrakt (česky)

Cílem interdisciplinárně pojaté diplomové práce je zpracování vlivu Sovětského svazu a sovětského umělce na Československou divadelní avantgardu v meziválečných letech s lehkým přesahem do poválečné éry. Cílem je ukázat, jak se s vlivy různorodě vypořádala mladá avantgarda – konkrétně na příkladech E. F. Buriana a avantgardních divadlech, ve kterých E. F. Burian účinkoval či je spoluzakládal, dále pak na Osvobozeném divadle Jiřího Voskovce a Jana Wericha a osobnosti Jindřicha Honzla, která je významným pojítkem mezi těmito dvěma divadly a zároveň i výrazným propagátorem inovativních divadelních postupů ze sovětského prostředí.

Zvláštní dělení vlivu na sovětskou propagandu a sovětského umělce já dáno tím, že ne vždy měl sovětský umělec roli pouze propagandistickou, ale byl inspirací hlavně artistní, a ačkoliv byla role umělce často s propagandou spojená, nedělo se tomu tak bezvýhradně. Vzhledem k tématu práce využívám metodologii komparativní analýzy. Zdrojem práce budou především primární texty (archivní fondy, dobové manifesty, pojednání), dále pak tisk a sekundární literatura. Název práce, *Heslo doby zní: rychle. Smysl doby je: proměna. Taková je metoda i cíl* je citací Josefa Hory a odkazuje ke generačnímu vnímání nutnosti změny v kultuře a životě po první světové válce a hledání nové inspirace.

Abstract (in English):

The aim of this Interdisciplinary diploma thesis is to analyze the influence of the Soviet Union and Soviet artists on Avant-Garde Czechoslovak theatre during the years of the First Republic and including a slight overlap into the post-Second World War era. The purpose is to show the different approaches of the emerging Avant-Garde movement in Czechoslovakia and its reaction to Soviet influence. These approaches are specifically shown in the examples of E.F. Burian and the various Avant-Garde theatres in which E.F. Burian performed or co-founded.

The emphasis then shifts to the Osvobozené divadlo of Jiří Voskovec and Jan Werich and looks at the influence of Jindřich Honzl - an important link between these two theatres and a prominent promoter of innovative theatre aesthetics from the Soviet environment. The difficulty of assessing the influence of Soviet propaganda and Soviet artists is also due to the fact that Soviet artists were not always working towards a Soviet goal but were documenting purely artistic responses in the social conditions in which they were working. I use the methodology of comparative analysis. The source of the work will be first and foremost primary texts (such as archival funds, period manifestos, essays), then press and secondary literature.

The title of the work, 'The Password of Time is: Speed. The Meaning of Time is: Transformation. Such is the Method and the Goal,' is a quote from Josef Hora and refers to the generational perception of the necessity of change in culture and life after the First World War and the search for new inspiration.

OBSAH

ÚVOD.....	9
KOLEKTIVISMUS, DEVĚTSIL A PRVNÍ OFICIÁLNÍ SBORNÍK	13
ZALOŽENÍ OSVOBOZENÉHO DIVADLA V SEKCI DEVĚTSILU	27
JINDŘICH HONZL MIMO OSVOBOZENÉ DIVADLO	39
V+W V OSVOBOZENÉM DIVADLE – VEST POCKET REVUE TO ZAČALO	45
REAKCE DEVĚTSILU A SPOLEČNOSTI NA PRŮNIK SOVĚTSKÝCH VLIVŮ A ŠPIONÁŽE NA PŘÍKLADU RED	48
E. F. BURIAN	52
30. LÉTA – POLITICKÝ PŘEHLED	55
CAESAR ANEB ZMĚNA V PRODUKCI OSVOBOZENÉHO DIVADLA....	61
E. F. BURIAN A JEHO CESTA K D34	69
OSEL A STÍN – OSVOBOZENÉ DIVADLO	74
JAN WERICH A CESTA OSVOBOZENÉHO DIVADLA DO SOVĚTSKÉHO SVAZU 1935.....	77
SITUACE KOMUNISTICKÉ STRANY A ČESKOSLOVENSKÉ POLITIKY OD ROKU 1934	80
BURIANOVA PROMĚNA	82
OSVOBOZENÉ DIVADLO A BALADA Z HADRŮ	85

ROK 1938 KONEC DIVADLA D A OSVOBOZENÉHO DIVADLA, VÁLEČNÁ LÉTA A OSUDY PO VÁLCE.....	88
ZÁVĚR	92
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	95

Úvod

Ve své práci se zaměřím na vlivy a informace, které se dostaly do Československa ze Sovětského svazu. Konkrétně se budu věnovat, metodou komparativní analýzy, jakým způsobem nakládali Jindřich Honzl, E. F. Burian a duo Jiří Voskovec – Jan Werich s vlivy, které po periodu 20. a 30. let přicházeli skrze umělecké, instituciální a informační kanály do Československa. Pro své analýzy jsem využila archivních fondů: E. F. Buriana a D 34, soukromého archivu rodiny Honzlovy a archiv Jana Wericha jehož součástí je i archiv Osvobozeného divadla. Fondy E. F. Buriana a Jana Wericha se nachází v Památníku národního písemnictví.

V případě Jindřicha Honzla se nejvíce zaměřuji na analýzu jeho teoretických statí. U E. F. Buriana analyzuji statě a jeho postoje, které se dynamicky vyvíjí ve 30. letech, v Burianově případě se nezaměřuji tolik na divadelní texty, jeho umění tkví v provedení a filosofii, kterou vyjadřuje scénografie a samotné fungování divadla. Hry divadla D jsou až na výjimky přepracované klasické divadelní kusy. U V+W jsem se naopak více zaměřila na texty divadelních her, protože své postoje nejvíce vyjadřují skrze text – zvláště u forbín. V prepisech textů jsem se držela jejich původní formy, je-li něco zvýrazněného tučně v citacích, bylo to tak i v originále.

K doplnění fondů jsem zvolila analýzy uměleckých statí, článků a manifestů, které reflektují události při svém vzniku a dobové názory svého tvůrce. Vzhledem k uměleckému zaměření protagonistů mé diplomové práce, jsou součástí analýz i vybrané divadelní hry, písně či reflexe divadelních kulis. V prepisech textů jsem se držela jejich původní formy, je-li něco zvýrazněného tučně v citacích, bylo to tak i v originále. Tyto materiály mi posloužily k tomu, abych dokázala na příkladu vybraných osobností a) ukázat vlivy a názory, které hýbaly meziválečnou československou avantgardou b) ukázat jakým způsobem se do Československa dostávala propaganda ze SSSR c) jak s přichozími vlivy a informacemi bylo nakládáno a jak se odlišně umělecky projevíly (viz. Odlišné pojetí a filosofické užití konstruktivismu) d) vyvrátit názor autorů před rokem 1989, kteří se domnívají, že avantgarda plnila vědomě roli revolučních a tím pádem i protistátních bojovníků.

Příslušnost k avantgardě fungovala jako světonázor, který spojoval umělce napříč státy. Zajímavou proměnou jsou pak 30. léta, kdy má vliv na avantgardu bolševizace komunistické strany v Československu, ale i Stalinův boj proti avantgardě. Analýze se věnuji po periodu 20.-30. let, nicméně poté ještě sleduji osudy protagonistů během války a pak v prvních

poválečných letech.

Práce začíná 20. lety, kdy se uskutečňují první kontakty se Sovětským Ruskem. V roce 1921 byla v Rize podepsána sovětsko – polská mírová dohoda. Západní vlády uznali formou obchodních partnerství sovětskou vládu a bolševici hledali možnost, jak myšlenky revoluce dostat do Evropy. Prvotní nápad ve formě využití dělníků pro revoluci, jaká se podařila v Rusku, ztroskotal, a tak byli bolševici nuceni přijít s mnohem sofistikovanějším plánem na propagaci revolučních myšlenek. A tak vznikl plán na zapojení západních intelektuálů.¹ V Československu vznikaly v rámci této strategie cestovní kanceláře se specializací pouze na cesty do Ruska. První z těchto kanceláří vznikla v listopadu roku 1924 a nesla název Společnost pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem (SHKS), předsedou SHKS se stal Zdeněk Nejedlý. Sovětský svaz se začal masověji navštěvovat až ve 30. letech, založením sovětské státní cestovní kanceláře Inturist (1929). Do té doby pořádala exkurze do Sovětského Ruska společnost Všesvazová společnost pro kulturní vztahy se zahraničím (VOKS), nicméně tyto zájezdy byly určeny spíše pro vybrané jedince či skupiny a jednalo se tedy o exkluzivní záležitost.²

Mimo těchto návštěv proudily informace a vlivy ze SSSR hlavně přes umělecké kanály.

Vzhledem k tomu, že většina knih o avantgardě je psána a vydána před rokem 1989 jsou některé události a názory dezinterpretovány. Viz. Například jinak kvalitní publikace dvojice Obst – Scherl, kdy ve shrnutí popisu práce Jindřicha Honzla, je ideologický důraz na umění pro široké lidové vrsty.³ Nebo interpretace Honzlovi kritiky vůči umění, i sovětskému (o tom publikace mlčí) jako o poukazování na omyly devětsilské skupiny, když dostatečně netvořili v intencích proletářského umění.⁴ Zvláště pak publikace, které se věnují E. F. Burianovi či divadlu D 34, jsou často velmi citově a ideově zabarveny protože se z Buriana stal po druhé světové válce symbol komunistického divadelníka (kultu Burian napomohla internace v koncentračním táboře Dachau).⁵

Jedním z vedlejších úkolů mé diplomové práce je zasazení levicového smýšlení v avantgardě do dobového kontextu. Tento úkol přímo souvisí s vymaněním avantgardy z po únorové komunistické ideologie. Domnívám se, že je velmi důležité vnímat názory a chování jedinců

¹ ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectví meziválečných československých intelektuálů*. Praha 2017, s. 16.

² Tamtéž, s. 54-56.

³ OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám českého divadelní avantgardy: Jindřich Honzl, E. F. Burian*. Praha 1962, s. 133-134.

⁴ Tamtéž, s. 139.

⁵ DVOŘÁK, Antonín: *Trojice nejodvážnějších. E. F. Burian, Jiří Frejka, Jindřich Honzl*. Praha 1988. Nebo KLADIVA, Jaroslav: *E. F. Burian*. Praha 1982.

v perspektivě jejich doby, nikoliv je posuzovat a interpretovat z hlediska dneška. Tento přístup bohužel vedl k výše zmíněné dezinterpretaci avantgardních umělců. Je ironií, že se stali nástrojem propagandy hned dvakrát.

Co se týče mého výběru osobností, na kterých jsem se rozhodla založit svou analýzu. Vybírala jsem je dle následujícího klíče: Jindřicha Honzla jako zástupce starší generace avantgardy. Zároveň byl propagátorem sovětského divadla u nás, i přesto zejména ve 30. letech nepřijímá informace ze SSSR bez kritiky a vlastního zamyšlení. Dalším je E. F. Burian, který je generačně mladší, než je Jindřich Honzl. Burian byl nadšeným praktikem sovětských stylů v divadle, inspiruje se ranými pracemi Jindřicha Honzla, je nadšeným propagátorem kolektivismu, nicméně i Burian je ve 30. letech proti stalinistickým čistkám. Ze stejné generace jsou pak Jiří Voskovec a Jan Werich, kteří jsou součástí avantgardy, nicméně vyvíjejí svůj osobitý eklektický styl. Je proto velmi zajímavé sledovat, jakým způsobem reflektují sovětské umění a s ní přicházející propagandu.

K výběru metody komparativní analýzy. Zvolila jsem ji, protože se mi jevila jako nejvhodnější nástroj k porovnání postupů a smýšlení třech osobností. Tato metodologie mi dovoluje na základě porovnání utvořit širší obraz dějin. Metoda komparativní analýzy mi zároveň dovolila čerpat z umění, teatrologie a dějin a díky jejich spojení vytvořit dobovou mozaiku o „lidech a vlivech“.⁶

Novější literatura, která by se zabývala avantgardou a sovětským vlivem je publikace *Cesta do utopie* Kateřiny Šimové a Danieli Kolenovské z roku 2017. Tato kniha je unikátním soupisem cest a jejich líčení intelektuálů z Československa do Sovětského svazu. Co publikace neobsahuje, je zasazení svědectví z cest do kontextu doby či jejich vztah k uměleckým/světovým událostem.

Publikace, která se zabývá kolektivismem a intelektuály, tedy i raným přenosem filosofického konceptu je *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem* od Zuzany Říhové. Říhová se, jak název napovídá, věnuje pouze kolektivismu a nevěnuje pozornost dalším uměleckým směrům.

Z knih, které se zabývají širšími koncepty avantgardy je pak publikace od dvojice Vojvodík – Wiendl *Heslář české avantgardy*. Ta shrnuje myšlenkové proudy a koncepty, které hýbaly Československou avantgardou, nicméně se jedná o obecný přehled, který neanalyzuje původ

⁶ ŠMIDRKAL, Václav: Historická komparace a její alternativy. In: SKÁLOVÁ, Barbora: *Vybrané metodologické problémy mezinárodních teritoriálních studií. Svazek III*. Praha 2011, s. 79-96.

HAUPT, Heinz Gerhard: Comparative History. In: International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. Amsterdam 2001.

konceptů.

Dalším výborným exkurzem k tématům avantgardy jsou publikace, příspěvky a články Andrei Jochmannové. Autorka, která se zabírala Čechoslováky v Bauhausu včetně těch, kteří odešli do Sovětského svazu je Markéta Svobodová v knize *Bauhaus a Československo 1919-1938*.⁷

Knihy *Cesty do utopie* a *Bauhaus a Čechoslováci* jsou teoreticky nejbližší mému tématu. Nicméně se nesoustředí na komparaci osobností, nesnaží se interpretovat vlivy a události, či uměleckou tvorbu v kontextu sovětské ideologie. Ráda bych ve své práci odhalila provázanost umění – ideologie – filosofie. Tuto komparaci a následnou interpretaci bych ráda vedla v kontextu doby vzniku, nikoliv z dnešního pohledu. Zároveň bych ráda ukázala, že skrze kulturní dějiny lze odhalit další fazetu velkých dějin.

⁷ ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectví meziválečných československých intelektuálů*. Praha 2017.

ŘÍHOVÁ, Zuzana: *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha 2016.

VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*.

SVOBODOVÁ, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919-1938. studenti/koncepty/kontakty*. Praha 2016.

Kolektivismus, Devětsil a první oficiální sborník

„Kolektivismus“ je na počátcích 20. let 20. století v avantgardních kruzích často skloňovaným heslem. Odkud se kolektivismus vzal? Odpověď na první pohled snadná – ze SSSR. Kde má kolektivismus kořeny? Na to je odpověď složitější a zodpovězení otázky může zkomplikovat odpověď na zdánlivě snadnou otázku první.

Potřeba kolektivismu, jako vyhranění se k individualismu, se nejvíce formuje po První světové válce a váže na sebe i poválečnou krizi v umění. Zakladatelem kolektivismu byl Vladimír Tatlin (1885–1953), ukrajinský malíř, sochař a výtvarník. Za svůj život vystřídal mnoho avantgardních stylů od Kubismu až po konstruktivismus. Mezi jeho nejznámější díla patří návrh obrovské sochy/budovy *Třetí internacionála*, která nikdy nebyla realizována. Teze o kolektivismu předkládá Vladimír Tatlin v článku z roku 1919 (později publikován v anglickém překladu) *The Initiative Individual in the Creativity of the Collective* pro časopis *International Iskuststvo* (článek nakonec nebyl publikován).⁸ Tatlin v 7 bodech článku formuje hlavní teze kolektivismu a role individua v kolektivu, hlavní teze se týkají role individua pro dobro a sílu kolektivu. Například: „*Iniciativní jedinec je akumulátorem energie v kolektivu, směřující k poznání a invenci*“ či „*Iniciativní jedinec slouží jako kontakt mezi vynalézavostí a kreativitou v kolektivu*“.⁹ Zároveň Tatlin ospravedlňuje vliv bolševické revoluce na umění a vnímá revoluci jako posun pro kolektiv a umění viz. Bod č. 5 kde konstatuje, že umění je neoddělitelně propojené s životem. Revoluce je chápána jako silný katalyzátor umění a tvůrčí energie, protože je jasně definován vztah mezi inovativním jedincem a umělcem. Zároveň ale Tatlin připomíná v následujícím bodě, že není vše závislé jen na jednotlivci, protože vynález / tvůrčí objevy jsou vždy vynalezeny/objeveny z pohnutek a impulsů kolektivu nikoliv jednotlivce.¹⁰ K podobnému závěru, že revoluce je nutná a je katalyzátorem nového umění a dav / dělník bude nositelem tohoto nového uspořádání, dospěl i Josef Hora ve svém textu *Kulturní smysl doby* z října roku 1919.¹¹

Jistou návaznost na myšlenku kolektivismu (nejedná se však v žádném případě o jeho čistou formu), lze vystopovat i u Waltera Gropia – prvního ředitele Bauhausu (1883-1969), Gropius byl význačná postava pro moderní architekturu a design, byl zakladatel a první ředitel Výmarského Bauhausu a autor unikátního výukového konceptu. V textu *Idee und Aufbau*

⁸ TATLIN, Vladimír: The Initiative Individual in the Creativity of the Collective. In: HARRISON, Charles – WOOD, Paul: *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas* 2003, s. 334.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ HORA, Josef: *Kulturní smysl doby*. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá i neznámá I*. Praha 1971, s. 56-60.

des Staatlichen Bauhaus, publikován v Mnichově roku 1923, který sloužil jako podklad pro nové směřování Bauhausu se Gropius zabývá znovu propojením umění a řemesla (jako tomu bylo třeba u anglického hnutí *Arts and Crafts*), a vlastně umění vůbec. Nelze už tvořit jednotlivě, Bauhaus otevírá ateliéry a dochází k prolnutí sochařství, malířství, ale i divadla. Umělec už nemůže být izolován.¹²

Kolektivismus se záhy propojil i s konstruktivistickými tendencemi a dostal se z SSSR na západ, kde zaujal mnohé umělce a spolky. Mimo jiné inspiroval i Theo van Doesberga, El Lissitzkyho a Hanse Richtera k *Deklaraci mezinárodní frakce konstruktivistů*, publikována v roce 1923 v *De Stijl*, kterou přednesli na prvním mezinárodním kongresu progresivních umělců.¹³ V několika bodech programu autoři hovoří o nutnosti mezinárodní spolupráce a narážejí i na nutné změny v umění, a to konkrétně větou: „*Dnes stojíme mezi společností, která nás nepotřebuje a společností, která ještě neexistuje.*“¹⁴ A pokračuje konstatováním, že umění je stejně jako další aspekty (věda a technika) nutné dostat do našeho sdíleného života. Odpověď na krizi umění je kolektivní sdílení prožitku.¹⁵

V kontextu umění je důležité vnímat kolektivismus jako spojující filosofii umělců a svého druhu odpověď na otázku, kam bude umění dál směřovat. Z ateliérů se posouvá více do běžného života a proniká i do státní propagandy, jako je tomu například u sochy *Třetí Internacionála* (1919) Vladimira Tatlina. Projekt nikdy nebyl realizován, ale jednalo se o megalomanskou stavbu oslavující bolševickou revoluci. Kolem jednoduché konstrukce měli obíhat, jakési kukaně – nové úřady (např. sekretariát a podobně). Cesta kolem konstrukce měla jednotku rychlosti jedné revoluce za rok – spodní pás. Další úřady měli obíhat ve vyšší části budovy, měly mít podobu pyramid a kolem konstrukce rotovat rychlostí jedné revoluce za měsíc – střední pás. Nakonec v nejvyšším patře rotovaly kukaně vydavatelství knih, novin apod. v rychlosti jedné revoluce za den.¹⁶ Pokud píšete ve své práci o kolektivismu, mám na mysli kolektivismus umělecký. Tedy umění, které se prolíná skrze masy a jako kolektivní zážitek a rezonuje společností.

Potud jsem načrtla kolektivismus z obecně uměleckého hlediska, nyní bych ráda přistoupila

¹² GROPIUS, Walter: The Theory and Organization of the Bauhaus. In: HARRISON, Charles – WOOD, Paul: *Art in theory, 1900-2000...* s. 309-314.

¹³ HARRISON, Charles – WOOD, Paul: *Art in theory, 1900-2000...* s. 314.

¹⁴ DOESBURG, Theo van – LISSITSKY, El – RICHTER, Hans: Declaration of the International Fraction of Constructivists. In: HARRISON, Charles – WOOD, Paul: *Art in theory, 1900-2000...* s. 315.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ PUNIN, Nikolai: The Monument to the Third International. In: Charles – WOOD, Paul: *Art in theory, 1900-2000...* s. 336-339.

k tomu, jak se odrážel v divadle. Jak popisuje Danuše Kšicová, divadlo, jeho formy a estetika, se začaly antropologicky zkoumat již v období pozitivismu. Studium probíhalo nejen na západě, kde se jím podrobně zabýval E. B. Taylor nebo J. G. Frazer, ale i v Rusku. Hlavním ruským badatelem v oblasti forem divadla v prehistorické společnosti, byl jeden ze zakladatelů komparistiky Alexandr Veselovskij. Jeho hlavní tezí v této oblasti byl synkretický charakter prvotního umění, v němž byla dominantní role rytmu kolektivního tance. Rytmus, pospolitost a melodie byly důležitější než slova. Veselovskij využil Frazerových poznatků ohledně magie, kdy magii Frazer rozdělil na a) *homeopatickou* – vycházející z podobnosti b) *kontaktní* založenou na doteku, dohromady vytvářející *sympatetickou magii*, v níž je zákon vnitřního souladu. Tyto teze si berou za své ruští futuristé, kteří tvoří předvoj poválečné avantgardy. Dále Veselovskij neopomíná ani poznatky z dějin antického divadla (touto cestou jde pak například Osvobozené divadlo V+W). Jak tedy vyplývá z výše nastíněného, zárodky kolektivistického smýšlení v umění, a to především v divadelnictví se formují ještě před bolševickou revolucí, nikoliv až po ní, jak je často mylně usuzováno.¹⁷

Jestliže, podkladem pro divadelní kolektivismus byl antropologický výzkum, nemůžu opomenout složku, která pro rané kubisty a začínající avantgardu má podobně závažný význam a tím je primitivismus. Jedná se o umělecký směr, který se snaží navrátit k primitivním postupům a životnímu stylu, oprostít život od moderních vymožeností. Dává důraz lidové kultuře, umění přírodních národů, či dětským kresbám. Oba vlivy, jak kolektivismus, tak primitivismus se prolínají i u české rodící se avantgardy. Krásnou ukázkou může být umělecký svaz Devětsilu.¹⁸ U jejich první jarní výstavy konající se 29. dubna 1922, se dá výstava rozdělit do dvou výtvarných proudů: magického realismu a primitivismu. Příkladem magického realismu může být Muzikův *Karlův most*. Jako příklad primitivismu pak Hoffmeisterovy krajiny inspirované Rousseauem.¹⁹

Na primitivistické „šílenství“, které zachvátilo mladé lidi napříč společností vzpomíná architekt Karel Honzík, který popisuje nejčastější motivy obrazů: „*Občané (ve světě bez válek a bez tříd) se procházejí krásnými slavnostními městy [...] děvčátka si hrají se psy, s koťátký (mohla by viskat ve hřívě i lvy, naprosto dobromyslné), z chundelaté zeleně se pnou příhradové viadukty, po nichž supí vlak, dole zevlují tu a tam několik postav, dělník v modré*

¹⁷ KŠICOVÁ, Danuše: *Od moderny k avantgardě. Rusko české paralely*. Brno 2007 s. 155–156.

¹⁸ Devětsil vznikl jako Umělecký svaz Devětsil roku 1920. Prvním a druhým předsedou byli V. Vančura a J. Honzl, třetí důležitou postavu byl K. Teige. V roce 1922 byl vydán jeho první sborník.

¹⁹ MICHALOVÁ, Rea: *Karel Teige – Kapitán Avantgardy*. Praha 2016 s. 82–83.

kombiněze nebo občan oblečený jako svatebčan [...] Venuše (nejspíše zaměstnaná v automatu) ulehla v pohádkové krajině [...]“²⁰

Zamýšlí se nad původem těchto vidin a nabízí dva výklady:

- 1) reakce na krutost války s poukázáním na rozšíření kvietismu po napoleonských válkách „*Jako by se čekalo na mesiáše. Svět bude spasen láskou a bratrstvím*“.²¹
- 2) dle Jaroslava Seiferta, že malíři *zaznamenávají sny o budoucím světě socialismu*.²²

Umělecký spolek Devětsil měl kořeny ve studentském spolku pražského reálného gymnázia v Křemencově ulici, který se začal tvořit již v průběhu první světové války. Studenty, kteří tvořili spolek byli například Karel Teige, Alois Wachsmann, Adolf Hoffmeister a další, později význační představitelé tuzemské avantgardy.²³ Gymnázium v Křemencově ulici navštěvovali i o pět let mladší studenti: Jiří Voskovec a Jan Werich. Studentský spolek se nesoustředil pouze na výtvarné umění, ale i na film, sociologii, architekturu a další témata. Roku 1919 skupinu oslovil S. K. Neumann s možností publikovat některé práce v časopise *Kmen*. Spolek pak dostává další příležitosti, například v revue Uměleckého klubu – *Orfeus*, kde nakonec redakci převzal Karel Teige a začíná se vyhraňovat vůči starší generaci.²⁴ Během krátkého trvání revue *Orfeus* se objevují četné diskuze a sváry, které jsou zapříčiněné názorovou odlišností několika skupin (proti redakčnímu duu: Vaněk-Teige, stáli například Zdeněk Kalista, Jiří Wolker či Miloš Jirko)²⁵. Po ideologickém sporu v *Orfeu* se projeví silný vliv bývalého spolužáka z „Křemencárny“ Vladislava Vančury a S. K. Neumanna, díky kterému se část mladých umělců odtrhne od Uměleckého klubu a dne 5. října 1920 v kavárně Union na Národní třídě je založen Umělecký svaz Devětsil. Předsedou nově vzniklého svazu byl zvolen Vladislav Vančura, prvním tajemníkem Adolf Hoffmeister a mluvčím Karel Teige.²⁶

V roce 1921 napsal Karel Teige zásadní práci pro Čapkův *Musaion*, s názvem *Obrazy a předobrazy*, kde definoval záměry Devětsilu. Text zahajuje citací z Barbussova ohně (stěžejní dílo antimilitaristického hnutí Clarté). Teige se vyhraňuje vůči starému světu, a uměleckým směrům jako je orfismus, futurismus či expresionismus – ty částečně i viní

²⁰ HONZÍK, Karel: *Ze života avantgardy – zážitky architektovy*. Praha 1963, s. 18-19.

²¹ HONZÍK, Karel: *Ze života avantgardy – zážitky architektovy*, s. 19.

²² Tamtéž.

²³ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*. Brno 2022, s. 11.

²⁴ Tamtéž, s. 12.

²⁵ STRÁNSKÁ, Anna: *Periodika mladých začínajících autorů 20. let 20. století (Most, Orfeus)*. Diplomová práce. Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, katedra českého jazyka a literatury, 2012, s. 27.

²⁶ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 13.

z podpory války. Text má dle mého názoru jediný účel – ukázat staré generaci, že je tady generace nová, která s nimi nepočítá. Dokonce jsou i vyjmenovávaní umělci, dle Teigeho patřící do dávno zmizelého světa před válkou (mezi jmenovanými Picasso, Braque, Apollinaire, Marinetti). Generace Devětsilu dává jasný signál o změně v kultuře.²⁷

První reprezentativní sborník uměleckého svazu Devětsil byl vydán na podzim roku 1922, po téměř dvouletém působení svazu. Do vydání sborníku uveřejňovali členové svazu (nejčastěji Karel Teige) své manifesty, prohlášení a kulturní statě v jiných periodikách levicově a umělecky zaměřených, např. v: *Proletkultu*, *Červnu* či v Čapkově *Musaionu*. Nápad vydat almanach Děvětsilu měl Karel Teige už v létě 1921, cílem byl udělat z textů knihu, která by byla signálem avantgardy a Děvětsil by mohl být řešitelem umělecké krize, hybatelem revoluce: „...*tento úkol předpokládá píli, houževnatost, serióznost a obětavost kolektivní, které není u nás dostatek*“²⁸

Hned v úvodním článku sborníku *Nové umění proletářské* (autory jsou Jaroslav Seifert a Karel Teige) autoři naznačují nové představy o umění a životě jako takovém. Sebevědomě se hlásí k marxismu a k proletářskému umění a hlásají, že umění = život. Rozhodli se, že začnou tam, kde Lunačarský²⁹ končí, chtějí ukázat, kam nové umění půjde. Prohlášení v úvodníku sborníku není ničím novým, jedná se o starší text, který ale znovu posloužil k deklarování hlavního směřování Devětsilu. Hlavními body prohlášení jsou, že umění „zapomnělo“ že je na světě „*pro diváka, pro svět, pro člověka*“³⁰. Dále se vymezuje vůči kubofuturistům (nejen v tomto textu), a to i přes to, že Karel Teige vzal nakonec alespoň kubisty na milost po svém pařížském výletě v červnu 1922, kdy sice pokládá kubismus za zastaralý, ale stále hodnotný odkaz, ze kterého se dá vycházet.³¹ I přes Teigeho uznání odkazu, užívá termín „kubofuturismus“ v poesii, jako dominantu vůči které je nutné se vyhranit: „*Dnešní poesie uskutečňuje protiklad k poesii kubofuturistické těmito znaky: tendenčností a kolektivností a též i tím, že poměr k civilisačnímu světu není optimistický, ale pesimistický*“.³² Krátká věta o poměru k civilisačnímu světu je velmi důležitá a souvisí

²⁷TEIGE, Karel: Obrazy a předobrazy. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá i neznámá I*, s. 97-103.

²⁸ MICHALOVÁ, Rea: *Karel Teige – Kapitán Avantgardy*, s. 92.

²⁹ * Anatolij Vasiljevič Lunačarskij (1875-1933). Byl spisovatelem, publicistou a sovětským politikem. Po bolševické revoluci se stal lidovým komisařem pro vzdělávání, díky tomu zachoval mnoho historicky cenných budov a umění. Zajímal se o nové divadlo a podporoval inovativní experimenty v této oblasti. Zajímal se o myšlenku kolektivismu viz. Publikace *Outlines of a Collective Philosophy* - <https://www.britannica.com/biography/Anatoly-Vasilyevich-Lunacharsky>.

³⁰ Umělecký svaz Devětsil: *Revoluční sborník Devětsil*. Praha 1922 s. 11.

³¹ MICHALOVÁ, Rea: *Karel Teige – Kapitán Avantgardy*, s. 88.

³² Umělecký svaz Devětsil: *Revoluční sborník Devětsil*, s. 12.

s výše zmíněným primitivismem. Na rozdíl od futuristů, kteří opěvovali technický pokrok a stavěli stroje na oltář s nadšením takřka náboženským, strhávají primitivisté pozornost zpět, dávno před velkou válku, mnoho staletí zpět. Členové Devětsilu nebyli jediní, které primitivismus tak oslovil, uchvátil i studenty umělecké školy Bauhaus (založen roku 1919) – jednoho z největších center meziválečné avantgardy. Ředitel a zakladatel Bauhausu Walter Gropius reaguje v únoru roku 1922 na primitivistické tendence na půdě školy takto: „*Někteří členové Bauhausu vzývají mylně chápaný „návrát k přírodě“ á la Rousseau, místo pušky chtějí střílet lukem a šípy. Ale proč potom neházet kamením a nechodit nazí? [...] Ve všech těchto výtvorech je křečovitě odhodláni „dělat umění“.*“³³ Vliv Bauhausu na Československou avantgardu rozhodně nebyl zanedbatelný, do jisté míry jsou i snahy kopírovat světonázor Bauhausu ať už za ředitele Waltera Gropia (který se vyhraňuje proti socialistickým a primitivistickým tendencím některých studentů)³⁴ nebo pozdějšího ředitele Bauhausu Hannese Meyere, který byl kvůli svému marxistickému zaměření následně nucen Bauhaus opustit. Velmi záhy je mu nabídnuto angažmá v Moskvě, to bych ale předběhla událostem, toto se stane až roku 1930.³⁵ Buď jako buď, sborník ještě stále tepe primitivismem, užívá k dokreslení textů dětských kreseb a využívá primitivismus v boji proti umírajícímu futurismu, který viní z podporování války a zabíjení. Což je velmi zajímavá úvaha podporující touhu po nové revoluci světového řádu – podle socialistického vzoru, zatím co futurismus si členové Devětsilu spojují, díky obdivu k technice a strojům s obdivem k destrukci velké války. Tento názor na futurismus částečně vykrytalizoval od již zmíněného hnutí Clarté, jehož zakladatel Henri Barbusse, sám bojoval v zákopech první světové války. Na Clarté se odvolává Jaroslav Čecháček v článku *Intelektuálové a válka*, ve sborníku Devětsilu.³⁶ Z již zmíněné návaznosti na hnutí Clarté (které podporoval i Anatol France či Romain Rolland) mi vyplývá možná ne zcela jednoznačné / vědomé válečné trauma, které bylo spíše kolektivně převzatým. Právě hnutí Clarté nejvíce nahrává orientaci na Sovětský svaz. Jejich rozčarování z Versailleské konference a potrestání Německa, kterýžto akt berou jako popření smrti mnoha mužů, a rozdělení si Evropy západními mocnostmi, to vše berou jako nedostatek piety a nepoučení se z války. Naděje hnutí Clarté vidí právě v Sovětském svazu, který se jeho světovou revolucí a hesly o kolektivismu, bratrství a pospolitosti, považují jako správný směr a poučení se z válečných jatek.

³³ WHITFORD, Frank: *Bauhaus*. Praha 2015 s. 126.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ WHITFORD, Frank: *Bauhaus*, s. 197.

³⁶ ČECHÁČEK, Jaroslav: *Intelektuálové a válka*. In: *Umělecký svaz Devětsil: Revoluční sborník Devětsil*, s. 70.

Vždyť většina mladých avantgardních umělců sice do Velké války nenarukovala, ale jejich jen o pár let starší přátelé či bratři už ano. Tak je vidno například u malíře Josefa Šímy – ročník 1891, který byl velmi blízkým přítelem rodiny Voskovcových, namaloval mimo jiné i rodinné portréty rodiny Voskovcovy a Jiřího Voskovce poté dál směřoval, právě k Devětsilu a avantgardě. Josef Šíma, ač malíř, narukoval a prošel haličskou a italskou frontou, a nakonec se připojil k československým legiím. Ve válce byl raněn a trauma války se pak odráží v některých jeho obrazech. Tento vliv, který do jisté míry nahrává myšlence světové revoluce, která byt' dle Josefa Hory může být krvavá, ale po ní přichází trvalý mír naprosto koresponduje s představami nové generace umělců. Koneckonců to píše i Teige se Seifertem v úvodu o umění proletářském: „*Nebudeme hovořiti o citových příčinách soudobé revoluce v umění, neboť již často jsme řekli, čemu nás naučila válka: zachvěli jsme se hrůzou a odsoudili řád, jehož civilisace ve čtyřech letech války pozřela deset milionů lidských duší. Umělci, kteří nebyli jen kejklíři a čirými formalisty, ale muži, jichž srdce je na pravém místě, řekli záhy resolutní – ne proti měšťáckému řádu a měšťácké civilisaci.*“³⁷ A o pár řádků níže autoři navazují na pro ně nevyhnutelné východisko: „*Aby tato revolta nezůstala sterilní, aby její vlna neroztříštila se v pěnu, bylo nutno aby se stala cílevědomou revolucí, bylo nutno přesně stanovit příčiny pádu řádu starého a cestu k světu novému. Učení o pádu a znovuzrození světa je dnes **marxismus.***“³⁸

Marxismus se v tuto chvíli rovná zároveň kolektivismu, jako jeho nedílná součást, a tím bych ráda vysvětlila i předchozí body, které se týkaly války, traumat a kubofuturismu. Individualismus je tady brán jako kořen zla, ze kterého vzniká nejen válka ale i odcizení prostých lidí mezi sebou navzájem, ale hlavně jako příčina kapitalismu. Přesná citace teze autorů: „*A tu: dovedli jsme individualismus a lhostejnost k sociálnímu poslání jako znak měšťáckého kubofuturismu. V kolektivismu a v sociálnosti tentence opáčí se tyto znaky při novém umění proletářském.*“³⁹ Jistě stojí za povšimnutí, že termíny „měšťáctví“ a „kubofuturismus“ se slily takřka do jednoho. Zůstanu ještě chvíli u individualismu jako problému. Individualismus chápe nová generace umělců jako vykrystalizovanou sobeckost a zároveň jako jakousi zed', která odděluje lidi od sebe. V tomto směru píše i Jindřich Honzl v kapitole *Nestavte divadla!* O tom, jak se divadlo mění a jak je mu zapotřebí i jiných staveb a prvků, než tomu bylo dosud, jak i hlediště se má proměnit: „*Dnešní drama má zapotřebí*

³⁷TEIGE, Karel – SEIFERT, Jaroslav: Nové umění proletářské. In: Umělecký svaz Devětsil: *Revoluční sborník Devětsil*, s. 13.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Tamtéž.

*unanimita – jednomyslnost, názorová jednota.

hledišťe nejúžeji spojeného v kolektivité a unanimitě a co nejživěji připoutaného k jevišti.*⁴⁰

„V kolektivité“ je pro Honzla naprosto klíčové, v textu dál upozorňuje jak diváky, kteří se dívají v divadle na Ibsenovská dramata, jsou od sebe navzájem, ale i od jeviště oddělení. Tedy se z nich stávají individua, jejichž zážitek není kolektivní/sjednocený. V Teigeho a Seifertově pojetí je kolektivní víra zárukou její pravosti a autentičnosti, což platí i pro nacionalismus, zatímco v momentě, kdy přišel kapitalismus, který „postavil zájmy jednotlivce obchodníka nad zájmy celku“⁴¹, tak přestal nacionalismus jako víra fungovat. Stejný názor týkající se škodlivosti individualismu, ale již poněkud jiný nacionalismus lze najít v knize Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem. V předmluvě se mimo jiné hovoří o tom, že ruská revoluce je „náhrobním kamenem individualismu“.⁴² Co mi přijde dále velmi zajímavé je, že za počátek individualismu tato delegace vnímá renesanci, vypovídá to snad o tom, že renesance, která je většinou vnímána jako obrácení se k vědě a racionalismu je protikladem k revoluci, která je vnímána jako vroucí a citová. Nacionalismus tento kolektiv autorů pokládá za rozšířený individualismus.

Zajímavá je část, že individualismem bylo znemožněno ovládnutí „duchového světa“.⁴³ Primitivismus a kolektivismus zákonitě musí jít ruku v ruce, protože jsou naprosto logickou strategií k znovu ovládnutí duchovního světa. Naprosto to koreluje s budovatelským pocitem, budovat nové, ale na čistých základech – tj. bez balastu předchozí generace, která si až příliš zahrávala s individualismem, který vedl k největšímu válečnému konfliktu.

Vrátím-li se zpět ke kolektivismu jako odpovědi nového umění. Ukazuje se, že nejen z Ruska plyne snaha kolektivismus podložit sociologií / antropologií. I členové Devětsilu v již zmiňovaném prvním sborníku se snaží kolektivismus předložit jakožto automatickou vývojovou fázi lidstva, nejprve se odvolávají na Julese Romainse. Jules Romains byl literát, autor divadelních her a zakladatel hnutí unanimitů. Unanimismus je hnutí, které je založeno na univerzálním bratrství a konceptu společného vědomí. I ve svých divadelních hrách Romaines vyzdvihuje kolektivní prožitek, který je hlubší a silnější oproti individuálnímu⁴⁴ – unanimitus můžeme najít v divadelních hrách E. F. Buriana. Seifert s Teigem (a nejen oni), byli očividně důvěrně obeznámeni s Romainsem, jak dokazuje část z předmluvy

⁴⁰ HONZL, Jindřich: Nestavte divadla! In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I.*, s. 419.

⁴¹ TEIGE, Karel – SEIFERT, Jaroslav: *Nové umění proletářské.* In: *Umělecký svaz Devětsil: Revoluční sborník Devětsil*, s. 13.

⁴² Kolektiv autorů: *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky: kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem do SSSR v roce 1925*, Praha 1926.

⁴³ *Umělecký svaz Devětsil: Revoluční sborník Devětsil*, s. 13.

věnovaná unanimitám, kde vyzdvihují, jak je důležité si uvědomit a naladit se na autonomní život skupin. Dále parafrázuji Romainsovy teze, kdy vývoj od pračlověka k autorovi teorie relativity je již završen, aby se lidstvo bylo schopno vyvíjet, a tedy posunout dál, je třeba v sobě individualismus roztavit, tím vzniknou skupiny, které v sobě pěstují kolektivní družnost a solidaritu⁴⁵ – tedy vnímáno dobovou optikou, jedny z nejdůležitějších hodnot „nového“ člověka, další oporu pro správnost Romainsova unanimitu vidí autoři v Durkheimově, Le Bonově a Tardově sociologii a psychologii davu.⁴⁶ Myšlenky Devětsilu jdou však ještě dál za unanimitus (byť jej ctí jako předvoj vývoje „dneška“), poukazují na „nedostatky“ unanimitu, má ve filosofii Devětsil problém s rozchodem a spojením skupin. Tedy pokud se rozejde dav, který předtím čekal na dopravní prostředek, co bude se mnou?⁴⁷ Na to je jednoznačná odpověď, je třeba najít ideu, která by byla společná a tedy sdružující, revoluční kolektivismus má díky ideovosti zaručen čas delšího trvání, kdy se skupina samovolně nerozpadne. Kolektivismus má ambici „přenosného“ davu, ať je kdokoliv a kdekoliv, byť sám, tak nikdy není osamocen. Bylo opravdu trauma z války, byť přenesené tak velké, že vytvořilo prostor pro ideu „přenosného“ davu?

Dle mého názoru tomu tak opravdu bylo, začátkem 20. let 20. století vzniká vzduchoprázdno, které je nutné zaplnit. A tady se ke slovu hlásí divadlo. O ucelenou koncepci nového divadla se snažil Jindřich Honzl, který na sebe už upozornil organizováním *Dělnického dramatického sboru Velké Prahy*, zkráceně *Dědrasbor*, které fungovalo v roce 1920–1922 a byl to jeden z prvních pokusů o proletářské divadlo na našem území, spoluorganizátorem *Dědrasboru* byl Josef Zora, kterému je určena i krátká kapitolka v Honzlově knize *Roztočené jeviště*, týkající se *Dědrasboru*. Honzl se v textu vyznává z hledání vhodného repertoáru pro dělníky, aby jen nenapodobovali opravdové herce a nestali se z nich ochotníci.⁴⁸ *Dědrasbor* proto využíval davovou recitaci ze které čerpal inspiraci E. F. Burian pro svůj voiceband.⁴⁹ Honzl se snažil naplnit onu premisu avantgardy, že umění má být pro všechny, hlavně tedy pro pracující lid. Tuto premisu splnil při první dělnické spartakiádě na Maninách v roce 1921, kdy před dvoutisícovým davem inscenoval scénu *Vítězství revoluce*. Teoretické divadelní práce Jindřicha Honzla se zaměřovaly především na překlenutí propasti mezi divadelní rampou a divákem a snaha o rozvíjení

⁴⁵ Umělecký svaz Devětsil, *Revoluční sborník Devětsil*, s. 15.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ HONZL, Jindřich: *Roztočené jeviště*, Praha 1925, s. 26.

⁴⁹ Tamtéž.

nových postupů a metod, které by diváka vtáhly zpět do umění a umění nestálo jen zaprášené na piedestalu, ale bylo živoucí a „pro lidi“.

Revoluce se konala i na prknech sovětských divadel, o jejich revolučním přístupu informuje Jindřich Honzl, jeden ze členů Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem. V roce 1925 vydává tato delegace, jejímž předsedou je Zdeněk Nejedlý knihu zaznamenávající návštěvu spolku a jejich poznatky v SSSR. Delegace se vydala v září roku 1925 do Leningradu, na jubilejní oslavy 200. výročí Akademie nauk.

Delegace se zúčastnili: předseda Zdeněk Nejedlý, Karel Teige, Jaroslav Seifert, Jindřich Honzl, Theodor Bartošek, Gabriel Hart, Vladimír Procházka, Bohumil Mathesius, Jiří Stolz. Hned v první stanici na území SSSR se k delegaci připojil sekretář VOKS, Dr. Nimen (1923 byl přidělen sovětské misi v Praze). 18. října dorazila delegace do Moskvy, kde byla pompézně přivítána mimo jiné i zástupci Všesvazové společnosti pro kulturní styky se zahraničím.

Zajímavým svědectvím v cestovním deníku delegace je zmínka o jejím rozdělení na právnicko-hospodářskou a kulturně-uměleckou. Obě skupiny měli na starosti ruští hodnostáři, kteří se starali o program hostů a vhodné ukázky. Mezi ukazované atrakce patřila návštěva muzea a slovanské expozice (sloužilo jako důležitý symbol vzájemnosti a bratrství), ale i přehlídka nových sovětských filmů (*Stávka*, *Těžká léta*). Není bez zajímavosti, že film *Stávka* (1925) natočil režisér Sergej M. Ejzenštejn – režisér jehož obdivoval i sám Stalin, tvůrce oceňovaného filmu *Křižník Potěmkin*, Ejzenštejn, který vynikal jak umělecky kvalitními filmy, tak mistrnou propagandou.

Delegace dále shlédla orchestr, který zásadně hraje bez dirigenta, neušlo bez povšimnutí, že mezi hudebníky, byli i Češi. Zbytek zájezdu byl věnován prohlídkám továren, muzeí, věznic a dalších institucí. Po přečtení deníku delegace, nelze si nevzpomenout na Potěmkinovy vesnice, ačkoliv delegace dodává, že nebyl jen společný program, i tak je zřejmé, že členové delegace nikdy nebyli sami, vždy je doprovázel některý z vysokých hodnostářů a určoval jim trasu cesty.⁵⁰ Nicméně se delegace nevrátila do Prahy vcelku, v Moskvě ještě zůstal Jindřich Honzl a Vladimír Procházka. Já se zaměřím na zážitky Jindřicha Honzla protože jeho cesta vedla do Sovětských divadel. Zatímco výše popisovaný program delegace měl naplánovaný ráz a pečlivý dohled, z Honzlových postřehů o sovětském divadle mám jiný dojem. Honzl publikuje své zážitky ve stati *4 kapitoly o novém sovětském divadle*.⁵¹ Honzl

⁵⁰ Kolektiv autorů, *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky*...s. 353-359.

⁵¹ HONZL, Jindřich: 4 kapitoly o novém ruském divadle. In: Kolektiv autorů: *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky*..., s. 275-318.

střízlivým stylem popisuje divadelní revoluci, začíná Mejercholdovým divadlem (krátké bio o Mejercholdovi viz. Poznámky pod čarou).⁵² Mejercholdovo divadlo je jedním z ukázkových moderních divadel, které jde proti klasickému – realistickému způsobu herectví a scény. Oproti klasické – Shakespearovské scéně užívá Mejerchold „obnažené jeviště“, kde díky prázdnotě, Honzl užívá termín chudoba (chápáno ve smyslu ryzosti) vyniká vše ostatní. Místo klasických kulís využívá dřevěné paravany na kolečkách, které rozdělují scénu, nakloněné plošiny, kruhy a žebříky⁵³ – spíše se toto konstruktivistické jeviště podobá modernímu cirkusu než klasickému divadlu. „Shakespearovský“ typ divadla panoval i u nás, a to nejvíce mezi lety 1900-1918, například na scéně Národního divadla v Praze pod vedením Jaroslava Kvapila, kdy se uplatňovalo realistické herectví a impresionistická syntéza způsobu svícení s náznakovým principem.⁵⁴ Oproti tomu Mejerchold obnažuje scénu, a popírá iluzionismus jevištních kulís. Honzl obdivuje Mejercholdovo očištění divadla a bere ho jako očištný proces revoluce. Přísný divadelní konstruktivismus převezme divadlo D34 a před ním divadlo Dada, nikoli však zcela divadlo OD Voskovce s Werichem. Co si, ale například bere Osvobozené divadlo (V+W) za své pro svou pozdější scénografii je užití živého zvířete, pokud to představení vyžaduje.⁵⁵ To se stane v *Oslu a stínu* (1933), režie Jindřich Honzl, kdy na prknech divadla živý osel Bubu a způsobil senzaci. Zároveň si vyslouží Honzlův obdiv živý jazzový orchestr, který hraje nejnovější „šlágry“,⁵⁶ jak je jasno a patrné u obou divadel, hudební složka byla nedílnou součástí představení a byla znakem tepu doby. Honzl přirovnává Mejercholdovu scénu a využití rekvizit k dětské imaginaci (odkaz na primitivismus) viz. „*Jen dítě dovedlo použít lastury jako vějíře i jako lože i jako lžice.*“⁵⁷ Krom kulís je pro kontext tuzemské avantgardy důležité Mejercholdovo nové pojetí herectví. I když sám Mejerchold byl žákem Stanislavského a vyznavačem jeho herecké metody, nakonec od ní upustil a s novým divadlem vytvořil i novou techniku herectví, kterou nazval biomechanikou – tato technika, ne překvapivě, zaujala Honzla, takže poskytne čtenáři cenné dobové svědectví.

⁵² Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874-1940), divadelní režisér, producent a herec. Jedna z předních postav avantgardního – nerealistického divadla. Rebeluje proti Stanislavského metodě herectví a tvoří si svou vlastní metodiku tzv. biomechaniku. - <https://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Yemilyevich-Meyerhold>

⁵³ HONZL, Jindřich: 4 kapitoly o novém ruském divadle. In: Kolektiv autorů: *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky...*, s. 276 a 279.

⁵⁴ JOCHMANOVÁ, Andrea: Osvobození divadla. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy...*, s. 246.

⁵⁵ HONZL, Jindřich: 4 kapitoly o novém ruském divadle. In: Kolektiv autorů: *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky...*, s. 281.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž s. 282.

Mejercholdovská biomechanika naprosto koresponduje s již popsaným očištěním scény. Herce zbavuje veškerých nánosů a „nečistot“, nečistotou je myšlen jak kostým, tak i líčení a další deformující prvky: „*hlavní ctižádostí tohoto herectví je objevit lidskou podstatu a lidské vlastnosti herce a rozvinout je do rekordní dokonalosti.*“⁵⁸ Mejercholdova metoda oslavuje člověka v jeho dokonalosti beze vší přetvářky a nutnosti kaširování. Každý pohyb je promyšlen a neplýtvá zbytečnými gesty. Stejně jako je důležitý pohyb a výraz, je v biomechanice důležitá i práce s hlasovou stránkou. Stejně jako u kostýmů, i tady je odstraněno vše „cizí“ tudíž není prostor pro šišlání, skřehotání ale napodobování, dle Honzlova líčení jde spíš o jasný přednes textu, jako by herci byli spíše řečníky. Další složkou biomechaniky je část pohybová, herci jsou více akrobaty, než klasickými herce a není nouze o přemety nebo moderní tanec.⁵⁹ Mejercholdovské pojetí divadla se ukázalo již v roce 1922 v divadelní hře belgického expresionisty Fernanda Crommelyncka – *Velkolepý paroháč* (tuto hru viděl o tři roky později i Jindřich Honzl, na kterého udělala velký dojem). Scénografické řešení v duchu revolučního konstruktivismu dělala umělkyně Ljubov Sergejvna Popov*.

Tance jako hereckého projevu ještě více využívá Alexandr Jakovlevič Tairov, jehož divadlo Jindřich Honzl také navštívil, a i s Tairovem při své návštěvě Moskvy mluvil. Z tohoto setkání si Honzl udělal v cestovním deníku krátký zápis: „*Úterý 10. listopadu [...] jdu k Tairovovi. Čeká mě sekretář. Všude plno dříví a dělníků. Ředitelská komnata. Dva divany. Malý stoleček. Knihovnička. Spí se tu asi. [...] Tairov za chvíli přijde. Spokojený. Slyšel že na celém světě se pracuje na revue. Cocteau. Tzara. Revue jeho – z námětu jeho – čtyři lidé zpracovávají. Konstrukce. Má už dost konstruktivismu. Má moderní hudbu. Obohacený orchestru z jazzu. Jazz band ale nemiluje. Není spokojen s dramatickou literaturou ruskou. Vykládám o tendenčních hrách. Směje se: svádí se ke špatnému: zhýralství, tanec atd. Finančně si stojí dobře. Nemá podpor. (Večer ve škole dramatické mi řekli, že měl podpory.) Ukazuje mi v div. Jeviště, hlediště. Nové rampy pro osvětlení hlediště. Je sám nadšen točitými schody, které se už začínají stavět. Jeviště je velmi vysoké [...] pro revue možnost*

⁵⁸ HONZL, Jindřich: 4 kapitoly o novém ruském divadle. In: Kolektiv autorů: *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky...*, s. 284.

⁵⁹ Tamtéž s. 284–285

* Ljubov Sergejvna Popov (1889–1924) – Ruská avantgardní umělkyně, pohybovala se v okruhu Tatlina. V roce 1916 se seznámila s Kazimírem Malevichem a stala se součástí jeho suprematismické skupiny. Ve 20. letech přešla ke konstruktivismu a začala se věnovat aplikovanému umění (knižním obálkám, textilu, plakátům). Dále se pak věnovala scénografickým návrhům jak u Mejercholda, tak Tairova. Bohužel zemřela předčasně v roce 1924 na spálu.

<https://www.britannica.com/biography/Ljubov-Sergeyevna-Popova>

*proměň [...] pozdravuje Hilara. Do Ameriky chce. V Americe má výstavu – organisuje Riesler. Pošle mi fotografie.*⁶⁰

Z kusých Honzlových poznámek se dá vyčíst, že je Tairov nadšený z revue – kterážto forma bude určující pro pozdější Osvobozené divadlo V+W a popularitu si udrží až do druhé světové války. Dále je zajímavý rozpor mezi popisovanými konstrukcemi viz. Točité jeviště a vyjádření Tairova, že má už dost konstruktivismu. Vnímá snad Tairov konstruktivismus, tak jak ho popisuje Tatlin? Tj. jako zbavení se veškeré zdobnosti s důrazem na funkčnost, zatímco pohyblivé konstrukce jsou pro něj nutností moderního divadla? Domnívám se, že ano, že Tairov mluví spíše o konstruktivismu filosofickém než praktickém. Zajímavá je zmínka pozdravu pro Hilara – myšlen je samozřejmě Karel Hugo Hilar, významná postava československého divadla.

Honzl v kontextu Tairovova divadla píše o *osvobození divadla*, Tairovovo pojetí dělá středobodem jeviště herce a inspiruje se v italské comedii dell'arte. Stejně jako Mejerchold i Tairov hledá nový výraz herectví a vyhýbá se napodobivému realismu. Na rozdíl od Mejercholdovi metody biomechaniky, využívá Tairov jako médium pro vyjádření opravdovosti tanec. Taneční vyjádření Tairovovo nemá ekonomiku a napodobivost vůči stroji / dělníkovi / sportovci, jako to v biomechanice dělá Mejerchold. Zatímco Mejercholdova metoda a herecké výkony působí jako hodinový strojek a pohyb jeho herců je ekonomický a střídavý – naprosto vyznává konstruktivismus. Tairovovi herci více přejímají z cirkusu, hýří vitalitou a pohybem, i oddech je ztvárněn v pohybu, a naopak se pohybem „plýtvá“. To však neznamená, že by chyběla dobře vyjádřená emoce – naopak každý taneční krok a sestava jasně vyjadřuje paletu emocí. I jeviště se liší, Mejerchold se snaží o dojem, že jeviště je pokračovatelem světa, oproti tomu Tairov vrací umění pro umění a přiznává divadelní rampu.⁶¹ I když je Honzl nadšen sovětským divadelním pojetím, přeci jen stále hledá „nového divadelního básníka“ a tím, jak konstatuje není ani Mejerchold a nakonec ani Tairov.⁶² Nicméně, Alexandr Tairov a jeho kniha *Rozpoutané divadlo* je jedna z inspirací pro založení Osvobozeného divadla v sekci Devětsilu (kavárna Union, 13. února 1926)

Z předešlého textu může být možná mylně pochopeno, že se domnívám, že avantgardní divadla československé scény včetně Osvobozeného divadla (V+W), byla inspirována

⁶⁰ Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha, *Poznámky z pobytu z Ruska*, 010 a

⁶¹ HONZL, Jindřich: 4 kapitoly o novém ruském divadle. In: Kolektiv autorů: *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky...*, s. 291-296

⁶² Tamtéž, s. 290.

ruským divadlem. Přitom ve všeobecné paměti, je často citována vzpomínka Jiřího Voskovce na představení rodiny Fratellini a z nich odvozených vznik clownských masek V+W.⁶³ Ačkoliv jméno této cirkusové rodiny zní italsky, a tudíž by se dalo snadno splést a vyvodit z toho závěr, že hlavní inspirací Osvobozeného divadla pod taktovkou V+W byl jiný zdroj, může v tomto tvrzení být malý háček. Dle všeho rodina Fratellina uspořádala před první světovou válkou velké turné po Evropě a Rusku, má hypotéza je taková, že se revoluční ruské divadlo mohlo inspirovat cirkusovými prvky bratrů Fratellini a tyto prvky následně rozvinout ve svébytné pojetí a stejně tak se mohli bratři Fratellini inspirovat v Rusku.⁶⁴

⁶³ VOSKOVEC, Jiří: *Klobouku ve křoví. Výbor z veršů V+W (1927-1947)*. Praha 1996, s. 244-245.

⁶⁴ Zmínka o turné: britannica.com/topic/Fratellini-family.

Další literatura: FRATELLINI, Albert: *Nous les Fratellini*. Grasset, 1956.

Založení Osvobozeného divadla v sekci Devětsilu

Jak již bylo řečeno mladá avantgarda hledala v zahraničí – především v SSSR novou možnou podobu Československého moderního divadla. Jaká však byla stará podoba divadla, proti které se nová generace vyhraňovala? Do roku 1900 – Šubertovská éra pojmenovaná po řediteli Národního divadla (ND), vyznávala romantický sloh a realistické herectví. Po roce 1900 se v činohře ND vystřídá s Františkem Adolfem Šubertem Jaroslav Kvapil, který přinese nový styl, ve kterém se spájí psychologismus, impresionistické nálady se symbolismem. Kvapilův styl nebyl vlastní pouze Národnímu divadlu, ale inspiroval i další divadla. Posledním dramatem v Kvapilově režii v ND byl Jiráskův *Jan Roháč* v říjnu 1918, následně Kvapil z postu odešel na Ministerstvo školství a národní osvěty. Jako symbol konce doznívající předválečné divadelní éry, může být smrt legendárního herce Eduarda Vojana v květnu 1920.⁶⁵ Nová česká divadelní scéna se potýkala s krizí, ať to byla krize ND, které přímo konkurovalo divadlo na Vinohradech vedené Karlem Hugo Hilarem nebo zábor Stavovského divadla. O získání Stavovského divadla zpět do českých rukou (od roku 1862 sloužilo pouze německému publiku) se snažila oficiální cestou česká vláda, leč neúspěšně. Následně spor převzal do vlastních rukou dav demonstrantů, kteří 16. listopadu 1920 obsadili budovu divadla. Budova byla po obsazení přičleněna k Národnímu divadlu jako jeho druhá scéna.⁶⁶ Krizi ND, ukončil Karel Hugo Hilar jakožto nový ředitel činohry Národního divadla (od roku 1921). Ve 20. letech je i v osobnosti Hugo Hilara zastoupen inovativní prvek, který přemostí Národní divadlo do nového věku z předválečných časů. K sobě si Hilar vezme mladého výtvarníka Bedřicha Feuersteina, člena Devětsilu, který pod dojmem francouzských studií a styků s avantgardními umělci Jean Cocteau, Paul Claudel a dalšími přinese do Československa purismus, který protentokrát není doménou malířství a architektury, nýbrž divadelního prostoru. Feuerstein ve svých jevištních návrzích pracuje se sníženými portály a barevnými geometrickými tvary (vlnovky, různé kruhové výseče apod.), abstraktní plochy však kombinuje s realistickými prvky – jako jsou stupně schodů, drapérie pro větší lyričnost atd. Takovou scénu vytvořil pro interiér Čapkovy inscenace *R.U.R* (premiéra leden 1921)⁶⁷ či k výpravám k inscenacím *Zdravý nemocný* a *Edwardu II.*⁶⁸ Již

⁶⁵ ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf – ŠORMOVÁ, Eva (eds.): *Dějiny českého divadla IV., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha 1983, s. 13.

⁶⁶ Tamtéž, s. 17.

⁶⁷ CIAMPI MATULOVÁ, Jitka – CÍSAŘ, Karel – ČESÁLKOVÁ, Lucie – INGERLE, Petr – JUŘÍKOVÁ, Magdalena – POMAJZLOVÁ, Alena – POTŮČEK, Jakub – TOMAN, Jindřich: *Devětsil 1920–1931*. Praha 2019, s. 122.

⁶⁸ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 78.

samotné plakáty svým výrazným výtvarným moderním zpracováním, podtrhují změny, které se dějí na poli Národního divadla. Zatímco zpočátku se snažila oficiální scéna modernizovat a využívat k tomuto záměru i mladou avantgardu, postupem času do sebe začínají rozdílné přístupy avantgardy a instituce velkých divadel více narážet a jejich vztah se stává konfliktním. Velký rozkol mezi oficiální scénou a avantgardou je potom spíše záležitostí 30. let viz. Spor z roku 1936 o nepřijetí E. F. Buriana a Jindřicha Honzla na prknech Národního divadla, ačkoliv bylo domluveno, že tam výše zmínění budou režírovat.⁶⁹

Poválečná éra měla nároky nejen na nový styl divadelnictví/publika, ale i na fungování divadla. Příkladem může být volání po zestátnění všech divadel (1919) v časopise *Naše scéna*, mluvčím skupiny, která stála za tímto provoláním byl Josef Zora. Po zestátnění Národního divadla volali osobnosti jako S. K. Neumann nebo Zdeněk Nejedlý. ND divadlo bylo do té doby řízeno kapitálovou společností soukromníka. Argumentem pro zestátnění bylo zlepšení umělecké úrovně a finančních podmínek. Výsledkem tohoto volání bylo, že roku 1920 přešlo Národní divadlo pod správu Zemského správního výboru. K faktickému postátnění však došlo díky zákonu z června roku 1929 až počátkem roku 1930.⁷⁰

Krom oficiální scény přijížděly do Československa i zahraniční soubory, např. rakouský divadelník Max Reinhardt,⁷¹ či zájezdy ruských divadel, které byly podporovány i samotným prezidentem.⁷² Důvodem až takové neobvyklé podpory divadelníkům ze strany prezidenta Masaryka byla Československá pomoc Sovětskému svazu sužovaného hladomorem, ČSR bylo prvním státem, který vyslyšel apel Maxima Gorkého a nabídl SSSR pomoc (mimo jiné i převozem dětí do ČSR).⁷³ I tyto sovětské podporované zájezdy umožňovaly rychlejší informační transfer mezi po novinkách prahnoucí tuzemské avantgardě a revolučním světem sovětského Ruska. Zároveň ale i solidarita s bělogvardějskou emigrací, která do ČSR proudila v porevolučním období a oslovovala svým útekem československou veřejnost – zprávy o SSSR byly protichůdné, a tedy často matoucí. Na jedné straně stála bělogvardějská inteligence, která vyprávěla příběh svého tragického útěku, na straně druhé stály zprávy o úžasné revolučnosti SSSR. Československá

⁶⁹ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Jindřich Honzl. *Přehledy, CV, dotazníky, korespondence, různé, tisky*. P26.

⁷⁰ Tamtéž, s. 14.

⁷¹ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsil*, s. 75.

⁷² Tamtéž.

⁷³ ZIEGLER, Aleš: Co jest člověk bez milosrdenství? Československá pomoc hladovějícímu Rusku a Ukrajině v letech 1921–1923. *Dějiny a současnost*, roč. 41, č. 1 (leden)/2019, s. 24.

vláda podporovala bělogvardějce i v ustanovení spolků a vzdělávacích institucí (gymnasia, universita, pedagogické instituty).⁷⁴

Výrazným novým divadelním prvkem v poválečné éře se staly již zmíněné pokusy s dělnickým divadlem, jako byl již zmíněný *Dědrasbor* Jindřicha Honzla, které bylo určeno především pro dělníky, jakožto nové publikum, ať již byli jeho hlavními aktéry či publikem.⁷⁵ Inspirací pro davové scény v nově vzniklém státě byla davová představení v SSSR, kdy revoluční divadelní skupina *Říjen v divadle*, členové: V. E. Mejerchold (zakladatel), Radlovov a Ejzenštejn svými názory bojovali s Proletkultem (akronym pro proletářskou kulturu, organizace po bolševické revoluci zaujala vyhraněný postoj k „buržoasnímu“ divadlu, a usilovala o jeho zánik) o novou tvář revolučního ruského divadla. Z tohoto boje vznikla teze, kterou bez výhrad přejímá nejen československá avantgarda – spojení umění s životem, Sovětský svaz se však potýkal s masou negramotných lidí a nedostatkem literatury (podklady pro divadelní hry), i z tohoto pragmatického důvodu vznikly velkolepé davové podívané, agitační hry a kolektivní recitace, které s bombastickým výsledkem začlenili a zapojili do umění i negramotné publikum.⁷⁶

Honzl nebyl v Československém kontextu sám, koho zaujal davový prvek v divadelním kontextu viz. Např. *Socialistická scéna*. Davové scény využíval i již zmíněný Hugo Hilar, často byli také využívány pro divadlo pod širým nebem (často s nacionální tematikou) takto byla inscenována hra Františka Langra *Vítězové*, kde díky přírodní scéně vynikly velkolepé vojenské operace českých legií.⁷⁷

Davový prvek byl využíván zejména při tělovýchovných slavnostech (nejednalo se pouze o Honzlův příspěvek v rámci první spartakiády) ale využit byl i při prvním poválečném celkově VII. Vsesokolském sletu v červnu roku 1920. Sletu se účastnilo 10 000 cvičenců, v hledišti sedělo 500 000 diváků, zlatým hřebem byla davová scéna s názvem *Stavba sochy Svobody*.⁷⁸ Na její přípravě se spolupodílel Jaroslav Kvapil – již zmíněný bývalý ředitel činohry Národního divadla. Po německém vzoru *Freie Volksbühne* vznikla v roce 1920 Socialistická scéna navázána na stranu Čs. Socialistů. Počty jejích členů se pohybovaly okolo 3000, mezi nimi byli například Josef Hora, Hugo Hilar či E. A. Longer (pozdější zakladatel Revoluční scény). Socialistická scéna měla sice krátké trvání (do roku 1923),

⁷⁴ UHEREK, Zdeněk: *O Sovětsko Československé kulturní vzájemnosti (1918-1938)*. Praha 1970, s. 13.

⁷⁵ HONZL, Jindřich: *Roztočené jeviště*, Praha 1925.

⁷⁶ MARTÍNEK, Karel: *Dějiny Sovětského divadla 1917–1945*. Praha 1967, s. 57-60.

⁷⁷ ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf – ŠORMOVÁ, Eva (eds.): *Dějiny českého divadla IV., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha 1983, s. 47

⁷⁸ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 76.

jednalo se však o jeden z nejpovedenějších pokusů o davové divadlo. Dramatikem byl Arnošt Dvořák a architektem Jiří Kroha, který využíval ke scénám kubofoturismus a symbolismus a velmi se přiblížil avantgardní estetice. Velkolepým představením Socialistické scény bylo drama *Husité* – které předvedlo osm set herců a čtyřicet jezdců na louce u Mladé Boleslavy v červnu 1922.⁷⁹

Další velkou událostí byla dělnická olympiáda Dělnické tělovýchovné jednoty (DTJ), která se pořádala v Praze na letenských pláních v roce 1921, davovou scénu režíroval režisér Národního divadla (ND) Vojta Novák. Zajímavé je, že i přesto že se DTJ hlásila od vzniku Komunistické strany k jejímu programu, davová scéna neukazovala Lenina či neměla sociální tematiku, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale vyobrazovala svrhnutí zlatého telete a na jejím místě byla vztyčena busta Tomáše Garrigue Masaryka.⁸⁰ Což by se dalo interpretovat ve smyslu, že v této době je Komunistická strana věrná státní politice a Masaryka vnímá jako partnera.

Davových divadel se z Devětsilu neúčastnil pouze Jindřich Honzl, ale pomáhali mu k tomu mnozí další. Karel Teige se například spolupodílel na programu slavnostního večera Dědrasboru ve Švandově divadle (1921). Či se sborově recitovalo z revolučních básní Josefa Hory či Adolfa Hoffmeistera. Pro větší efekt sborové recitace, využíval Honzl dělení na tři a více skupin, díky různorodé kombinaci hlasů doprovázených gesty byl výsledný dojem plastický a vtahoval diváka do příběhu.⁸¹

Ačkoliv byla sociální tematika a davová divadla velmi oblíbená a chápána jako revoluční, neméně oblíbené byly kabarety, které fungovaly již před první světovou válkou. Za Rakouska – Uherska a během války byl jejich repertoár zaměřen na humoristické a improvizované scény, které si dělaly legraci z měšťácké morálky, ale zároveň působily i vlastenecky (Karel Hašler). Po válce se jejich fungování a náplň zase až tak nelišily, rozdílem snad může být to, že publikum samo se stalo více měšťáckým, tudíž výstupů na toto téma ubylo (kritiku měšťácké morálky si naopak převzaly avantgardní scény). Naopak přibýlo scének, které se střefovaly do nového hašteření politických stran – některé byly staženy zákrokem cenzury. Nejstarší kabaret byla Lucerna, založena roku 1910, po válce měl na její program vliv Karel Hašler, který se rád střefoval do politické levice, jak písněmi, tak i

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf – ŠORMOVÁ, Eva (eds.): *Dějiny českého divadla IV., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, s. 48.

⁸¹ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 80-81.

krátkými hrami. Na Hašlerovo počínání si stěžoval levicový tisk. Karel Hašler opustil Lucernu v roce 1923.

Dalším oblíbeným kabaretem byla Červená sedma, založena roku 1918 Jiřím Červeným, se sídlem v Hyberské ulici. Tímto kabaretem prošla zvučná jména: jejím konferenciérem byl Eduard Bass, v krátkých angažmá se objevili Vlasta Burian, Ferenc Futurista, Alexandr Rašilov, na klavír je doprovázel a vlastními výstupy bavil publikum Eman Fiala (mladší bratr Ference Futuristy), na jevišti občas vystoupil i Jaroslav Hašek. Jak již bylo zmíněno, kabarety dělaly hojně ústupky měšťáckému vkusu svého publika a přizpůsobovali mu svůj repertoár, proti tomu se vzbouřil Emil Artur Longen, který v roce 1920 založil Revoluční scénu se sídlem v hotelu Adria na Václavském náměstí. Nejčastějším repertoárem divadla byly hry, které akcentovaly boj jedince proti maloměšťákům. Kabaret měl hrát i Majakovského hru *Mystérie Buffy* (první revoluční představení ruské avantgardy v Mejercholdově režii), než se hra přeložila do češtiny, kabaret skončil.

V Kabaretu vystupovali například Ferenc Futurista, Vlasta Burian, Alexandr Rašilov, Josef Rovenský a další. Jak je vidět, účinkující často působili v rámci více kabaretů. Revoluční scéna zanikla v únoru 1922.⁸²

Pro směřování avantgardních / revolučních divadel a scén měla zásadní vliv politická událost týkající se rozštěpení Sociální demokracie na stávající sociální demokracii a komunistickou stranu. KSČ vznikla v květnu 1921 a do jeho řad rovnou vstoupil Jindřich Honzl či E. F. Burian, zároveň Komunistická strana Československa založila v srpnu téhož roku Proletkult – odraz stejnojmenného sovětského uskupení. Proletkult vydával vlastní časopis téhož jména, jehož redaktorem se stal S. K. Neumann. Vzhledem k vazbám S. K. Neumanna a Karla Teigeho není divu, že se na platformu *Proletkultu* přesunuli členové Dědrasboru. V roce 1922 vyšel II. Sborník Devětsilu *Život: sborník nové krásy II.*, kam z Francie přispěl básník Jiří Voskovec, plnohodnotným členem se však stal až o dva roky později.⁸³ Vody Devětsilu rozčeřil příjezd futuristy Filippa Tommasa Marinettiho* do Prahy, který zde uvedl svůj večer scénického futurismu, Marinettiho inscenace *Ohnivý Buben* v režii Karla Dostála uvedla scéna Národního divadla. Intelektuální veřejnost byla Marinettiho pojetím rozdělena

⁸² ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf – ŠORMOVÁ, Eva (eds.): *Dějiny českého divadla IV., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*, s. 48-54.

⁸³ SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*. Praha 1995, s. 38.

* **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944), francouzsko-italský umělec a zakladatel futurismu. V roce 1909 uveřejnil ve pařížských novinách *Le Figaro* manifest futurismu. Futurismus neuplatňoval pouze v literatuře, ale i v divadle. Futurismus oslavuje vědecký pokrok, automobilismus, rychlost a novost. <https://www.britannica.com/biography/Filippo-Tommaso-Marinetti>.

na dva tábory, první byli uchvázeni Marinettiho odvahou, druzí naopak Marinettiho kritizovali.⁸⁴ Ačkoliv v prvním sborníku Devětsilu Teige nejdříve tepe do futuristů a kubistů a více méně mezi nimi nerozlišuje, a zdůrazňuje že jsou již za zenitem, už tam se chytá sám do pastí, když odjede do Paříže a naváže s nimi styky, sám si pak v prvním sborníku odporuje a bere je na milost.

Zvláště v postavě Marinettiho nalézám spojence pro jejich chápání divadla, i Marinetti divadlo chápe stejně, jako sovětské divadelníci zastupující avantgardu (Mejerchold, Tairov a další). Toho si všímá Teige viz. Citace z článku pro *Sršatec* z roku 1924: „*Music – Hall je pravým moderním divadlem, divadlem elektrického století, bez tradice, bez dogmat, horce aktuálním, užitekává spolupráce publika, jež hlučně se účastní divadelní akce, zpívá s orchestrem, podtrhává činy aktérů bizarními dialogy. Marinetti správným instinktem označil varieté a music-hall za moderní antiakademické divadlo. Je drastické, aniž by bylo surové, mocná přetvářka krásy.*“⁸⁵

Marinetti klade důraz na to, že divadlo musí být i pro prosté publikum – pro všechny a nemělo by se bránit varietním a cirkusovým prvkům se stopou filmovosti, nebo ještě lépe propojit divadlo a film, navrhuje iluzivní herectví. Díky obdivu futurismu k vědeckému pokroku – rychlosti – automobilismu – motorům se Marinetti v divadelnictví velmi přibližuje k sovětskému konstruktivismu a jeho využití kladek, hýbadel a technických konstrukcí pro moderní divadlo. Názorová dichotomie u členů Devětsilu nejen ohledně Marinettiho má dle mého názoru tři kořeny:

- 1) Generační rozdíl – I Karel Teige, který byl v kontaktu se skupinou Tvrdošíjní (Josef Čapek, Jan Zrzavý a další). Tyto osobní kontakty ho utvářeli především během gymnaziálních let viz. Teigeho deníky,⁸⁶ tak i on je právě ve svých denících rád zesměšňoval, oslovoval je „strýčci“ a nahlížel na ně jako na starší a překonané. Je nutné si uvědomit, že Marinettiho největší sláva byl před první světovou válkou, není tedy divu, že nastoupivší generace se řídí heslem „král zemřel – ať žije král“.
- 2) Vlivem let a významu, které nabyli osobnosti o kterých pojednává tato diplomová práce (ať se jedná o Teigeho, Voskovce, Wericha, Šímu, Honzla, kohokoliv z okruhu Devětsilu), a jejich vyzvedávání na piedestal, je možná tendence přisuzovat těmto osobnostem moudrost, názorovou pevnost a rozvahu, kterou často nedisponují ani starci, natož mladí

⁸⁴ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 84.

⁸⁵ TEIGE, Karel: O humoru, klaunech a dadaistech. In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá I.*, s. 585.

⁸⁶ TEIGE, Karel – WIENDEL, Jan – SUDZINOVÁ, Tereza (eds.): *Deníky 1917-1925*. Praha 2022.

muži, kterým je něco málo přes dvacet let. Vznikne-li tedy nesoulad i v rámci jednoho sborníku ohledně názoru na předchozí generaci, nepřijde mi to výjimečné, ale naopak to potvrzuje, že to psali mladí lidé za „pochodu“.

3) V roce 1924 se objevuje poetismus a střídá vizi proletářského umění. Víze poetismu navazuje na představu umění proletářského, že umění má být pro široké obecnstvo – „pro lidi“. Zároveň však umělci nemusí být vystudovaní, ale umění může provozovat úplně každý. Poetismus je životním stylem, jak popisuje sám Teige: „*Nová, bezčtetná a skvoucí krása světa je dcerou aktuálního života. Nezrodila se z estetické spekulace, romantické ateliérové mentality, ale je prostý výsledkem cílevědomé, disciplinované a pozitivní produkce a životní aktivity lidstva. Neusídlila se v katedrálách či galeriích: ven do ulic, v architektuře měst, v osvěžující zeleni parků, v ruchu přístavů a ve výhni průmyslu, jenž živí naše primární potřeby, našla svůj domov.*“⁸⁷ Důraz poetismu i na rychlost tvorby, přijetí nového životního stylu, kdy se životní okolnosti rychle mění, to vše se oklikou blíží k futurismu. Futurismus nadšeně využívá nových technologií a vynálezů, poetismus se jim nebrání, tak jak to činil primitivismus, ale naopak je vítá a stávajíc se součástí tvorby.

I když Teige upřel svoji pozornost, i díky poetismu více směrem k Francii (především po svém pařížském výletu), neplatí to pro Jindřicha Honzla. Honzl i když je orientován ohledně novinek a vlivů francouzské divadelní avantgardy (vydává příležitostně články, jenž se jí zabývají), tak se o ní blíže nezajímá. První větší článek o francouzské avantgardě lze datovat až k roku 1933.⁸⁸ V předmluvě k Tairovovým *Zápiskům režiséra*, kde shrnuje vývoj ruského divadla se zmiňuje i o francouzském divadle: „*Kdežto Francouzi opouštějíce Antoina, zatracují všechnu skutečnost, Rusové neztrácejí ze svého pohledu skutečné tvárnosti věcí, jejich barvy a vůně. Jejich realismus hledá „duši“ ve všem, zpsychologizuje celé jeviště a „celý vesmír“ [...].*“⁸⁹

Oproti tomu zaměřil svou pozornost hlavně směrem k sovětskému divadlu a umění. Už roku 1924 píše v článku *Ruské divadelní vlivy u nás* o nutnosti brát ruské divadlo ne jako něco exotického, z čeho si lze vzít pouze část, ale jako komplexní záležitost.

Zajímavá je drobná kritika Jaroslava Kvapila, který se měl při nastoupení do funkce ředitele divadla na Vinohradech dovolávat Ruska – „*Chudožestvenných a jejich inteligentní divadelnosti*“ (Moskovskij Chudožestvennyj teátr do roku 1919, poté pod názvem

⁸⁷ TEIGE, Karel: Poetismus. In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá I.*, s. 561.

⁸⁸ OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962, s. 72.

⁸⁹ TAIROV, Aleksandr Jakovlevič: *Odpoutané divadlo – zápisky režiséra*. Praha 1927, s. 17.

Moskovskij Chudožestvennyj akademičeskij těatr – jinak také znám pod zkratkou MCHAT).⁹⁰ Honzl kritizuje nejen Kvapilův přístup ale i dalších (Šubrta, Šimáčka), že není možné si vypůjčit z ruského divadla pouze některé prvky a spojit je v eklektismus, protože pak jsou jen exotickou karikaturou a ztratí svou průbojnou tvořivost. Kritika eklektismu je nosná hlavně v tom, že se Honzl vyhraňuje vůči názoru, že by měla být česká divadelní avantgarda jen průsečíkem mezi východem a západem, ale že má naopak zaujmout svůj vlastní (revoluční) názor a toho se držet.⁹¹

Honzlovi avantgardní ruské divadlo ukázalo směr z divadelní krize, kterou všichni pociťovali a se kterou se snažila divadelní obec vyrovnat. Kromě tolika zásadní návštěvy Moskvy v roce 1925, bylo neméně zásadní i spojení, které Honzl navázal. Díky Honzlově aktivitě byla v roce 1927 vydána v českém překladu Tairovova kniha pod názvem *Odpoutané divadlo – zápisky režiséra*, ke které napsal Honzl předmluvu.⁹²

Pro české avantgardní divadlo jsou určující dva prolínající se vlivy a) sovětský divadelní konstruktivismus (v různých podobách!) b) poetismus. Oba tyto vlivy se prolínají a vytvářejí svébytný estetický a filosofický směr. Nicméně jak si povšiml Vratislav Effenberger, ve vývoji tuzemského moderního umění, na rozdíl od zbytku Evropy, naprosto chybí kapitola čistého dada, Effenberger má za to, že za to může specifická česká psychosociální kontextu.⁹³ Má teorie i s odkazem na již zmiňované paměti Karla Honzíka či Jiřího Voskovce se zakládá na specifickém vývoji československé státnosti. Dadaismus byl nedílnou součástí již stabilních – ukotvených států. V našem kontextu již dadaismus ztratil na relevanci a razanci, i když vzniká divadlo Dada, nejedná se o dadaismus v klasickém slova smyslu (divadlo kombinuje revuální formu s kabarety. E. F. Burian zde vystupuje se svým Voicebandem, nejedná se tedy o dadaismus v pravém slova smyslu). Nové Československé umění udělalo vývojový skok, kdy hledá rovnou nové revoluční postupy a pro ně již dadaismus nestačí. Devětsil, který sdružuje mladé umělce všeho druhu, je zároveň i rozbuškou mezi generacemi a oficiálním vs. avantgardním (novým) uměním. Má potřebu střetů se skupinou Tvrdošíjných, kteří pro ně symbolizují umění spjaté se stání mocí, kterou Devětsil do jisté míry odmítá, protože jen komunismus je moderní a revoluční cesta.

⁹⁰ HONZL, Jindřich: Ruské divadelní vlivy u nás. *Host*, 1924, roč. 4, č. 2 (1.11. 1924), s. 62.

⁹¹ Tamtéž s. 62-63.

⁹² OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962, s. 78.

⁹³ EFFENBERGER, Vratislav: *Osvobozené divadlo*. Praha, 1974, s. 23.

Honzl si velmi dobře uvědomoval nutnost vytvoření nové divadelní scény, která nemohla vzniknout na již existujících scénách. Také na prknech oficiálních souborů začali vznikat studentské iniciativy, které se chtěli vymanit z klasického schématu, které se učilo na školách. Své myšlenky a nové inspirace zkusili na scéně Legie malých v Holešovicích, z jejich řad se zformovala skupina Volného sdružení posluchačů dramatického oddělení Státní konzervatoře hudby k nim se časem připojili mladí elévové a nadšení amatéři, kteří příležitostně tvořili kompars v Národní divadle. Jejich pozornost zaujal Jiří Frejka svou do antiky situovou hrou *Kithairon* v Malostranské besedě, která měla premiéru 15. května 1923. Po představení měl přednášku o divadle Frejkův přítel Zdeněk Kalista. Tak se stalo, že Frejka přešel k Volnému sdružení, kde na přelomu sezón 1924/25 začal režírovat. V hereckém ansáblu byla zvučná jména pozdějších her Osvobozeného divadla jako Bohuš Záhorský, Mira Holzbachová, Lola Skrbková či Václav Trégl.⁹⁴ V témže přelomu školního roku se k Volnému sdružení připojil i člen Devětsilu Josef Šíma – už tehdy byl velkou hvězdou. O důvodech připojení se Josefa Šími k Volnému sdružení se můžu pouze dohadovat, nicméně se společně s ním připojují ke sdružení další členové Devětsilu, například scénograf Antonín Heythum, který tvoří výpravu pro např. pro *Pojištění proti sebevraždě* či *Veselou smrt*.⁹⁵ Dochází tak k protnutí Volného sdružení a Devětsilu.

Ve hře *Veselá smrt* herci sjížděli na scénu po šikmém prkně, jako po skluzavce. I kulisy *Pojištění proti sebevraždě* se nesou v duchu lehce přenosných scén a možnosti rychlé variability přesně v duchu sovětského konstruktivismu.⁹⁶

Jiří Frejka uvedl v sále na Slovanech dvě krátké hry *Pojištění proti sebevraždě* Ivana Golla a *Veselou smrt* (31. března 1925) Nikolaje Jevrejnova. A ve zkušebním sále na Žižkově Moliérova *Georgese Dandina* (10. května 1925). Tato představení vnukla Jindřichu Honzlovi nápad založit pod spolkem Devětsil divadelní ochotnický spolek.

Jindřich Honzl usiloval o novou divadelní formu a teorii, velkým vzorem se mu stává sovětské divadlo. Prvními vlaštvkami, které Honzl zkusí může být brán Dědrasbor, i díky tomuto pokusu s davovým divadlem dochází u Honzla ke zrání díky kterému vzniká kniha statí *Roztočené jeviště*. Oproti Honzlovi stojí Jiří Frejka, který se spíše upíná více k francouzské a italské avantgardě a nehledí tolik na analýzu a teorii jako tak činí Honzl. Rozdílné divadelní pojetí předznamenává budoucí rozkol Osvobozeného divadla v sekci Devětsilu.

⁹⁴ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 89-90.

⁹⁵ EFFENBERGER, Vratislav: *Osvobozené divadlo*, s. 28.

⁹⁶ Tamtéž.

A tak 17. října 1925 vystoupil v Bratislavě poprvé soubor nesoucí název Osvobozené divadlo (OD) – ještě pod taktovkou Jiřího Frejky, jedná se o soukromý večírek spolu pro Stavbu nemocnic na Slovensku.⁹⁷ Název Osvobozené divadlo je tradičně připisován překladu knihy Alexandra Tairova *Odpoutané/osvobozené divadlo – zápisky režiséra*. Nicméně Andrea Jochmanová přichází s tezí, že název mohl být odvozen z Marinettiho *Osvobozených slov*.⁹⁸ Ačkoliv mi teorie přijde zajímavá, a ne zcela nepravděpodobná, spíše se přikláním ke staršímu výkladu, neboť se domnívám, že Tairovova kniha mohla mít ještě mnohem větší dopad než Marinettiho *Osvobozená slova* a odvolávám se i na citaci Honzlova článku z dubna roku 1928 pro *ReD*:

„*Osvobozené divadlo – jméno, jehož původ náleží Tairovovi (Das Entfesselte Theater, název německého vydání Zápisků režiséra) – bylo přijato sekci Devětsilu [...]*“⁹⁹

Na podzim se přidává k Devětsilu i E. F. Burian, který se účastní prací na založení Osvobozeného divadla a už pod značkou OD vystupuje v sérii osvětových přednášek, které mají veřejnosti přiblížit myšlenku OD (první kontakt mezi Honzlem a E. F. Burianem proběhl v listopadu roku 1924 při přípravě představení Federace dělnické tělovýchovných jednot).¹⁰⁰

Oficiální začátek Osvobozeného divadla v sekci Devětsil je až v únoru roku 1926. Vše je stvrzeno smlouvou mezi Devětsilem a Frejkou, Honzlem, Vorlovou. Součástí smlouvy je propůjčený název Osvobozeného divadla, rozhodnutí o financích, které spadají pod správu OD. Ze smlouvy je patrné, že i když OD spadá oficiálně pod Devětsil, není na něm zcela závislý a je funkční, samostatnou jednotkou.¹⁰¹

Prvním představením Osvobozeného divadla (8. února 1926) bylo nové nastudování *Cirkus Dandin* opět v režii Jiřího Frejky. Jindřich Honzl uvádí večery jevištní poesie, mimo to také hru Ribémonta-Dessaigues *Němý kanár* (17 března 1926). V dubnu pak Jiří Frejka uvádí hru Vítězslava Nezvala, která je zároveň manifest poetismu – *Depeše na kolečkách*.¹⁰²

Poprvé byla hra vydána ve sborníku *Život – Nová krása II* (již v roce 1922). Ve hře Nezval smazává rozdíl mezi jevištěm a obecnstvím, naopak vytváří dojem, že na jevišti nejsou žádní herci nýbrž normální lidé. V duchu poetismu si hraje na scéně s objekty – clown

⁹⁷ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 101.

⁹⁸ Tamtéž, 102.

⁹⁹ HONZL, Jindřich: O modernost v českém divadle. In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá II*. Praha 1971, s. 622-623.

¹⁰⁰ KLOSOVÁ, Ljuba – KOPÁČOVÁ, Ludmila: *Odkaz české divadelní avantgardy*. Praha 1990, s. 188-189.

¹⁰¹ Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha, *Smlouva mezi Devětsilem a Osvobozeným divadlem*, 06 l.

¹⁰² KLOSOVÁ, Ljuba – KOPÁČOVÁ, Ludmila: *Odkaz české divadelní avantgardy*, s. 189.

vyčaruje dům s gramofonem, který se stane hospodou, objevivší se policisté přelepáním nápisu na budově udělají z hospody vězení. Děj je celkem prostý, odehrává se v koloniích a hlavním poselstvím je revoluce, která se odehraje v Evropě, a nakonec i v koloniích. Hlavním poselstvím vyjma revoluce je i láska a lidskost, její protiváhou jsou hlásné trouby, reklamy a obchodníci, kteří ztělesňují zlo kapitalismu a „civilizace“.

Revoluce je chápána jako očištný proces, který vrací lidem zpět jejich lidskost, radost, smích a ideály, ústřednímu mladému páru, poté co se dají dohromady a jsou bezradní ohledně otázky bydlení, přiletí díky clownovi malý domeček na kolečkách. V celém příběhu je mnoho moderních prvků, ať se jedná o gramofony nebo využití hlásných trub. Z konstruktivismu je zase vypůjčen rej clownů, kteří fungují jako hybatel příběhu, ale i ústředního motivu revoluce. Finále je zakončeno nápisem na jednom z clownů, který hlásá: „UMĚNÍ (Tož abychom mu tedy asi věřili!).“¹⁰³

Zajímavé na *Depeši na kolečkách* v kontextu své doby je několik faktorů:

1) délka samotného textu hry. Na rozdíl od snahy po eposech či rozsáhlých textech divadelních her, je Nezvalovo osmistránkové dílo raritou.

2) S délkou souvisí i vypoodobnění příběhu. Nezval pracuje s příběhem spíše v rovině metafor a aforismů, nedává divákovi nahlédnout blíže do světa, který vytváří. Může se jednat o blízkou budoucnost, o jinou realitu, de facto i o „pohádkovou“ říši, to ale divák neví. Stejně tak i samotná revoluce je zajímavě pojata, není vykreslena konkrétně, není blíže popsána, z příběhu pouze vyplývá že je přítomna a proběhla. Revoluce v Nezvalově pojetí je naprosto přirozené vyvrcholení děje nebo snad dějin? Velmi připomíná Marxovo pojetí dějin, kdy je revoluce přirozeným vyústěním předchozích epoch.

3) Motiv smíchu a humoru jako nejlepší zbraně. V době vzniku hry, je napsáno o revoluci mnoho básní a her, pokud bych znovu měla sáhnout k příkladu Josefa Hory, v jeho pojetí je revoluce věcí zbraní a je vždy krvavá. Podobně se na to dívá i Jiří Wolker – revoluce je věc krvavých obětí. O to nezvyklejší je Nezvalovo pojetí, kdy revoluci dělají clouni a přidávají k dobru artistická čísla, jejich zbraní je úsměv a smích. Pokud to čtenáři přijde jako povědomý motiv, není to náhodné – přesně stejné pojetí má duo Voskovec a Werich, kteří ve všech svých hrách vyznávají smích a humor jako největší zbraň proti hlouposti, omezenosti, strachu, násilí, nacismu a fašismu. V+W využívají smíchu jako nástroje demaskace zla, protože čeho se zlo nejvíce bojí? Že bude odhaleno.

¹⁰³ Umělecký svaz Devětsil: *Život. Nové umění – Konstrukce soudobá intelektuelní aktivita*. Praha 1922, s. 110-118.

Další uvedenou hrou v režii Jindřicha Honzla byly *Prsy Tiresiovy* (23. října téhož roku) jejímž autorem je Guillaume Apollinaire. Tato divadelní hra byla odmítána divadly po celé Evropě, i přesto se z ní stal manifest avantgardy.

Příběh vypráví o tom, že se žena Tereza vzdá části své ženské role – rození dětí, a následně svého ženství úplně – to, když jí odlétnou balónky představující prsa a stane se z ní Tiresius. Její manžel do druhého dne zplodí 40050 dětí a tím se postará o lidské znovuzrození.

Posláním hry je volání po znovuzrození a znovuoobnovení lidského rodu po válce a zasazení do nového řádu. Jak vzpomíná na hru Jindřich Honzl: „[...] že se přes všechny vynálezy strojů a mechanismu budou přece rodit noví lidé, že bude vznikat nové umění, že nad starým zklamáním nutně musí vyrůst nová láska. Že mládí se musí vždy vracet k tomu, co obnovuje svět.“¹⁰⁴

Uvedení *Prsů Tirésiových* bylo něčím senzačním a byl to po pokusech avantgardy najít si svou stabilní polohu, konečně pokus úspěšný. Samotný repertoár nedělal ústupky komerčnímu divákovi, ale naopak vyšel vstříc touze po změně.

Na *Prsy Tiresiovy* vzpomíná i E. F. Burian, který si zahrál v premiéře hry, roli lidu zanzibarského: „Jindřich Honzl a všichni jeho spolupracovníci tehdy provedli Apollinairovy *Prsy Tiresiovy* tak, že se toto představení stalo nejen podívanou pro několik hodin, ale manifestem nastupující generace. Byl to opravdu vedle Frejkovy inscenace Depeše na kolečkách jediný jasnější projev, který umožnil, aby divadelní dění v Československu šlo právě tou cestou, kterou dnes jde.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha, *Dva dokumenty o prsech Tiresiových*, 28, 028b 1930-1933.

¹⁰⁵ Tamtéž.

Jindřich Honzl mimo Osvobozené divadlo

Mimo režie v Osvobozeném divadle, Jindřich Honzl zároveň koncipoval revoluční scénu pro II. Spartakiádu. Přípravy trvaly dva roky, a měly vyvrcholit roku 1928. Rozhodnutím úřadům nakonec nebyla II. Spartakiáda povolena. Honzlova slavnostní scéna nesla název *Cesta revoluce*. Navrhoval megafony deklamovanou báseň, kterou by doplňovaly davové scény boje, které by prosvětlovaly reflektory. Honzl si byl očividně vědom nedostatků minulých Sokolských a D. T. J. scén, které jak si poznamenal ve svých poznámkách působili „trapně“ svým symbolismem. Proto navrhoval, aby scény byly konkrétní a střídaly se v rychlém sledu za sebou. Překvapivým prvkem scény mělo být rychlé střídání míst na stadionu, kde se scéna odehrává. Divák měl být naprosto pohlcen obrazem a zvukem.¹⁰⁶

Zastřešující organizace, která měla Spartakiády na starosti nesla název *Federace proletářské tělovýchovy* (FPT) a byla následnickou organizací *Federace dělnických tělocvičných jednot* (FDTJ). Tělovýchovné organizace za I. Republiky tvořily majoritní podíl na spolkovém životě. Jejich význam i pro politický život byl obrovský. Krom politického zaměření se tělovýchovné spolky dělily i nábožensky a národnostně (existovaly např. židovské či maďarské), za zmínku jistě stojí spolek, který spájel jak politické zaměření, tak národnostní a tím byli Německý svaz turnerů.¹⁰⁷ Dělnická tělovýchovná organizace původně vznikla odštěpením od Sokola v roce 1897. Stalo se tak po protistátním prohlášení sociálně demokratických poslanců na říšském sněmu 30. března téhož roku.

Nicméně po první světové válce se Dělnická tělovýchovná jednota přihlásila k podpoře státu a nezůstala pouze u prohlášení, na výzvu *Práva lidu*, aby se členové dělnických jednot přihlásili ke službě v Národních strážích, odpovědělo mnoho členů. Zároveň společně se sokoly iniciovali vznik Pluků stráže svobody. Těmito akty bylo stvrzeno příměří mezi sokoly, kteří reprezentovali oficiální státní smýšlení a dělnickými jednotami.¹⁰⁸

I toto příměří mělo své trhliny a to například, když vůdce radikální levice Jiří František Chaloupecký protestoval v roce 1919 proti spolupráci se Sokolem a zapojení se po jeho boku v boji proti Maďarské republice rad. FDTJ se po boku Sokolů účastnila bojů na Slovensku. Z pohledu Chaloupeckého se jednalo o chování, které šlo „proti pracující třídě.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha, *Cesta revoluce – návrh na slavnostní scénu II. Spartakiády*, 13, 013e.

¹⁰⁷ WAIC, Marek: *Tělesná výchova a sport v politickém životě meziválečného Československa*. Praha 2019, s. 7-8.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ KRÁTKÝ, František – KÖSSL, Jiří – MAREK, Jaroslav: *Dějiny tělesné výchovy II. Od roku 1848 do současnosti*. Praha 1986, s. 153.

Rozdělení sociální demokracie na Československou sociálně demokratickou stranu dělnickou a Komunistickou stranu československou vedlo i k rozdělení tělovýchovných organizací. Sociální demokraté měli *Svaz dělnických tělocvičných jednot* (SDTJ), zatímco komunisté po úspěchu I. Spartakiády založili *Federaci dělnických tělocvičných jednot*. FDTJ, vzhledem ke svému napojení na KSČ, spadala do struktury běžného fungování evropského komunismu. Organizace byla tedy bezvýhradně podřízena přímo Moskvě, což vedlo k porušení zákonů Československé republiky.¹¹⁰

FDTJ měla svou mocenskou centrálu v *Rudé sportovní internacionále*. Jejím zakladatelem byl vedoucí *Sovětské státní sportovní organizace* (Vseobščejje vojennoje obučenije) Nikolaj Iljič Podvojskij. Tato organizace měla sloužit k výchově proletariátu ve evropských zemích, a pomoci tak k revoluci a následné bolševizaci. Sportovní organizace měla být paramilitaristickým uskupením „svých“ komunistických stran. Stejný postup využívají ve 30. letech i němečtí turněři. V červenci roku 1921 vznikl mezinárodní svaz s názvem *Rudá sportovní internacionála* (RSI). Vybraní delegáti z Francie, Itálie, Německa, Maďarska, Švédska, Finska, Holandska a Československa se sešli s delegátem z Ruska na společnou poradě. Jedním z úkolů pro evropské zástupce byla i finanční a odborná pomoc sovětskému sportovnímu hnutí, na oplátku nabídlo bolševické Rusko návod, jak dělat revoluci.¹¹¹

Nejdůležitějším úkolem bylo sjednocení dělnických/bolševických organizací, to se podařilo na sjezdu *Federace proletářské tělovýchovy* (FTP).

Československé státní orgány si uvědomovaly, že se FTP řídí pokyny přímo z Moskvy, velký problém spatřovaly v zapojení některých příslušníků armády v těchto spolcích. Problém řešilo Ministerstvo národní obrany, nicméně zapojení příslušníků armády ve spolcích nechtěla zakázat, mnoho jich bylo členy Sokola. Nakonec ponechala každou situaci na zvážení příslušného vojenského velitelství. Proti tomu měl námitky generál Eugène Mittelhauser (náčelník generálního štábu a šéf francouzské mise), jeho zákrokem byla nakonec vojínům účast ve FDTJ/FTP zakázána. V roce 1923, byla zachycena snaha o puč na Slovensku a v Podkarpatské Rusi, vedení puče měli mít na starosti členové KSČ a FDTJ, šetření prokázalo, že spíše než celá organizace, jednalo se spíše o individuální iniciativu některých členů, nicméně podezření na to, že příkazy přicházející ze SSSR se sice nepodařily prokázat, ale podezření že tomu tak opravdu je, přetrvávalo.

¹¹⁰ WAIC, Marek: *Tělesná výchova a sport v politickém životě meziválečného Československa*. Praha, s.

111.

¹¹¹ Tamtéž. 123.

V roce 1924 zase vydala FDTJ školní kalendář s rozvrhem hodin na kterém byly krom hesla „práci čest“ podobizny Marxe a Lenina. 5. února 1925 upozornilo Ministerstvo vnitra FDTJ, že pokud bude i nadále pokračovat v těchto aktivitách bude spolek rozpuštěn dle §113 ústavy. Po tomto excesu ze strany FDTJ sáhlo Ministerstvo vnitra k dalšímu opatření, a to zákazem cvičení dětí a mládeže (výnos vydala zemská školní rada v Praze), zákaz platil i po přeměně FDTJ na FTP. Další ránu FTP zasadil již zmíněný zákaz II. Spartakiády v roce 1928. Vedení FTP žádalo Ministerstvo vnitra o povolení Spartakiády již s ročním předstihem, ministerstvo reagovalo zdrženlivě a poukázalo na velký časový odstup od konání akce. V srpnu 1927 zamítlo Ministerstvo veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy žádost o pronájem stadionu Strahov. FTP se podařilo pronajmout klusácký stadion na Letenských pláních (dnes prázdná písčité plocha naproti stadionu fotbalové Sparty). FTP se snažilo prolomit barikádu zamítnutí a omezení ze strany státních orgánů prohlášením, že nejsou spojeni s KSČ (což vyvolalo negativní reakci ze strany RSI), výměnou za toto prohlášení doufali v povolení cvičení mládeže, povolení II. Spartakiády, a hlavně nekladení překážek pro výjezd členů do Sovětského svazu.¹¹² Ani tak nebyla II. Spartakiáda povolena a organizace byla v hledáčku tajné služby a policie.¹¹³

Důvodem podrobnějšího rozepsání vzniku a organizace dělnických tělocvičných jednot, je:

1) Aktivní účast Jindřicha Honzla na obou Spartakiádách, v jeho pozůstalosti jsou dokumenty FTP jako je například jednací řád spartakiádních komisí¹¹⁴ či již zmiňovaný návrh na slavnostní scénu II. Spartakiády s názvem *Cesta revoluce*. Nehledě na jeho velké zapojení během I. Spartakiády.

2) FDTJ a pozdější FTP byla řízena příkazy z Moskvy a měla mimo jiné sloužit jako paramilitaristická organizace, zároveň se snažila proniknout i do škol a k malým dětem/mladým lidem, jak naznačuje vydání a distribuování kalendáře s heslem „čest práce“ po školách. Tady jistě stojí za zmínku občanské zaměstnání Jindřicha Honzla, který byl učitelem. „Kauza kalendář“ se uskutečnila v roce 1924, v roce 1925 se Jindřich Honzl vydal na I. Cestu do SSSR viz. Kapitola „Kolektivismus, Devětsil a I. Oficiální sborník“. Honzl však během své návštěvy nenavštěvoval pouze divadla, ale jakožto učitel i školy a zajímal se o sovětské školství.

Ve svých krátkých poznámkách se zmiňuje o návštěvě nejen základních škol, ale i tzv.

¹¹³ Tamtéž, s. 123-124.

¹¹⁴ Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha, *II. Spartakiáda, jednací řád komisí*, 13, 013 a.

„rabfaky“ – dělnických fakult. Nejdříve popisuje budovu, ve které škola sídlí, ta je stará a špinavá, dále popisuje příslušenství školy, zajímavostí je, že škola má kromě dobře vybavené knihovny i „síně kinovou“, zároveň také zmiňuje příznivé ceny jídel.¹¹⁵ Honzl si v ruských školách všimá rozdílu mezi vzhledem učeben doma a v sovětském Rusku. Sovětské školy mají k výuce možnost sledování živých tvorů v akváriích a teráriích, na druhou stranu si Honzl zapisuje, že terária jsou prázdná.¹¹⁶

Což je poněkud v rozporu s tím, jak referuje kniha delegace do SSSR o sovětském školství, která ho líčí čistě pozitivně a pokrokově na rozdíl od československého.¹¹⁷

Nedomnívám se, že by byl Jindřich Honzl agentem Sovětského svazu. Nicméně, byl jedním z těch, kteří fungovali jako komunikační kanál skrze, který proudily informace včetně ideologie mezi SSSR a Československem. Honzl měl ideální pozici, nejen že měl přístup do intelektuálních kruhů na které, díky svému inovativnímu přístupu k divadlu působil, ale zároveň měl přístup a mohl ovlivňovat i dělníky.

Spojení těchto dvou aspektů nebylo samozřejmé, např. Karel Teige ovlivňoval intelektuální kruhy, a i přes jeho projevy, že umění má být přístupno všem a nemá se uzavírat, u něj nenalzáme větší průnik k dělníkům nebo lidovým masám. Honzl měl tedy přístup skrze FDJT, a i skrze své zaměstnání učitele (tady zdůrazňuji teoreticky), přenášet své poznatky ze SSSR napřímo k posluchačům, a to srozumitelnou a názornou formou (viz. Dělnická představení), na druhé straně téže škály zase vnesl avantgardu a filosofii z téhož centra srozumitelnou formou k intelektuálům a mladé avantgardě.

Nebezpečí přenosu propagandistických myšlenek ze sovětského Ruska si uvědomovaly i československé úřady. Vzhledem k nastínění skandálů, které se táhly s FDJT byly vybrané osoby v hledáčku policie. V programu Osvobozeného divadla z 19. března 1927 je uveden Večer socialistického sdružení učitelského – Sdružení překládalo a vydávalo mimo jiné i knihy ze SSSR. na programu byla přednáška Honzla o moderním divadle a následovaly Revoluce zvířat a Prsy Tiresiovy.¹¹⁸ Z toho vyplývá, že nejen dělníci, ale i socialističtí učitelé měli svou sdružující organizaci.

V září roku 1927 otřásla novinami (zvláště těmi levicovými) zpráva o tzv. případu Honzl. Případ se týkal přeložení Jindřicha Honzla z rozhodnutí zemské školní rady na jiné učitelské místo z Prahy (kde vyučoval 10 let), do zapadlé vesničky na Sedlčansku. *Rudé právo* jako

¹¹⁵ Soukromý fond rodiny Honzlový, Praha, *Poznámky z pobytu z Ruska*, 010, 010 a.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Kolektiv autorů: SSSR: úvahy, kritiky, poznámky: kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sbližení s novým Ruskem do SSSR v roce 1925, Praha 1926.

¹¹⁸ Soukromý fond rodiny Honzlový, Praha, *Seznam repertoáru OD do roku 1929*, 16a, 016a-2,3

důvod tohoto kroku vidí převážně snahu o odsunutí socialistických učitelů, kteří požadují sociální revoluci školství, a stojí v protikladu k agrárníkům a klerikálům, které rudé právo vnímá jako nepřátele socialismu, a zvláště veškerých reforem. Noviny dále uvádí, že nejen Jindřich Honzl, ale také učitel Hostáň z Kladna či Košťál z Ostravy byli přeloženi do „hor“ ze svého předchozího působiště z důvodu jejich mimoškolní kulturní a osvětové činnosti. Honzla se zastal i spisovatel František Langer, který prohlásil, že přesun Honzla mimo Prahu, kde nebude moci vykonávat režisérskou práci v Osvobozeném divadle, bude veliká škoda.

Langer píše i krátké zamyšlení pro *Národní osvobození*, kde shrnuje po revoluční kulturu, jako vedlejší produkt nadšenců, a že tito nadšenci se naopak mají podporovat, nikoliv odrazovat. Zároveň však varuje proti chuti z tohoto incidentu dělat politický boj a přikládá toto přeložení „úřednímu šimlu“.¹¹⁹

Vzdor Langerovu varování se z Honzlova případu nakonec stal souboj politický, mezi Agrárníky a levicovými stranami. Agresivní rétoriku nezastřel ani agrární list *Večer*, který zastával názor, že učitel, který je členem Komunistické strany a zároveň režisérem „pokleslého“ divadla, nemá na škole vůbec učit a měl by být vyloučen, nikoliv přeložen. Levicové listy také nezůstávaly pozadu a dle dobového obyčeje probíhali na sebe vzájemně reagující výpady.¹²⁰ Honzla se zastal i jeho souputník z Devětsilu Vítězslav Nezval v *Národním osvobození*, který na rozdíl od levicových novinářů nevidí v Honzlově přeložení politický boj, ale ignoranci vůči novému umění a Honzlovým režisérským zásluhám a snahám povznést kulturu na vyšší úroveň.¹²¹

Otázkou je, co opravdu stálo za přeložením Jindřicha Honzla z Prahy do Dubé na Sedlčansku. Jednalo se zřejmě o disciplinární výtku, Honzla vyšetřovala policie kvůli jeho levicovým aktivitám (Proletkult, příprava Spartakiády, Modrá blůza apod.). Přeložení mělo být očividnou výstrahou, aby se účasti na těchto akcích vystříhal. Reakcí Honzla na kauzu nebylo pokorné přijetí rozsudku, ačkoliv si pečlivě schraňoval výstřižky z novin, které se kauzy týkaly, více se k ní do novin nevyjadřoval. Následně podal rezignaci na své místo učitele a rozhodl se věnovat se profesionálně režisérské činnosti, hlavně pro Osvobozené divadlo.

Na Případu Honzl lze vidět, že si československé úřady byly dobře vědomi nebezpečí ze strany Sovětského svazu a silícího vlivu komunistické strany v Československu. Dále je na

¹¹⁹ LANGER, František: Úřad a kultura. *Národní osvobození*. Praha: Pokrok, 25.9.1927, 4(265), s. [1].

¹²⁰ Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha, *Případ Honzl – II výstřižků*, 12, 012c-12h.

¹²¹ NEZVAL, Vítězslav: Případ Honzl. *Národní osvobození*. Praha: Pokrok, 21.09.1927, 4(261), s. 3.

případu vidět, že policisté měli vytipované osoby, které mohli být pro stát rizikové – není divu, že tak vnímali Jindřicha Honzla, vzhledem k jeho aktivitám, návštěvě SSSR a členství v KSČ. Zároveň stát ukázal svou moc, nebylo nutné rizikové osoby zavírat, ale stačil i exemplární trest.

V+W v Osvobozeném divadle – Vest Pocket revue to začalo

K březnu 1927 se datuje rozkol režisérské dvojice Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky. Soubor se rozdělil na dvě části, Jiřího Frejku následovali např.: E. F. Burian, Lola Skrbková, Jaroslav Ježek, bratři Trojanové a tato skupina se přesunula z divadla. Za Jindřichem Honzlem přešli: Miloš Nedbal, Bedřich Rádl, Antonín Nálevka, Světlá Svozilová.¹²² Důvodem rozchodu byly odlišné představy o formě a filosofii divadla, Honzl s matematickou přesností aplikoval konstruktivismus, zatímco Frejka šel více „francouzskou“ avantgardní cestou. Sám Frejka, ale viděl rozkol jako generační záležitost, a viděl chybu, že mladší generace k sobě přijala i starší členy Devětsilu.¹²³

Frejkovým novým působištěm se stalo divadlo Dada na Slupi. Jindřich Honzl se rozhodl vyvázat z předsednictví mateřské společnosti Devětsilu, a zažádal o koncesi divadelního podnikatele. Osvobozené divadlo se začalo potýkat s běžnými problémy, jako byla návštěvnost či repertoár, nakonec OD „zachránil“ Vítězslav Nezval svou *Malou revue*. Jednalo se o lyrickou synthesi na jejímž konci zazněla recitace básně Vladimíra Majakovského *Levý marš*.

Dne 19. dubna 1927 měla v Umělecké besedě, na stejném místě kam se začátkem roku přesunulo Osvobozené divadlo, premiéru konkurenční amatérská hra *Vest Pocket Revue* představitelů Petra Dolana, Jiřího Voskovce a Jana W. Richa (pseudonym Jana Wericha).¹²⁴

V předmluvě k *Vest Pocket Revue* se píše o jejím minimalistickém duchu: „*Jakmile otevřeně přiznáte, že hrajete za minimálních možností, jde v bezpečí: spadne-li vám mezi představením kulisa nebo zhasne-li světlo, nedojde k blamáži, nýbrž pravděpodobně k potlesku. Jedním slovem, Vest Pocket Revue nevyžaduje ani zbla obvyklého revuálního přepychu.*“¹²⁵ Scéna a využití jednoduchých kulis hry, kdy se opravdu nedá hovořit o nadměrném dekorativismu, musela být pro Jindřicha Honzla zjevením. Tento počín dvou studentů naprosto vystihoval zásady, které vyznával sám Honzl a o kterých psal své statě. Voskovec s Werichem se představují v rolích dvou klaunů: Publiuse Ruky – Jiří Voskovec a Sempronia Housky – Jan Werich. Krom již zmíněných minimalistických – konstruktivistických zásad, které oba praktikovali, byla hra výjimečná ještě dalším aspektem, který se dosud v divadelních hrách Osvobozeného divadla nevyskytoval, tím byla

¹²² JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 123.

¹²³ EFFENBERGER, Vratislav: *Osvobozené divadlo*, s. 38.

¹²⁴ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 124-125.

¹²⁵ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Vest Pocket Revue na jevišti*. In: *V+W hry Osvobozeného divadla III*. Praha 1956, s. 9.

satira a téměř adresný humor, namířený proti denním jevům a osobám. Např. postava Kvido Maria De La Camera van Obscura, spojuje v sobě Štorcha – Mariena, což byl básník a nakladatel, Voskovec ho popisuje jako, že se „*Oblíkal skutečně dandyovsky. A byl ješitný.*“¹²⁶

Druhou předlohou je Quido Maria Vyskočil, kterého Voskovec popsal jako „*prodavačského kýčáře*“.¹²⁷ Jednalo se o autora bulvárních románů. Hra se ovšem nestrefuje pouze do veřejných postav, ale bere si na paškál i Karla Teigeho, když do úst krásky Olgy vloží Teigeho citaci: „*Poezii odpovídající moderní senzibilitě může zrodit jedině svrchovaná civilizace. Básniku moderní produktivní práce je k dispozici beton, aviatika, roentgenografie i akrobacie*“¹²⁸.

Na představení reagoval pozitivně Jiří Frejka v článku *Vítězství amatérů pro Národní Osvobození*, kde chválil tento amatérský debut, zvláště proto že opravdu beze zbytku naplnil jednoduchost kulis, ale připojil i zábavnost a hravost revue.¹²⁹ V návaznosti na tuto lichotivou recenzi nabídl Frejka, aby vystoupili v divadle Dada, nabídku přijali a objevili se ve dvou hrách¹³⁰. Voskovec vzpomínal, jak je navštívil Jindřich Honzl a angažmá v Dada jim vyčítal: „*Jak to můžeš dělat s těmi uličníky. Víš, že se s nimi nesnáším. To jsou zrádci. Ty seš přece bývalý devětsilák a zase můžeš být*. [...] To uděláš mně, starému kamarádovi? Proč neděláte Vestpocketku pro naše Osvobozené divadlo? Takže jsme pokračovali pod firmou Osvobozeného divadla a už to tak zůstalo.*“¹³¹

5. května 1927 se V+W přesunuli pod hlavičku Osvobozeného divadla, úspěch Vest Pocket Revue pomohl Honzlovi ekonomicky stabilizovat divadlo a bylo mu velkou vzpruhou po jeho rozhodnutí stát se profesionálním režisérem.

Jindřich Honzl se věnoval dále svým teoretickým pracím o divadle, kde díky zkušenosti s Osvobozeným divadlem revidoval dosavadní poznatky a přístupy, které vytvořil ve 20.

¹²⁶ SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*. Praha 1995, s. 59

¹²⁷ Tamtéž

¹²⁸ BLAHYNKA, Milan: Zlaté časy avantgardy. In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá II.*, s. 34-35

¹²⁹ FREJKA, Jiří: *Vítězství amatérů. Národní osvobození*. Praha: Pokrok, 21.04.1927, 4(110), s. 3

¹³⁰ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*. Brno 2022, s. 124-126

¹³¹ SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*, s. 64

* Narážka na Jiřího Voskovce ohledně toho, že je „bývalým devětsilákem“ vznikla v návaznosti na Voskovcův vyhazov z Devětsilu poté, co začal koncem roku 1925 natáčet *Pohádku máje* (premiéra v roce 1926). Karel Teige vyhodil Jiřího Voskovce z Devětsilu v jeho nepřítomnosti, z důvodu, že pohádka máje je sentimentální brak, proti kterému je celý Devětsil zaměřen, a že něco takového je proti celému Devětsilu. Důvodem, proč Jiří Voskovec roli ve filmu vzal byl prostý – chtěl zapůsobit a jet na dovolenou do Nice se svou dívkou Simone Maine. Viz. SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*. Praha 1995, s. 46-48

letech, možná i na základě *Vest Pocket revue*, začíná zaujímat smířlivější stanovisko k divadlu. Ve článku *Osvobozené divadlo* přistupuje kriticky k některým postupům konstruktivismu: „*tento „konstruktivistický dekorativismus“*, tj. *bezvýznamné a bezvýrazné řazení tělocvičných pohybů jen proto, aby se herec pohyboval, čili aby dekorativní bezúčelností a libovůli objevoval konstruktivismus, jež je cílem, čistou plochou a nejjednodušší stavbou bez všech zákrutových dekorací. Tyto uhoněnosti a taková nedomyšlenost představuje nám tedy českou „moderní“ a „mladou“ režii, jež takto veřejně a bez studu střílí sama sebe na lavičce městského parku.*“¹³² Honzl očividně narážel na silnou akcentaci akrobacie a zbytečného pohybu na scéně, a naopak pozitivně hodnotil, pokud pohyb má účel a hodí se ke scéně kterou tím tak vystihuje, jako je např. Nezvalova abeceda¹³³. Honzl upozornil na nutnost nenapodobovat a nesnažit se konkurovat uměleckým odnožím jako je fotografie a film, divadlo si z nich má vzít rychlost jejich vývoje a dynamiku, nikoliv je napodobovat. Dle jeho umírněnějších a komplexnějších názorů se zdá, že úspěch *Vest Pocket revue* ho přivedl k větší fúzi divadelních stylů, ale zároveň stále hledá „opravdovost“ divadla, která by vypovídala modernímu životu a emocím.

¹³² HONZL, Jindřich: *Osvobozené divadlo*. *ReD* 1, 1927-1928, s. 40.

¹³³ Tamtéž, s. 39.

Reakce Devětsilu a společnosti na průnik sovětských vlivů a špionáže na příkladu ReD

Zajímavé je 2. číslo *ReD* ze sezóny 1927/1928 (revue svazu moderní kultury Devětsil), věnovaná deseti letem sovětské kulturní práce.¹³⁴ Úvodní článek čísla *K desátému výročí našeho Října* napsal Vladimír Antonov Ovsejenko, který se zapsal do historie jako muž, který dal povel k legendárnímu výstřelu z Aurory 7. listopadu 1917 na Zimní palác. Ovsejenko byl mezi lety 1924-1928 sovětským velvyslancem v Praze. Plnil roli bolševického agenta — rozšiřoval vliv a strategické plány SSSR na cizím státním území. Byl osobním přítelem Lva Trockijho. jako agent spolupracoval s vysokými hodnostmi sovětské politiky, jako byl např. ministr zahraničí Maxim Maximovič Litvinov. Během svého pražského pobytu se stihl zapojit do tzv. aféry generála Gajdy, který byl k 1. prosinci 1924 byl jmenován prvním zástupcem náčelníka hlavního štábu čs. armády a 20. března 1926 byl jmenován do funkce náčelníka hlavního štábu čs. armády. Ovsejenko sliboval dodat důkazy o tom, že je Gajda špionem SSSR. Radola Gajda se stal v 26 letech ruským generálem – velel ruským generálům bílé armády generála Kolčaka a bývalým carským generálům. Gajda se vrátil do vlasti 11. února 1920, kde na Wilsonově nádraží vystoupil z vlaku i se svou druhou manželkou, která byla Kolčakovou neteří. Po návratu do vlasti byl Gajda vyslán do Paříže, kde absolvoval vojenskou školu. Zároveň od jeho návratu do vlasti panovalo mezi ním a Tomášem Garriguem Masarykem velké nepřátelství, Gajda svými skutky a následnými paměťmi poukazoval na to, že to byly ruské legie, které vydobyli Československu slávu a jsou hlavními pilíři, které podpíraly stát a docílily tak jeho vznik. To ohrožovalo Masarykův narativ o vítězství jednoho muže.¹³⁵ Hrad a tajná služba, byli znepokojeni zprávami o vzrůstající tendenci autoritativních režimů a fašistických hnutí, např. ke květnu 1926 převzal moc v Polsku maršál Józef Klemens Piłsudski. Republiku čekaly parlamentní volby a v roce 1928 byla volba prezidenta. Milan Nakonečný se zmiňuje o údajném zvažování Masaryka s Benešem o oktroji ústavy, který by zvýhodnil socialistické strany. Ve Věci upřednostnění politické levice sondoval Beneš u Jiřího Stříbrného (ministr národní obrany) a Radola Gajdy, kteří byli svorně proti oktroji (což mohl být další důvod, proč se chtěl Hrad Gajdy zbavit).¹³⁶

¹³⁴ *RED: měsíčník pro moderní kulturu*. Praha: Odeon, 11.1927, 1(2)

¹³⁵ Více o Gajdovi: GREGOROVÍČ, Miroslav: *Kapitoly o českém fašismu. Fašismus jako měřítko politické dezorientace*. Praha 1995. MOULIS, Miloslav: *Vzestup a pád generála Gajdy*. Třebíč 2000. KLIMEK, Antonín: *Vítěz, který prohrál. Generál Radola Gajda*. Litomyšl 1995.

Konec slibné kariéry bývalého ruského legionáře ukončilo obvinění, že se dopustil špionáže, která měla vyústit v pravicový převrat za použití armády. Tento údajný převrat měl být naplánován k červenci 1926 na velký Vsesokolský slet. Ačkoliv nebyla obvinění prokázána, aféra skončila v srpnu 1926 Gajdovou superarbitrací. Již bývalý generál se po této aféře a zničené kariéře rozhodl vstoupit na politickou scénu a byl od roku 1927 až do německé okupace vůdcem České obce fašistické.¹³⁷

Přijít na to, proč mohl bývalý ruský legionář s bohatými zkušenostmi ze Sovětského svazu být na obtíž sovětským zájmům, není těžké. Snahy sovětů proniknout i skrze tělovýchovné organizace do armády jsem demonstrovala výše, na Ovsejenkovi sledujeme mistrovskou diplomatickou hru a zároveň inteligenci ve výběru cílů. Protože jako diplomat může ovlivňovat vládní kruhy, zároveň jako muž, který neztrácí kontakt s mladou avantgardou působí i skrze intelektuály na širší masy v duchu snah o bolševickou revoluci v Evropě z raně poválečných let.

V článku *K desátému výročí našeho Října* vzpomíná Ovsejenko, jak vypadal Petrohrad během bolševického převratu, ze stylistického a sdělovacího hlediska je zajímavá míra opakování vět poukazující na pád vlády a tím pádem změnu viz.: „*Vlády již není*“ nebo „*zmocněte se vlády*“ či „*Pryč s dvoubezvládním. Vládu – sovětům.*“¹³⁸ Následují sugestivní obrazy, které jazykově i obrazově odpovídají představám a filosofii avantgardy – zvláště Devětsilu viz.: „*S podporou mnohamilionových mas jsme zvítězili nad válkou, rozkladem, intervencí a hladem. A budujeme velikým pracovním společenstvím nový socialistický život v naší zemi [...] Kdo byl vznícen pochodní těchto velikých dní, kdo byl vzrušen duněním této historické bouře – ten jest nezvratně přesvědčen, že dozrává rozhodně vítězství Října.*“¹³⁹ Je důležité si všimnout proti čemu dle Ovsejenka bojovali a zvítězili: nad válkou a rozkladem, což je ideologický leitmotiv, je v podstatě jedno, jestli jsou jeho slova chápána doslovně anebo umělecky přeneseně, vždyť *rozklad* může být i měšťanská kultura.¹⁴⁰ Dalším klíčovým slovem je *pracovní společenství*, odkaz na pospolitost a společenství se plně kryje s módou primitivismu, který v umění přetrvával celá 20. léta (postupně se přelil do hudby –

¹³⁷ NAKONEČNÝ, Milan: *Český fašismus*, Zvolen 2021, s. 437-485.

¹³⁸ OVSEJENKO, Vladimír Antonov: *K desátému výročí našeho Října. ReD: měsíčník pro moderní kulturu*. 11.1927, 1(2), s. 49-50.

¹³⁹ Tamtéž, s. 5.

¹⁴⁰ Např. HORA, Josef: *Kulturní smysl doby*, In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá I*. Praha 1971, s. 56-60. HONZL, Jindřich: *Cesty a směrnice socialismu v umění*, TAMTĚŽ, s. 61-65. TEIGE, Karel: *DADA*, In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá II*. Praha 1971, s. 285-303. TEIGE, Karel – SEIFERT, Jaroslav: *Nové umění proletářské*, In: *Umělecký svaz Devětsil, Revoluční sborník Devětsil*, s. 5-18.

viz. obliba jazzu¹⁴¹). Ovsejenko plně využil slovního potenciálu a uměl se naladit na vlnu svých zahraničních čtenářů.

Ve stejném čísle vychází článek Karla Teigeho o sovětském konstruktivismu. Kde Teige hlásá překonané umělecké přístupy včetně hnutí Arts & Crafts. Co hlavně zdůrazňuje je místo odkud konstruktivismus přichází Sovětský svaz: „*Všecka významná fakta moderní ruské kultury byla vykována v SSSR, nikoliv kontrarevoluční emigraci – a není zajisté dějinnou náhodou, že obrovský rozmach ruské kulturní práce datuje se od říjnové revoluce 1917!*“¹⁴² Je patrné, že Teige se negativně vyhrazuje vůči bělogvardějské emigraci, kterou považuje za zpátečnickou, a dokonce užívá termínu *kontrarevoluce*, což vypovídá o jeho smýšlení vůči emigrantům v Československu. Důvodem nechuti může být například nejsilnější a nejvlivnější směr v Ruské emigraci, a tou jsou monarchisté, s pevnými kontakty na konzervativce v západní Evropě.¹⁴³ Jak vypovídá i z podrobného soupisu Československou vládou podporovaný periodik ruské emigrace, veskrze se jedná spíše o konzervativnější revue, které nemají revoluční či avantgardní naléhavost, která by mohla být blízká Devětsilu.¹⁴⁴

Dále píše: „*Nejkrásnějším vítězstvím konstruktivismu není ta či ona vynikající architektura, ale celá vzestupná linie sovětské produkce průmyslové [...] i intelektuální [...], úspěch nové socialistické společenské práce, zvyšování životní úrovně proletariátu a snížení pracovní doby na 7 hodin denně: největším úspěchem konstruktivismu je fakt, že SSSR stane se záhy, díky usilovné konstruktivní práci, zemí svým významem daleko převyšující Ameriku [...]. A tak SSSR je vlastí proletariátu celého světa, proletariátu, který jinde nemá vlasti: rudý prapor, který vlaje s paláce v Kremle, je praporem světového proletariátu, jenž je povinen státi na stráž a brániti i podporovati obrovskou práci výstavby socialismu, gigantickou konstrukci nového života na zemi, mírumilovný rozmach k lepší budoucnosti.*“¹⁴⁵ Teigeho představa „proletariátu celého světa, který nemá vlasti“ odkazuje na internacionalitu a pospolitost hnutí, jakousi nad národnost – hranice jsou zbytečné, důležité je přesvědčení. V závěru je důležitá zmínka o „novém životě na zemi“, z dnešního pohledu možná unylé a naivní vyjádření,

¹⁴¹ Např. u nás vzniká první publikace o jazzu viz. BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha 1928.

¹⁴² TEIGE, Karel: Sovětský konstruktivismus. *ReD: měsíčník pro moderní kulturu*. 11.1927, 1(2), s. 54-55.

¹⁴³ VORÁČEK, Emil a kol.: *V zájmu velmoci, Československo a Sovětský svaz 1918-1948*. Praha 2019, s. 180.

¹⁴⁴ SLÁDEK, Zdeněk – BĚLOŠEVSKÁ, Ljubov a kol.: *Dokumenty k dějinám ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice (1918-1939)*. Praha 1998, s. 152.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 55.

znamení v roce 1927 něco naprosto jiného. Víru v revoluci a nový světový řád, který bude pospolitý a bez zastaralých omezení, jako jsou státy nebo životní realita chudoby.

E. F. Burian

U zrodu Osvobozeného divadla v sekci Devětsil byl i mladý E. F. Burian, který se narodil 11. června 1904, o rok dřív než Jiří Voskovec s Janem Werichem. Byl z hudební rodiny, jeho strýc byl Karel Burian – slavný tenor z generace Emmy Destinové. V raných 20. letech zhudebňoval básně Jaroslava Seiferta, Josefa Hory či Jiřího Wolкера. Burian měl absolutní sluch, a snad i díky tomu se nevyhraňoval vůči žádnému hudebnímu žánru, zamiloval si jazz, ale zároveň psal i opery nebo sborové písně. Pražskou konzervatoř dokončil v roce 1927¹⁴⁶.

E. F. Burian již v roce 1923, ve věku 19 let vstoupil do KSČ a vázalo ho velké přátelství s Jiřím Wolkerem. Není překvapením, že úzce spolupracoval i s Federací proletářské tělovýchovy, a byl tvůrcem hudby pro tělocvičné scény FTP¹⁴⁷.

V roce 1925 vstoupil do spolku Devětsil, v roce 1926 byl přítomen při ustavující schůzi v kavárně Union, zakládající Osvobozené divadlo.¹⁴⁸ Burianova úloha v původním Osvobozeném divadle byla hudební s občasným přesahem do herectví (viz. Role lidu zanzibarského). Stejně jako zbytek avantgardy, i Buriana zajímal Sovětský svaz a jeho nové umělecké přístupy. V roce 1926 vydal brožuru *O současné ruské hudbě*. Zajímavý je už samotný, byť krátký, úvod knihy: „*Popudem k napsání této brožury, byl mi zájezd dirigenta Saradževa a přednáška Zd. Nejedlého na Státní konzervatoři.*“¹⁴⁹

Zmínění osobnosti Zdeňka Nejedlého není rozhodně překvapivé, Nejedlý byl členem většiny levicových spolků u nás, od listopadu 1924 byl Nejedlý předsedou SHKS (Společnost pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem).¹⁵⁰ Zároveň vedl řadu osvětových přednášek o Sovětském Rusku.

Zpět k Burianově knize, Burian vnímal bolševickou revoluci, jako aktivizaci společnosti a porevoluční hudební vývoj, jako cestu od diletantismu k profesionalismu, obdivně se vyjádřil k soudobým sovětským skladatelům a obdivuje sovětský syntetismus v hudbě.¹⁵¹

V roce 1925 vydával časopis *Tam-Tam*, kde na pokračování uveřejňuje své představy o moderní estetice v hudbě, tyto principy ale pak dále rozvinul i pro divadlo. Nejprve články vycházejí pod názvem *Estetika* od III. Pokračování se článek objevuje pod názvem *Polydynamika*.¹⁵² Články jsou psány velmi svérázným stylem, který kombinuje odborné

¹⁴⁶ KLADIVA, Jaroslav: *E. F. Burian*. Praha 1982, s. 2-13.

¹⁴⁷ OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 152-153.

¹⁴⁸ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*, s. 158.

¹⁴⁹ BURIAN, Emil František: *O současné ruské hudbě*. Praha 1926, s. 5.

¹⁵⁰ ŠÍMOVÁ, Kateřina a kol.: *Cesty do Utopie...*, s. 53.

¹⁵¹ BURIAN, Emil František: *O současné ruské hudbě*, s. 9-10.

¹⁵² BURIAN, Emil František: *Estetika*. Tam-tam 1, 1925, č. 1, s. 1-3, č. 2 s. 11-16, č. 3, s. 10-14, č. 4, s. 7-12.

názvosloví se silnou imaginací.

Pro Buriana je důležitým hybatelem v umění pohyb a rytmika, proto se také utíká k jazzbandu i pro jeho větší prostotu zbavené historismů – obrací se k primitivismu. Zajímavým způsobem rozepisuje své termíny např.: „*Technika v pohybu. Výsledek, do kterého z nutnosti přísně kompoziční moderní umělec vciťuje nejvlastnější umění svého já.*“¹⁵³ Zdůraznění vlastního prožitku v pohybu, a vložení do něj esenci vlastní jedinečnosti se podobá technice Mejercholdově v biomechanice pohybu, důraz na tanec, zase připomíná Tairova. Polydynamika je soulad protikladů a rozličností z čehož vzniká soulad rozmanitosti. Divadlo má fungovat na základě rozporů mezi svými složkami. Hudba v divadle, nemá být jen doplňkem a zaznívat pouze z orchestřiště, ale dotvářet děj a posouvat dynamiku scén. Výsledkem takového pojetí divadla je plynutí, kdy divák nerozpozná jednání se ještě o text hry, jestli představení skončilo apod. představení má plynout, jako sám život. V roce 1926 vydává knihu *Idiotenon*, některé verše z této knihy byly použity v Osvobozeném divadle, ještě pod vedení Honzl-Frejka. V březnu roku 1927 po odchodu Jiřího Frejky z Osvobozené divadla, zakládají společně s E. F. Burianem divadlo Dada a zároveň Burian zakládá Voiceband.¹⁵⁴ Inspirací pro Voiceband byl už zmíněný Dědrasbor, který Burian znal, obdivoval a chtěl tuto myšlenku dále rozvíjet další inspirací bylo anglické uskupení The Revellers, od kterých si Burian vypůjčil jazz.

Na starších sborových uskupeních dědrasborského typu Burianovi vadila: „*Sborová produkce je příliš vázána partiturou a její intonací. Co dnes sbor reprodukuje, je papírová hudba, a nikoliv sborový projev.*“¹⁵⁵ Velký posun od Honzlova Dědrasboru tkvěl v užití jazzu a využití rytmických i harmonických synkop. Jak Burian podrobněji píše: „*Text tedy není reprodukován, jako v starém recitačním sboru. Jeho přízvuky, spoje a formy jsou přetransponovány do sborové tóniny tak, aby co možná nejlépe vynikla krása sborového sdružení.*“¹⁵⁶

Burianův odlišný přístup k rytmizaci slov a dechu, přivedlo do Československého divadla jiné postupy v práci s dechem a deklamací textu. Burianovi se podařilo, co se týče hlasového projevu, „osvobodit“ hlas herců v duchu avantgardních požadavků. Na případu Voicebandu se podařilo demonstrovat zásady polydynamiky, nastíněné v *Tam-Tamu* a ve stejnojmenné knize z roku 1926 – dokonalá syntéza, v tomto případě hudby a poesie. Burian

¹⁵³ BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Tam-tam, 9.-10.1925(3), s. 12.

¹⁵⁴ JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsílu*. s. 158-159.

¹⁵⁵ BURIAN, E. F.: *Jazz*, s. 75.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 76.

svůj Voiceband zprofesionalizoval a od prosince 1927 účinkoval v divadle Dada. Sláva Voicebandu dosáhla až za hranice Československa. Na mezinárodním hudebním festivalu v Sienně způsobil senzaci, u druhého čísla z repertoáru *Con fuoco* si obecenstvo žádalo opakování, stejné pobídky se dostalo u Seifertova *Charlestonu* nebo Soupaltova *Chansonu*. Druhý zájezd voicebandu do Itálie počátkem roku 1929 se nesl již v odlišném duchu, mohla za to vypjatá mezinárodní situace – vystoupení Edvarda Beneše ve společnosti národů konané v Ženevě, které bylo italskou stranou odsuzováno. Vystoupení se neslo v duchu fašistických provokací. Koncem roku 1929 se vývojově završuje druhá etapa voicebandu, kdy se víceméně již stává divadlem (kostýmem, pohybem apod.). Nakonec E. F. Burian koncem dvacátých let odchází do Národního divadla v Brně, Jiří Frejka našel angažmá v Národním divadle v Praze pod vedením Huga Hilara.¹⁵⁷

¹⁵⁷ KLADIVA, Jaroslav: *E. F.*, s. 59-71.

30. léta – politický přehled

Diplomatické vztahy ČSR. Mezinárodní situace v průběhu druhé poloviny 20. let dosáhla mnoha turbulentních proměn. Vztah Francie a Velké Británie na čas ochladl z důvodu francouzsko – belgického obsazení Porúří. Důvodem obsazení Porúří bylo nesplácení reparací ze strany Německa, Francie se snažila Německo donutit k opětovnému splácení obsazení oblasti Porúří. Na to Německo reagovalo pasivním odporem, který málem vedl k dělnickému převratu v zemi. Velká Británie nařídila Francii, aby stáhla svá vojska a ve spolupráci s USA nabídlo Německo stabilizační Dawesův plán. Německu se podařilo zrovnoprávnit své postavení v rámci mezinárodních vztahů (v září 1926 přijato do Společnosti národů).

12. října 1926 byla ustanovena nová vláda v čele s Antonínem Švehlou, ta roku 1927 sáhla k mnoha stabilizačním krokům, jako byla daňová reforma, zrušení volebního práva vojáků ve snaze depolitizace armády apod. s tím nesouhlasili komunisté – zvláště část o zrušení volebního práva pro vojáky, což hatilo snahy komunistů proniknout do armády. Komunističtí poslanci se snažili o obstrukce v parlamentu při projednávání zákona o agrárních clech. Kvůli křiku a dalšímu halasu byli vyvedeni z jednání a čtyři z nich byli zatčeni (předtím zbaveni poslanecké imunity, aby mohli před soud).

V květnu 1927 se konaly prezidentské volby. Prvním z kandidátů byl současný prezident Tomáš Garrigue Masaryk, druhým kandidátem byl Václav Šturm navržen KSČ. Šturce podpořili 54 hlasy komunističtí poslanci a senátoři, T. G. Masaryka podpořili republikánské strany v počtu 274 hlasů. Jeho oponenty se ukázaly nacionální strany.¹⁵⁸

Co se týče situace uvnitř KSČ. Ve druhé polovině 20. let vrcholila bolševizace KSČ. Impulz pro bolševizaci komunistických stran vydala na svém V. kongresu Kominternu v roce 1924. De facto se jednalo o podřízení se komunistických stran i mimo SSSR sovětské centrále, a dále se definitivně odklonit od sociálně demokratických křídel a smýšlení.¹⁵⁹ Díky strachu z války vyhrála Stalinova klika nad „sjednocenou opozicí“, kterou zastupoval Trockij, Zinověv a Kameněv, ti byli následně vyloučeni nejprve z ústředního výboru a roku 1927 ze strany. Po svém vítězství zahájil Stalin tažení proti „pravé úchylce“, které způsobili velké čistky.¹⁶⁰

¹⁵⁸ OLIVOVÁ, Věra: *Dějiny první republiky*. Praha 2012, s. 151-152.

¹⁵⁹ RÁKOSNÍK, Jakub: Bolševizace odborů v roce 1929 očima „poražených“. In: KÁRNÍK, Zdeněk – KOPEČEK, Michal (eds.): *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu IV*. Praha 2005, s. 37–38.

¹⁶⁰ VORÁČEK, Emil a kol.: *V zájmu velmoci. Československo a Sovětský svaz 1918-1948*, s. 211.

18. února 1929 se konal V. sjezd Komunistické strany Československa, za místo konání byl zvolen sál Čechie v pražské Libni. Místo a čas konání bylo kvůli obavám z policejního zásahu mnohokrát přesunuto. Hlasování o výsledku sjezdu nebylo rozhodnuto v Libni, ale v Moskvě na VI. Sjezdu komunistické internacionály, který se konal od 17. července do 1. září 1928. Komunistická internacionála protěžovala „Gottwaldovské“ křídlo místo nekorunovaného vůdce KSČ Bohumila Jílka*.¹⁶¹

Jedním z důvodů nespokojenosti internacionály byl neúspěch „Rudého dne“. Rudý den byla stávková akce na protest proti zákazu II. Spartakiády. Konala se v termínech plánované Spartakiády tj. 5. – 6. července. Původní předpoklad byly masové nepokoje, výsledek byl rozpačitý. Dalším důvodem k odstavení Jílka a jeho spolupracovníků tkvěl v jejich umírněnosti, Sovětská centrála usilovala o vedení prostalinské skupiny. Na přípravy V. sjezdu dohlížel zástupce kominterny Henryk Henrykowski.¹⁶² Výsledkem bylo již zmíněné vítězství Klementa Gottwalda a jeho spolupracovníků, kterými byli: Rudolf Slánský, Jan Šverma, Václav Kopecký. V únoru roku 1929 byl Gottwald zvolen do vedení KSČ. Proti taktikám V. sjezdu např. překládání místa konání, vyloučení zástupců starého vedení z nového ústředního výboru, nemožnost jednání o jeho jednotlivých členech a vedení Klementa Gottwalda se postavilo sedm spisovatelů svým manifestem, signatáři byli: Josef Hora, Marie Majerová, Helena Malířová, Stanislav Kostka Neumann, Ivan Olbracht, Jaroslav Seifert a Vladislav Vančura. Nicméně bez pozitivního výsledku.¹⁶³ Československo se po neúspěšné snaze zabránit revizi versailleského systému, upnulo na šanci posílit vztahy se sousedními státy. Výsledkem byly arbitrážní dohody v Locarnu mezi Německem – ČSR – Polskem, ty zavazovaly k řešení sporů na půdě Společnosti národů nikoliv vojenskou silou. I přes tyto arbitrážní dohody zůstávaly vztahy s Polskem velmi chladné. Snahu o zapojení se do Evropské diplomacie vyvíjel Sovětský svaz. Benešův názor na toto počínání byl takový, že by se v brzké době měly normalizovat vztahy mezi Evropou a Ruskem. Proto 28. ledna 1926 jednal s Antonovem Ovsejenkem o formálním uznání

¹⁶¹ KŘEŠŤAN, Jiří: *Zdeněk Nejedlý – politik a vědec v osamění*, s. 166.

* **Bohumil Jílek**: 17.10.1892 Deštná – 3. 8. 1963 New York. Počátkem 20. let byl proti šmeralovskému křídlu. Od roku 1925 byl v nejvyšších stranických funkcích KSČ, poté, co bylo definitivně odstraněno Šmeralovo křídlo. Ve druhé polovině 20. let byl vnímán jako faktický vůdce KSČ. Během bolševizace strany v letech 1928-29 byl Gottwaldem nařčen ze sabotáže procesu bolševizace ve straně, a nakonec byl ze strany vyloučen. Po svém dobrovolném odchodu z KSČ byl Jílek v agrární straně. Po puči v roce 1948 emigroval do Francie, ze které se přesunul do USA, kde pracoval v sekretariátu Zemědělské unie. Bohumil Jílek. *Medailony vedoucích funkcionářů KSČ* [online], [citováno dne 28.7.2023]. Zdroj dostupný na: <http://320dy2e.257.cz/cs/bohumil-jilek>

¹⁶² KŘEŠŤAN, Jiří: *Zdeněk Nejedlý – politik a vědec v osamění*. Praha 2012, s. 167.

¹⁶³ OLIVOVÁ, Věra: *Dějiny první republiky*. Praha 2012, s. 156.

Sovětského svazu. Beneš se snažil do nóty zahrnout klauzuli o nejvyšších hospodářských výhodách, na to ovšem Sovětský svaz nepřistoupil.¹⁶⁴ Československo se snažilo i o sblížení s Rakouskem, pokus ztroskotal pro silnou orientaci Rakouska na Itálii a Německo. Vztahy mezi ČSR a Německem prošly v květnu 1928 zátěží, když Beneš odmítl návrh na vytvoření československo – německo – rakouské celní unie, která by znamenala zatažení ČSR do velkoněmeckého prostoru.

Vlny Československé politiky rozvířila snaha Maďarska o revizi Trianonské dohody, hlavním důsledkem by byla revize hranic na Slovensku. Celosvětový otřes způsobil 24. října 1929 krach New Yorkské burzy. Hospodářská krize způsobila polarizaci společnosti. V dělnických vrstvách společnosti proti sobě stála sociální demokracie s programem II. Internacionály a komunistická strana s III. Internacionálou, tj. zahájit revoluci a dosáhnout bolševizace společnosti. Krom komunistické ideologie začali sílit i nacionální tendence.¹⁶⁵

ve 30. letech spolu soupeří dvě nepřátelské ideologie: fašismus a bolševický komunismus. Obě ideologie se vzájemně vnímají jako přirození nepřátelé, zároveň se pasují do role zachránců společnosti a využívají sebe navzájem jako hrozbu. Tedy, že fašismus brání lid před komunismem a naopak. Jak si povšiml Zdeněk Kárník, ačkoliv fašismus a komunismus deklarují, že jsou si vzájemnými úhlavními nepřáteli, obě ideologie mají společné rysy: jako je odmítání demokratických principů a institucí a nabízení diktatury jako nejlepšího řešení krizových situací. Nicméně fašismus, jehož nedílnou součástí je nacionalismu byl více národně diverzifikovaný na rozdíl od komunismu, který využíval ideologii internacionálního socialismu. Společným znakem je i kult osobnosti, tuto podobnost lze spatřovat s fašismem v Itálii a pak v případě nacistického Německa, kde se jedná o národní socialismus

Fašismus v českých zemích lze rozdělit na dva proudy: 1) německý 2) český. Německý navazuje na velkoněmecké idee 19. století. Český fašismus má kořeny jinde. Čeští fašisté vnímají Československo jako zemi, kterou si museli vybojovat a je nutno ji chránit před minoritami, které žijí na jejím území. není náhodou, že členy obce fašistické byl bývalý generál Radola Gajda. Rozdílná situace je na Slovensku, kde se vyvinul tzv. Klerofašismus.¹⁶⁶

Již zbolševizovaná KSČ pod vedením Moskvy a Klementa Gottwalda využila hospodářské

¹⁶⁴ VORÁČEK, Emil a kol.: *V zájmu velmoci. Československo a Sovětský svaz 1918-1948*, s. 203-212.

¹⁶⁵ OLIVOVÁ, Věra: *Dějiny první republiky*, s. 159.

¹⁶⁶ KÁRNÍK, Zdeněk: Právě a levé politické extrémy v Českých zemích a Československu především meziválečné doby, zvláště pak fašismus a komunismus. In: KÁRNÍK, Zdeněk – KOPEČEK, Michal (eds.): *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu IV*. Praha 2005, s. 35-38.

krize k přípravě na bolševického převratu. Nedůvěra vůči komunistům se, ale ve společnosti držela do roku 1935, kdy komunisté změnili rétoriku. Začali navenek komunikovat národní radikalismus a místo útoků vůči parlamentu a hradu, sáhli k rétorice, že se republika a hrad musí chránit před fašizací Evropy. Tato změna jim přinesla už zlepšení ve volbách v květnu 1935, kdy sice ztratili německá hlasy, ale získala více českých.¹⁶⁷

Zmíněné změny, které se udály hlavně v KSČ, která od začátku 30. let už měla centrálně řízené pokyny z Moskvy, se promítly do turbulentních událostí do konce Československé republiky. Zápas komunistů a fašistů způsobil vyhranění ve společnosti ale i v avantgardních kruzích, které leckdy nevědomky šířily propagandistické zprávy a obrazy ze SSSR, s větší vehemencí, než tomu bylo v průběhu 20. let.

Ukázkou, jak se bolševizace KSČ promítla na avantgardu může být osobnost Karla Teigeho. Teige se v roce 1929 po polemice s Jindřichem Štýrským rozejde nejen s ním, ale i s dalšími členy Devětsilu, to vyústí v založení Levé fronty kulturních pracovníků a intelektuálů. V manifestu přímo uvádí: *„Levá fronta je organizovaným a vědomým odbojem intelektuálních produktivních sil proti vládnoucí a rozkládající se kultuře liberalistické; vůči jejím tradicím, přežitkům, akademiím, estetikám a morálkám, vůči dezorganizovanému a odumírajícímu sociálnímu systému stojí na stanovisku rozhodného nonkonformismu.“*¹⁶⁸ Zároveň je Levá fronta i proti „odbornictví“ myšleno úzké pracovní profilaci. Pro toto stanovisko našel inspiraci pravděpodobně u Hannese Meyera, švýcarského architekta a po Walterovi Gropiovi šéf školy Bauhaus. Již za Waltera Gropia byly styky s Československem pevně navázány, ve 20. letech přednášel Gropius v Liberci o principech výuky Bauhausu. Tyto styky přetrvávaly i po zmíněné výměně ředitelů, Hannes Meyer přinesl Bauhausu novou koncepci utopického socialismu. Odmítal formalismus a soustředil se na sociálně motivovanou výuku zaměřenou na nejširší masy. Jako architekt promítal do svých staveb hlavně funkcionalitu a sociální rovnostářství viz. Manifest *Stavět!* Z roku 1928, uveřejněném ve IV. Čísle Bauhausu.¹⁶⁹ Tento manifest otiskl i Karel Teige v překladu v roce 1929.¹⁷⁰ Ještě v roce 1930, kdy je Meyer odvolán z postu ředitele pro své marxistické názory, přednáší Teige v Bauhausu o sociologii architektury. Po vyhození Meyera publikuje články na jeho obhajobu. V roce 1931 ukončuje vydávání periodika *ReD* a místo toho začne

¹⁶⁷ TÝŽ, s. 51-52.

¹⁶⁸ TEIGE, Karel: Levá fronta. In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá III*. Praha 1970, s. 120-121.

¹⁶⁹ SVOBODOVÁ, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919-1938. studenti/koncepty/kontakty*, s. 23-24.

¹⁷⁰ MEYER, Hannes: *Stavět!* In: TEIGE, Karel: *MSA 1: mezinárodní soudobá architektura*. Praha 1929, s. 80.

redigovat *Zem sovětů*.¹⁷¹

Ve skupině studentů, kteří se přesunuli do Moskvy s Meyerem tzv. Bauhaus brigade Rotfront bylo i pár československých umělců, např. architekt Antonín Urban (v roce 1938 obviněn ze špionáže a zastřelen), František Sammer, který studoval dokonce v ateliéru Le Corbusiera, Jaromír Krejcar a Josef Špalek.¹⁷² O setkání s Meyerovými studenty se zmiňuje ve své knize *Povrh pětiletky* člen Devětsilu Adolf Hoffmeister, který Moskvu navštívil v roce 1931 s českým architektem Bedřichem Feuersteinem.¹⁷³

Ráda bych se zastavila u propojení Bauhausu a Devětsilu a ukázky informačního transferu. Už Meghan Forbes v článku zabývající se vztahem Bauhausu a Devětsilu si všimla konektivity celého avantgardního hnutí.¹⁷⁴ Vztahy mezi umělci často začínali na pracovní bázi, zůstávali v kontaktu kvůli publikaci článků/reprodukcí umění do časopisů apod., později se díky pracovní korespondenci podařilo navázat hlubší vztahy. Díky korespondenci s Černíkem se tak k Meyerovi dostaly fotografie z prvních představení Osvobozeného divadla.¹⁷⁵

U Teigeho nastává začátkem 30. let zvláštní krize, do roku 1929 by se dalo o Teigem s klidem říci, že se jednalo o prototyp levicového intelektuála, který se názorově příliš nelišil od svých souputníků. Přelom roku 1929 to však mění a jsem toho názoru, že změna postojů Karla Teigeho jsou odrazem změn ve společnosti a hledání stabilního bodu. Pro Teigeho byl stabilní bod komunistická strana, i přes bolševizaci, která rozhodně neproběhla hladce, byla pro Teigeho cestou vpřed. Zároveň mohl do jisté míry ovlivnit Teigeho i Hannes Meyer, se kterým udržovali korespondenci, v roce 1929 měl přednášku v Praze a jeho vyhazov z Bauhausu mohl být interpretován i jako mučednický. Heslo Bauhausu za Meyera bylo [volně přeloženo]: „Bauhaus v Dessau není jen umění, ale sociálním fenoménem, naše práce je ve službě lidu“.¹⁷⁶ I Teigeho manifest *Levé fronty* využívá podobnou notu, jako heslo brožury Bauhausu. Zároveň v roce 1930 přichází do Československa první vlna emigrantů z Německa a Rakouska (z důvodu hospodářské krize), někteří z nich jsou i bývalí studenti Bauhausu. Ti, pokud byli v komunistické straně, nesměli v Československu pobývat, někteří však zde zůstávali bez trvalého pobytu, protože kratší dobu zde mohli žít i bez povolení. Jak

¹⁷¹ SRP, Karel: *Karel Teige*. Praha 2001, s. 153.

¹⁷² ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie...*, s. 75-76.

¹⁷³ HOFFMEISTER, Adolf: *Povrh pětiletky*, Praha 1931, s. 17., FEUERSTEIN, Bedřich: *Mezi domovem a světem*. Praha 2000.

¹⁷⁴ FORBES, Meghan: „To reach over the border“: An International Conversation Between Bauhaus and Devětsil. In: *Umění/Art* 64, 2016, č. 3-4, s. 291.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 297.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 299.

píše Markéta Svobodová, je proto těžké sledovat pohyb těchto osob. Výjimku tvoří např. architekt Peter Büking, který publikoval v tuzemských architektonických časopisech, jeho jméno je v policejních spisech uvedeno až po návštěvě ruské ambasády v roce 1931.¹⁷⁷

V Československé avantgardě začal ve 30. letech sílit další umělecký proud, kterým byl surrealismus, který představoval např. Jindřich Štýrský či Toyen. Vyznavačem surrealismu se stal i Vítězslav Nezval, který byl jeden z členů Československé delegace v rámci I. Sjezdu sovětských spisovatelů v srpnu roku 1934. Dalšími účastníky byli Géza Včelička, Adolf Hoffmeister, Laco Novomeský, Vladimír Borin a Lubomír Linhart. Československá delegace byla druhou největší zahraniční delegací, hned po delegaci německé, která měla deset členů. Vítězslav Nezval se na sjezdu snažil hájit surrealismus proti preferovanému směru socialistického realismu.¹⁷⁸ Nezval o své cestě do Sovětského svazu referoval ve své knize *Neviditelná Moskva*.¹⁷⁹

¹⁷⁷ SVOBODOVÁ, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919-1938. studenti/koncepty/kontakty.*, s. 216.

¹⁷⁸ ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie...*, s. 67-68.

¹⁷⁹ NEZVAL, Vítězslav: *Neviditelná Moskva*. Praha 1935.

Caesar aneb změna v produkci Osvobozeného divadla

Osvobozené divadlo prošlo velkým vývojem, zvláště po odchodu Jiřího Frejky. Vzhledem k úspěchu *Vest Pocket revue*, přizval Jindřich Honzl Jiřího Voskovce a Jana Wericha se souborem, aby byli součástí Osvobozeného divadla. Vznikly tak v rámci OD dvě linie, první reprezentoval Jindřich Honzl a druhou V+W. Soubory se nejvíce promísily v Jarryho hře *Král Ubu*, kde Werich s Voskovcem hráli titulní role. Fáze dvou souborů skončila odchodem Jindřicha Honzla do Národního divadla v Brně na podzim roku 1929.¹⁸⁰

Honzl se loučí s Osvobozeným divadlem ve smířlivém duchu, a shrnuje dosavadní úspěch a filosofii divadla v článku na rozloučenou *Sezóna 1928-1929*. Zdůrazňuje, že se inspiroval Mejercholdem a Tairovem, ale na rozdíl od nich neukazovali nové přístupy na starých hrách klasiků, ale na novém repertoiru. Honzl je hrdý na to, že se soustředil na hry nejen zahraničních umělců, jako tak činila ostatní divadla, ale dávala prostor českých básníkům a umělcům. V závěru zmiňuje ekonomický neúspěch divadla, jehož důvodem je umění oficiální, které jde proti obrodě divadla.¹⁸¹ Honzlovým odchodem do Brna, začala nová etapa Osvobozeného divadla, hry V+W byly ekonomicky nejúspěšnější, a tak brzy změnilo divadlo své působiště. Přesunulo se z paláce Adria do pasáže u Nováků na Václavském náměstí. Zároveň OD přešlo pod koncesi Jiřího Voskovce.

V+W se věnovali revuálním formám v duchu hravého poetismu od *Vest Pocket revue* uvedli další úspěšné hry jako zmiňovaná *Smoking revue* dále např. *Gorila ex machina*, *Kostky jsou vrženy*, *Premiéra skafandr*.¹⁸² Předělem pro hry V+W byl rok 1932. hospodářská krize pomalu dorazila z Ameriky do Československa. Jiří Voskovec vzpomíná na první seznámení se s novou realitou: „*Malebný pobuda-ožbrunda a starosvětský žebrák-profesionál zmizeli v rostoucím zástupu novopečených amatérů: do ulic nastoupila armáda svobodných žebrajících občanů. [...] Tisíce jich žebralo v rozpacích, ale bez pokory, někdy dokonce s knedlíkem hněvu a vzdoru v hrdle – a často slzou v oku ponížení za děti, co měly doma hlad bez otcovy viny – jen tak, hlad, pro nic za nic.*“¹⁸³ Dále připojuje vzpomínku, jak měli

¹⁸⁰ ČEPORANOVÁ, Drahomíra – SCHERL, Adolf – JUST, Vladimír: Osvobozené divadlo. *Česká divadelní encyklopedie* [online], 2000 [citováno dne 30.7.2023]. Zdroj dostupný na:

https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3867:osvobozeno-divadlo-2&catid=82&lang=cs&Itemid=108.

¹⁸¹ HONZL, Jindřich. Sezóna 1928-1929. In: POKORNÝ, Jaroslav. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha 1956, s. 138-139.

¹⁸² ČEPORANOVÁ, Drahomíra – SCHERL, Adolf – JUST, Vladimír: Osvobozené divadlo. *Česká divadelní encyklopedie* [online], 2000 [citováno dne 30.7.2023]. Zdroj dostupný na:

https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3867:osvobozeno-divadlo-2&catid=82&lang=cs&Itemid=108.

¹⁸³ VOSKOVEC, Jiří: *Klobouk ve křoví. Výbor veršů V+W (1927-1947)*. Praha 1965, s. 125-126.

kompletně nabitě divadlo, protože k nim chodili lidé zapomínat na smutek všedních dní, a chtěli se hlavně pobavit. Zajímavý úsek vzpomínek Jiřího Voskovce nastává, když popisuje důvod sepsání hry *Caesar*, a to události ve Frývaldově: „*Uprostřed sezóny 31-32, ve Frývaldově při pokojné dělnické demonstraci, vyvolané nezaměstnaností, došlo k srážce mezi davem a četnictvem. Rozkazy z Prahy, kde byl ministrem vnitra Juraj Slávik, ne právě zářný příklad osvíceného státníka či svědomitého vládce [...] zkrátka někdo ztratil hlavu a čacké žandarmstvo Československé republiky se jalo pálit do zástupu československého občanstva, jeho jediným přečinem bylo, že mělo hlad a nemělo práci. Byli mrtví a ranění, mezi nimi ženy a děti. [...] Ta poslední kapka z Frývaldova nás probudila, a v tom blesku vzteku se nám rázem zjevila celá mezinárodní maškaráda, jež byla preludiem k druhé válce. Jak na mapě jasně jsme najednou viděli zbabělost a paralysu weimarské republiky, nákazu naší vlastní demokracie, rozvrat starožitného, přežitého hospodářství viktoriánské éry, frašku odzbrojovacích konferencí a babylonskou věž Společnosti národů v Ženevě, aroganci taliánských černokošiláčů a nacistické hulákání, broušení šavlí po celém světě spolu se žvásty našich generálů-Honzů-s-plátěným-vokem, jak geniálně Neznámý český voják pokřtil Syrového... To všechno na nás náhle křičelo.*“¹⁸⁴

Na Voskovcově vzpomínce je velmi zajímavé citové zabarvení, které zůstává i s velkým časovým odstupem více než 30 let od vzpomínané události. Posměch, který je namířen vůči ministru vnitra a četnictvu se může zdát pochopitelný, zajímavější ovšem je vnímání samotné události střelení ve Frývaldově. Ač Jiří Voskovec emigroval po válce do Ameriky a netajil se proti komunistickým smýšlením, i po 34 letech interpretuje událost levicovým smýšlením 30. let bez širšího kontextu komunisty organizovaných stávek. Nástupem hospodářské krize se nejrychleji radikalizovalo dělnictvo, na které dopadla nejrychleji a také nejdrtivěji. 11. ledna 1930 došlo v závodech k velkému propuštění, kdy dělníci vešli, takřka spontánně do stávky. To vyústilo v řadu konfliktů, kdy dělníci vypínali generátory ve sklárnách a sklo pak pustošilo dílny, což mělo za následek uzavření celé sklárny a masové propuštění všech. Za vyhrocování situace mohli Rudé odbory.¹⁸⁵ Dne 2. února 1930 se usnesla konference mezinárodních evropských komunistických stran, že 6. březen bude dnem boje proti nezaměstnanosti, zároveň vycházel 6. březen 1931 na předvečer 80. narozenin Tomáše Garrigue Masaryka, čehož plánovali komunisté využít k masové stávce. Václav Kopecký oznámil v poslanecké sněmovně, že komunisté se oslav účastnit nebudou,

¹⁸⁴ VOSKOVEC, Jiří: *Klobouk ve křoví. Výbor veršů V+W (1927-1947)*, s. 126-127.

¹⁸⁵ KÁRNÍK, Zdeněk: *České země v éře První republiky (1918-1938)*. Praha 2002, s. 96-97.

a že by měl prezident plánovaný finanční dar k narozeninám darovat nezaměstnaným. 6. března se v pohraničních oblastech strhla vlna demonstrací, které nezřídka končily bitkami s četnictvem. Největší naději komunisté vkládali do demonstrace na Václavském náměstí, ta se však nevydařila díky zásahu 500 četníků. Modus operandi komunistických demonstrací byl velmi podobný, nejdříve zástup rozhnil řečník z řad známých komunistů, často to býval Václav Kopecký, který si následně stoupl do čela zástupu (chráněn poslaneckou imunitou) a vedl dav do potyčky s četníky.¹⁸⁶ Následoval rok 1931 s tragickými událostmi ve Frývaldově. Dav nezaměstnaných vyšel k Frývaldovu i přes úřední zákaz a nedbal napomenutí četnictva, nakonec opravdu některému z četníků povolili nervy a několikrát vystřelili do davu, výsledkem byli osm mrtvých a třináct zraněných. Pohřeb obětí střelby se stal masovou demonstrací a noční můrou prezidenta Masaryka. Proti postupu četnictva při demonstraci se vyjádřil manifest *Nelze mlčet*, který podepsalo přes sedmdesát kulturně činných osob, mezi nimi F. X. Šalda, Jaroslav Ježek, Adolf Hoffmeister či Josef Hora.¹⁸⁷

Organizované dělnické demonstrace KSČ znamenaly pro komunistickou stranu pod vedením Klementa Gottwalda vítané zostření třídního boje, který byl nařízen z Moskvy. Tady funguje rovnítko: čím větší potyčky – tím lepší. Jiří Voskovec ale i po 34 letech na tyto události vzpomíná z pozice mladého intelektuála s humanistickým zaměřením, a je zajímavou ukázkou, že i přes své životní zkušenosti a protikomunistické postoje mu tento zůstal vzácně zachován a může sloužit jako jedna z dobových výpovědí a smýšlení avantgardy o tehdejších chováním státu. Na to navazuje i Voskovcova pohrdavá poznámka „[...] *spolu se žvásty našich generálů-Honzů-s-plátěným-vokem, jak geniálně Neznámý český voják pokřtil Syrového*“¹⁸⁸. Pohrdavá narážka na hrob Neznámého vojína (hrdiny od Zborova), který byl jedním ze symbolů republiky a sehrál později důležitou roli po okupaci Němci – kritika státu, je vlastní satíře V+W, ale i tuzemské avantgardě, pro kterou byly velkolepé státní oslavy a stavění pomníků už něčím zastaralým a maloměstským. Z Voskovcova barvitého vyprávění vyvstaly události, za kterých se V+W rozhodli sepsat hru *Caesar*, odlišnou od jejich předchozích her. Honzlův návrat k Osvobozenému divadlu

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 104-105.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 107.

¹⁸⁸ VOSKOVEC, Jiří: *Klobouk ve křoví. Výbor veršů V+W (1927-1947)*, s. 127.

znamenal, že se opět vrátil do role režiséra. Výjimku netvořil ani *Caesar*, který měl premiéru 8. března 1932.¹⁸⁹

Předmluva ke hře, která není součástí vydání her z dob socialismu (souhrnně hry nebyly dosud znovu vydány). Předmluva znovu vydána až v roce 2019 v knize *Čtyři hry*. Důvodem neotisknutí předmluvy v souhrnném vydání je kritika marxismu, konkrétně tato slova: „*Nebylo by moudré žádat na umělci, aby vyměnil Pegasa za tank nebo hospodářský stroj, jak by se snad mohl domnívat leckterý tupý muž, jenž bere všechno doslova a přikládá marxistický význam třeba přísloví: Necht' neví levice, co činí pravice.*“¹⁹⁰ Voskovec s Werichem se i přes své levicové a sociální cítění, neztotožňují s komunisty/marxisty a vyhraňují se proti marxistickému umění, do protikladu staví pravidlo Jeana Cocteau: „*Umělec má spolknout lokomotivu a vyvrhnout dýmku. Zůstává v platnosti s malou změnou: Vyvržená dýmka necht' kouří stejně jako spolknutá lokomotiva.*“¹⁹¹

Děj hry je zasazen do antických kulis starověkého Říma, s hlavními postavami, které mají svůj reálný historický předobraz. Setkáváme se tak s Gaiem Juliem Caesarem (Miloš Nedbal), Kleopatrou (Marie Grossová), Marcem Antoniem (Bohuš Záhorský), Juniem Brutem (Jiří Plachý-Tůma). Ty mají se svými historickými předobrazy, ale pramálo společného, místo toho vystihují dobové charakterové typy. K historickým postavám jsou dodáni dva clowni, kteří reprezentují lid římský: Terentius Bulva (Jiří Voskovec) a Titus Papullus (Jan Werich). Je příznačné, že se s „lidem římským“ poprvé setkáváme ve vězení.

Hned v prvním obrazu se setkáváme s Kleopatrou, která je milenkou snad poloviny Říma. K ní přichází Brutus s Cicerem s nabídkou, že pokud odjede z Říma a přestane mít tak silný vliv na Caesara (který je také jejím milencem), obdrží 15 % provizi z obratu dovážené pšenice z Egypta. Egyptská pšenice je totiž za ceny nižší než tuzemská, tudíž za dvojnásobný odběr se přizpůsobí ceny egyptské pšenice tuzemským cenám. Jak poznamenává Brutus: „*[...] my velkostatkáři trpíme*“.¹⁹² Chování postav nenechalo diváka na pochybách, že historické kulisy, jsou opravdu jen kulisami pro dobovou realitu tuzemské politiky. Příchod Ceasara ke Kleopatře, který ohlašují fanfáry a jeho vyjadřování vůči Brutovi a Cicerovi, které zastihne u Kleopatry doma, je vrchol pompéznosti. Předlohou Ceasara je pravděpodobně Benito Mussolini – odpovídal by tomu pompézní příchod či oslava triumfu

¹⁸⁹ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan – JUST, Vladimír – HAVRÁNKOVÁ, Marie (eds.): *Čtyři hry*. Praha 2019, s. 164.

¹⁹⁰ Tamtéž, 162.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 162-163.

¹⁹² Tamtéž, s. 173.

na tribunách na Martově poli. Mussoliniho záliba v antice a slavnostech antikou inspirované je všeobecně známá. Uměl výborně latinsky a od konce první světové války se detailně zajímal o antiku, v roce 1908 poprvé vydal sérii článků na téma antika. Ve 20. letech vzrostl jeho zájem o postavu Julia Caesara.¹⁹³ Nehledě na výstup divadelního Caesara, který zpívá píseň o odzbrojení. Odzbrojení bylo jedním z hlavních témat konference v Ženevě v roce 1932, kde se proti odzbrojení staví Německo, fašistická Itálie a SSSR. Výsledky jednání byly velkým rozčarováním pro Edvarda Beneše a Československou delegaci.¹⁹⁴ Caesar zpívá následující verše:

„Lid chce míti stále

život bez válčení,

budu válčit dále

jménem odzbrojení.

Taková válka přec

je za vznešenou věc.“¹⁹⁵

Při zpěvu písně, mu dělají doprovod Jenčikovy girls, které tančí kankán v plynových maskách.

Postavy nejsou inspirovány jen zahraničními politiky, ale i tuzemskými reáliemi např. když Caesar popisuje průvod na počest svého velkolepého triumfu: „[...] *vpředu lvi, tygři, leopardi, po stranách sokolové, vorlové, DTJ. Pardálové až za kutálkou. Průvod se táhnul od Muzea dolů za jáсотu davů. [...] U Zlaté kapličky nad Tiberou zazněly fanfáry z Libuše a sbor Cisalpinských učitelů zapěl Hej, Římané.*“¹⁹⁶ Narážka na velkolepé státní slavnosti za účasti spolků a tělovýchovných jednot je pro tuto scénu naprosto zřejmá. Nebo odkaz na pozemkové reformy, které se projednávají v senátu.¹⁹⁷

Postava Cicerona zosobňuje nacionálního politika – populistu. Předobrazů pro tuto postavu bylo jistě mnoho, jedním z hlavních rysů může být politik jeden z mužů 28. října: Jiří Stříbrný. Jiří Stříbrný byl, jak již bylo zmíněno mužem 28. října, národně socialistickým poslance, roce 1926 byl odstraněn z ministerstva národní obrany a téhož roku i vyloučen ze strany národních socialistů – zásluhou Edvarda Beneše. Byl blízkým Gajdovým přítelem a

¹⁹³ NELIS, Jan: Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of "Romanità." *The Classical world* [online]. PHILADELPHIA: Classical Association of the Atlantic States, 2007, 100(4), s. 391-415.

¹⁹⁴ Více např. v kapitole *Odzbrojení nebo velmocenský diktát revize? (1932-1933)* In: DEJMEK, Jindřich: *Edvard Beneš. Politická biografie českého demokrata. Část I. Revolucionář a diplomat (1884-1935)*. Praha 2006.

¹⁹⁵ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan – JUST, Vladimír – HAVRÁNKOVÁ, Marie (eds.): *Čtyři hry*, s. 190.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 175.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 182.

zakladatelem bulvárního plátku *Poledních listů*, dále také spolupracoval s Národní obcí fašistickou (NOF).¹⁹⁸ Kdykoliv když postava Cicera promluví, odvolává se na své dřívější zásluhy pro stát, ale zároveň usiluje o svržení Caesara a narušení fungování Říma/státu. Dovolává se národního rázu města a svůj proslov končí zvoláním: „*My Řím nedáme, radši ho zbouráme!*“.¹⁹⁹ V protikladu k senátorům, Kleopatře a Caesarovi, kteří odmítají řešit aktuální krizi hladovějícího lidu a jen řeší, jak se obohatit, stojí Papullus a Bulva. Ti se setkají ve vězení, protože jeden napíše na zeď „krade“, druhý před to dodá „Brutus“. Aby umocnili postavení clownů, kteří vždy stojí trochu mimo dění, a odstup využívají k tomu, že lépe pochopí „neduh“ společnosti a svými zásahy pak příběh změní. Zpívají píseň „Pochod plebejců“ její refrén zní:

„*Na nás neplatí
ni pouta okovy, ni řetězy,
pouta zrezatí
a svoboda v řetězech nevězí!
Ta spoutat se nedá,
vždycky bourat se dá hlavou!
Pouta zrezatí,
staré železo na nás neplatí!*“²⁰⁰

Refrén poukazuje na otočení filosofie „boje za změnu“. Zatímco ve 20. letech by v podobné písni/výstupu byla zdůrazněna revoluce nebo kolektivní povstání. Nositelem revoluce by byl námořník/prodavačka/dělník z doků apod., tady jsou to pouze dva clownové, kteří dávají recept na zbourání nesvobody a starých pořádků, už ne rukama, ale hlavou. Tento obrat je zapříčiněn změnou paradigmatu avantgardy, která se od roku 1929 dostává do křeče. Poetismus upadá a avantgarda, která se přirozeně budovala na levicových myšlenkách a tíhla k nim, se musí vyrovnávat krom diskuse nad novými estetickými koncepty i se změnami v KSČ, ve které je mnoho umělců z řad avantgardy členy. Viz. *Manifest sedmi* proti převzetí a bolševizaci KSČ²⁰¹, který za rezonoval i v uměleckých kruzích. Na manifest sedmi odpovídá Karel Teige, Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Vilém Závada, František Halas, Karel Konrád, Ladislav Novomeský, Vladimír Clementis, Bedřich Václavek, Jiří Weil,

¹⁹⁸ NAKONEČNÝ, Milan: *Český fašismus*, s. 157.

¹⁹⁹ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan – JUST, Vladimír – HAVRÁNKOVÁ, Marie (eds.): *Čtyři hry*, s. 183.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 194.

²⁰¹ HORA, Josef – MAJEROVÁ, Marie – MALÍŘOVÁ, Helena – NEUMANN, St. K. – OLBRACHT, Ivan – SEIFERT, Jaroslav – VANČURA, Vladislav: Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá III.*, s. 47-48.

Julius Fučík, Vojtěch Tittelbach, velmi odmítavě. Své stanovisko tlumočí takto: „*Jsme přesvědčeni, že skutečný rozvoj moderní kultury je závislý na revolučním dělnickém hnutí a že její vítězství je podmíněno vítězstvím dělnické třídy. Jsme přesvědčeni, že je to komunistická strana, která má a jediná může být vůdcem revoluce, a tím i nositelkou všeho našeho kulturního snažení. [...] a právě dnes stojí sedm našich kamarádů, a staví se tam, kde nikdy neměli stát: proti revoluční dělnické organizaci.*“²⁰²

Těmto diskusím se V+W vyhýbají, ale zároveň tvoří vlastní odpověď na krizi avantgardy a tou je clownské glosování a odpovídání na absurdity reálného světa absurditami svými. Zároveň fungují jako rozbuška uvědomění pro širší masy, které pak v levicovém duchu přetvoří systém v normálně fungující svět bez politických absurdit.

K lepšímu glosování aktuálního dění slouží výborně předscény neboli forbíny. Kdy se zavře opona a oba clownové vyjdou mimo děj. V předscéně *Evropa a rumba* vedou následující dialog, který uvozuje následnou píseň:

Bulva: Já vám řeknu něco. Ze všech těch životů ještě nejvíc se mi zamlouvá tenhle ten dnešní.

Papullus: Není nejšpatnější. Lidé sice na něj nadávají, ale to jen proto, že nevědí, kdo tu krizi zavínil. To nebylo lidstvo...

Bulva: ...ale Evropa! Ona Evropa odjakživa byla záletná a bylo pod vlivem nějakého mužského

Bulva: [...] teď na ni bere Hitler...

Papullus: ... jenže ona ho nechce.“²⁰³

Následuje píseň *Rumba Evropa volá*, kde jsou zase narážky na aktuální dění.

verš: „*Evropa zavolá si lékaře,
když si už s neduhem rady neví,
svolá si lékaře do Ženevy.*“²⁰⁴

narážka na Ženevskou konferenci, je jasná. Další vývoj příběhu poukazuje na to, že v Ženevě se s léčbou tak „loudají“, že nebohou Evropu stejně zahubí. V polovině písně se otevře opona, kde visí satirická mapa Evropy, kterou namaloval Adolf Hoffmeister.

²⁰²TEIGE, Karel – NEZVAL, Vítězslav – BIEBL, Konstantin – ZÁVADA, Vilém – HALAS, František – KONRÁD, Karel – NOVOMESKÝ, Ladislav – CLEMENTIS, Vladimír – VÁCLAVEK, Bedřich – WEIL, Jirí – FUČÍK, Julius – TITTELBACH, Vojtěch: Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“ In: VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá III.*, s. 54-55.

²⁰³VOSKOVEC, Jirí – WERICH, Jan – JUST, Vladimír – HAVRÁNKOVÁ, Marie (eds.): *Čtyři hry*, s. 230.

²⁰⁴Tamtéž, s. 231.

Píseň pokračuje:

„přítom na pravou nohu naříká,
že jí bota není dost veliká.“²⁰⁵

Odkaz na fašistickou Itálii. Následuje odkaz na SSSR:

„Ač se v moři noří,
už jí sukně hoří.“²⁰⁶

Anglie je znázorněna jako bohatá teta s librami, která nakonec nechá Evropu ve štychu. Hra končí přenesením z antiky do přítomnosti, kde se na Caesara vzpomíná, jako na výborného vládce a Papullus s Bulvou vyvolávají s novinami v ruce zprávy o nezaměstnanosti. *Caesar* měl neskutečný ohlas u publika, mimo jiné i scéna, kdy po skeči v lázních vyvázejí clownové z kabiny Iva, který je předtím měl usmrtit, na kolečkovém křesle, ovázaného a v tlapě třímající berlu. Tato scéna korespondovala s vyzněním celé hry, že se děje něco shnilého a republika už není hrdým lvem, ale zraněnou šelmou.

Pokud jsem psala o křeči avantgardy, byl počín Osvobozeného divadla vnímám avantgardní kritikou jako ukazatel nového směru. Premiéru *Caesara* si nenechal ujít Julius Fučík (mimo jiné signatář odpovědi *zásadního stanoviska projevu sedmi*). Fučík si okamžitě všiml změny, která se udála: „*Bylo postaveno* [Osvobozené divadlo pozn. Autora] *před skutečnou změnu svého směru, protože pocítilo svůj nedostatek největšího spojení s tím, co se děje kolem. Cítilo, že nezávazná psina, již hlásali Voskovec i Werich, je něco příliš malého a vadného v historii dnů, které žije. A tak „Caesar“ [...] není už pouhá psina [...] „Caesar“ už je závazné slovo, velmi závazné – a velmi včasné.*“ Dále píše: „*Osvobozené už není jen zábava. Už to bolí.*“²⁰⁷ Poslední citovaná věta naprosto přesně vyjadřuje nový směr OD, od této hry jde o satiru, která se úspěšně snaží tnout do živého.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 232.

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ FUČÍK, Julius: *Divadelní kritiky*. Praha 1956, s. 388-389.

E. F. Burian a jeho cesta k D34

Oproti Voskovci s Werichem, kterým se ekonomicky dařilo držet Osvobozené divadlo i krizi navzdory, a Jindřichu Honzlovi, který vyměnil oficiální scénu znovu za avantgardní a taktéž se vyhnul finančním problémům, měl E. F. Burian složitější situaci.

Burian režíroval v Brně i Oloumouci, roku 1933 se vrátil zpátky do Prahy, kde nemohl najít uplatnění. Zamlouvala se mu velmi myšlenka politického divadla a programu Levé fronty, na jejichž schůze docházel v Brně.²⁰⁸ Nakonec se mu podařilo nalézt angažmá v kabaretu Červené eso. Z něj se Burian snažil udělat po vzoru Osvobozeného divadla politický kabaret. První program nesl název „Neseme“ s odkazem na karetní název kabaretu, jeden z výstupů byl v duchu politického divadla a jmenoval se „odzbrojovací konference“.²⁰⁹ Výstupy byly protifašistické a střefovaly se zhusta do Jiřího Stříbrného rozpor však byl mezi Burianovou koncepcí a vkusem diváka. Průměrný návštěvník kabaretu patřil k tomu, o čem se avantgarda vyjadřovala s pohrdáním jako o maloměšťákovi. Na toho tento typ představení přílišný dojem neudělal.

Změnou byla revue *Lod' živých* – originální text se bohužel nedochoval, pouze jeho protektorátní úprava.²¹⁰ O které se Fučík vyjádřil jako o prvním náznaku D34.²¹¹ Bedřich Rádl v článku pro *Přítomnost* vnímá představení stejně jako Fučík a zmiňuje velký ohlas u veřejnosti.²¹² Díky autorům Obstovi a Scherlovi máme alespoň náznak děje. Příběh se odehrává na lodi, a akcentuje sociální a morální rozdíly mezi podpalubím a horní palubou. V závěru hry převezme loď posádka, odstaví bohatého podnikatele s kapitánem (ty pošle pracovat do podpalubí) a chopí se kormidla. Tato uvědomělá hra, která reflektuje třídní boj, byla zparodována Osvobozeným divadlem v revue *Vždy s úsměvem – revue aktualit o 15 obrazech*, která měla premiéru na Silvestra roku 1934 a hrála se do 15. ledna 1935 denně v úpravě jako součást repertoáru.²¹³ Scéna byla pojata v extrémně konstruktivistickém stylu, výstup se jmenuje Ponorka D35 (číslo 35 proto, že hra se hrála ještě v lednu po Silvestru roku 1934, tím pádem se změnilo i číslo divadla z D34 na D35), ve výstupu je parodován Burianův voiceband, i otázka třídního boje a marxismus viz. Hlášení z radia: „*RADIO: Na mořích a oceánech zuří boj mezi Kapitálem a Proletariátem. Proletariát vykazuje ztráty,*

²⁰⁸ KLADIVA, Jaroslav: *E. F. Burian*, s. 103.

²⁰⁹ OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 191.

²¹⁰ Tamtéž, s. 193.

²¹¹ FUČÍK, Julius: *Divadelní kritiky*, s. 407.

²¹² RÁDL, Bedřich: *Historie Osvobozeného divadla II. – Místa a roky. Přítomnost: nezávislý týdeník*. Praha 12.06.1935, 12(23), s. 360-361.

²¹³ VOSKOVEC, Jirí – WERICH, Jan: *Fata morgana a jiné hry*. Praha 1967, s. 161.

*Kapitál postupuje, Křižník Vanderbilt bombarduje Marxovo souostroví. Poslední nápor Revolucionářů je zlomen [...]“.*²¹⁴ Zároveň jsou karikovány postavy oduševnělých dělníků revoluce, hlavní postava nemá civilní jméno, ale vystupuje jako Souchotinář. Zápětka je pak přesná parodie Burianovy hry, přijde revoluce a zároveň ponorka narazí do sudů zlata a začne se potápět. Dělnictvo reaguje tím, že díru ucpe břichem kapitána, který je „*přísluhovačem kapitálu*“.²¹⁵ Zároveň převezmou kontrolu nad ponorkou a celý výstup končí následujícím provoláním:

„*TAJEMNÍK: Dýchejme najednou. Kolektivum dýchat umí. Raz, dva, raz, dva.*

LAKOMEČ: Jak je to smutné, dusit se sám.

MUŽSTVO A TAJEMNÍK: Jak je to krásné, dýchat v kolektivu. Raz, dva. Raz, dva.

TAJEMNÍK: Více vzduchu pro kolektivum.

LAKOMEČ A DCERA: Tak už jsme se udusili, dobře nám tak, vykořisťovatelům. (zemřou)

*VŠICHNI (strouhají mrkvičku): Dýchám, dýcháš, dýchá. Dýcháme, dýcháte, dýchají.“*²¹⁶

Narážka na kolektivismus z úryvku revue OD se může zdát nepochopitelná i vzhledem k uměleckému vývoji. Myšlenka kolektivistického umění byla opravdu po své popularitě v raných 20. letech odsunuta na druhou kolej. Ve 30. letech se však vrací díky zvyšující se agitaci komunistické strany, což vedlo k resuscitaci a dalšímu vývoji proletářského umění. Dokladem výše nastíněného je i Burianův způsob založení D34.

Burian se v roce 1933 rozhodl založit vlastní divadlo, bohužel mu chyběl potřebný kapitál na rozjezd a počáteční provoz, a tak rozesílal dopisy s vysvětlením budoucí činnosti divadla a na závěr s žádostí a příspěvek. V dopise z 24. srpna 1933, JUDr. Zikmundu Steinovi píše: „*Vážený soudruhu, založili jsme v Praze profesionální divadelní kolektiv „D34“, s programem proti kulturní a politické reakci a fašismu. Budeme hrát v Mozarteu od 16. září a začínáme vskutku za velmi těžkých podmínek. Jistě chápete, soudruhu, že v záplavě zfašizovaných divadel je nejvyšší potřeba mladé divadelní tribuny, která by systematicky vnikala do řad neuvědomělého obecnstva. [...] Zkoušky jsou již v plném proudu. Program je složen z věcí, které přímo reagují na dnešní politickou situaci, ovšem pokud vůbec je to možné vzhledem k cenzuře. První představení je Činžák Evropa, parodie hospodářské konference, Ples manekýnů, jevištní odhalení podvodné hry reformistických vůdců ve formě chytré konverzační hry [...]. Divadlo si vedou herci sami jako svépomocnou akci s konečným cílem družstevního divadla. [...] Důležitost pomoci podtrhuje také ten fakt, že D 34 nechce*

²¹⁴ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Fata morgana a jiné hry*, s. 212.

²¹⁵ Tamtéž, s. 215.

²¹⁶ Tamtéž.

*sloužit jenom třídně neuvědomělému obecnstvu, ale v zájezdech, které hodlá podniknout na jaře příštího roku chce projet všechna průmyslová města, kde i za podprůměrných podmínek bude hrát v Dělnických domech na důkaz bojovné solidarity s dělnickým hnutím. Můžete-li, vážený soudruhu, podpořit tuto věc, se kterou jistě souhlasíte, prosíme o to. Čím rychlejší bude pomoc, tím lepší bude nástup našeho divadla. V účtě za D 34.*²¹⁷

Burian píše s žádostí o finanční příspěvek i prezidentu republiky nebo Zdeňku Nejedlému, kterému krom více méně stejného znění jako v citovaném dopisu JUDr. Steinovi na závěr připojuje: „*Zákulisní organisace se ustavila na základě kolektivním. E. F. Burian je prozatím uměleckým organisátorem a representantem před úřady. Jinak žádného soukromého podnikatele není. Provoz budou řídit sami herci a konečným cílem družstevního divadla.*“²¹⁸

Ráda bych zdůraznila formu divadla jakou E. F. Burian zamýšlel v D 34, a to je družstevní divadlo, které si herci budou řídit sami. V meziválečném Československu se udělovala divadelní koncese, kterou mohl vlastnit pouze jeden člověk, v případě Osvobozeného divadla to byl Jiří Voskovec. I v případě D 34 platilo stejné nařízení a koncesi získal E. F. Burian, nicméně z dopisu je patrné, že na rozdíl od OD kde V+W vedli divadlo jako podnik, se Burian oklikou vrací zpátky k myšlence kolektivismu a kolektivnímu řízení/umění. Dokonce i první hra D 34 *Život za našich dnů* (16. září 1933) od Emila Ericha Kästnera* je dělána v přísně konstruktivistickém stylu s nulovými rekvizitami, jak vzpomíná ve své recenzi Julius Fučík.²¹⁹ Burian se oklikou vrací v některých přístupech do raných 20. let, ale kombinuje je s montážemi, projekcemi a svým voicebandem. Volba Kästnera nebyla náhodná, neb platil za autora, jehož knihy nevyhovovaly nacistickému režimu a v roce 1933 byly veřejně páleny. Což zapadalo i do Burianova pojetí antifašistického boje o kterém se taktéž zmiňuje ve svém dopise na podporu D 34.

Další v repertoáru D 34 byla například hra *Ples manekýnů*, která útočila na „reformistické vůdce“.²²⁰ To v důsledku znamenalo kritiku sociální demokracie, jak se vyjádřil o hře sám E. F. Burian v roce 1953: „*Byla to ostrá satira na sociální demokracii a její politiku. V této*

²¹⁷ Památník národního písemnictví, fond E. F. Buriana, Praha, Dopis JUDr. Zikmundu Steinovi, D34, Rkp, D34, 304-306.

²¹⁸ Památník národního písemnictví, fond E. F. Buriana Praha, Dopis Zdeňku Nejedlému, D34, Rkp, D34, 304-306.

²¹⁹ FUČÍK, Julius: *Divadelní kritiky*, s. 406-409.

* **Emil Erich Kästner** (23. února 1899 Drážďany – 29. července 1874 Mnichov). Německý publicista, scénárista, spisovatel a autor kabaretů. Byl i uznávaným autorem dětských knih. V roce 1933 se dostal jako jeden z prvních autorů na seznam spisovatelů jejichž knihy byly označeny jako neněmecké a páleny. <https://www.britannica.com/art/theatre-art>

²²⁰ OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 201.

době byla ministrem vnitra sociální demokrat Meissner. Tak zvané pokrokové elementy na policii byli jeho lidé. Do uvedení „Plesu manekýnů“ se soc. demokraté domnívali, že D 34 půjde cestou rudě natřeného, neškodného, intelektuálního liberalismu.²²¹

Alfréd Meissner na kterého Burian naráží byl zasloužilým členem sociální demokracie, v počátcích republiky se podílel na sepsání a prosazení první ústavy Československé republiky, patřil vedle Bohumíra Šmerala ke starší generaci sociálních demokratů .

Ačkoliv vzpomíná Burian, že byl Meissner ministr vnitra, tak v letech 1929-34 byl ministrem spravedlnosti.²²² Ministr vnitra byl Voskovcem vzpomínaný Juraj Slávik.

Dále zdramatizoval Burian knihu Gézy Včeličky *Kavárna na hlavní třídě, román číšníkům a služkám*. Která byla ceněna zvláště levicovým tiskem, děj knihy skvěle zapadal do divadla D 34, příběh pojednává o učni Antonínovi, který usiluje o vyučení se číšníkem. Když se mu po mnoha peripetiích vyučení opravdu podaří, je z kavárny vyhozen, a tak Antonín s hořkostí zjistí, že se vyučí k nezaměstnanosti.²²³ Zájem o periferii a sociálně nižší třídu demonstruje Burian i ve svém článku z roku 1934 *O řeči periferie*, kde se nejprve opírá o Karla Čapka, který ve svých pondělních sloupcích často vtipně reagoval na mluvu periferie, Burian si z ní naopak bere i něco pro inspiraci, když si všímá širě metafor, které tito lidé užívají.²²⁴

Z her, které uvedlo ve svých počátcích divadlo D 34, včetně censurovaného *Činžáku Evropa*, jsou patrná témata zájmu divadla: 1) Boj proti fašismu viz. *Život za našich dnů*, jak výběr autora, tak téma jasně hlásá vyhlášení umělecké války proti nacismu a fašismu, tento program byl vlastní většině avantgardních a levicových divadel. 2) Boj proti sociální demokracii. Ta je vnímána komunisty jako brzda pokroku a jako zrádci proletariátu viz. *Ples manekýnů*. 3) Podpora dělníků a dělnických hnutí, akcentace třídního boje a vychýlení ve společnosti viz. *Kavárna na hlavní třídě*. 4) Podkopávání státní autority a poukazování na nedostatečnost řešení problémů (hospodářské krize atd.) společnosti národů viz. *Činžák Evropa*.

Burianovy hry byly sice dobře přijaty komunistickými recenzenty, např. Juliem Fučíkem, v rámci avantgardy měl své odpůrce. Jedním z nich byl Vítězslav Nezval, který píše recenzi na Burianovu hru *Chceme žít*. Krom toho, že mu vytýká jeho negativní postoje vůči surrealismu, jehož byl Nezval zastáncem, poukazuje na tvrdý marxismus Burianův, který

²²¹ KOČOVÁ, Zuzana: *Kronika armádního uměleckého divadla: dvacet let Armádního uměleckého divadla*. Praha 1955, s. 45.

²²² CHURANĚ, Milan. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století svazek I*. Praha 1998, s. 449.

²²³ VČELIČKA, Géza: *Kavárna na hlavní třídě, román číšníkům a služkám*. Praha 1932.

²²⁴ SRBA, Bořivoj: *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha 1981, s. 63-65.

kalí jeho umělecký instinkt. Nezval doslova píše: „*Souvisí snad s E. F. Burianovými útoky proti surrealismu pokles jeho vědeckého instinktu, bez něhož se neobejde marxistický umělec, či snad chtěl těmito útoky zmást obecnost, většinou maloměšťácké a nadané tzv. „sociálním cítěním“, dát mu ilusi, že je na půdě revolučního divadla a nakrmit je tím, co ve skutečnosti žádá?*“ Dále kritizuje mechaničnost, která vychází z Honzlových raných představení, ale kterou dovedl Burian do extrému, na závěr dodává: „*Její duch [myšleno hry], jež nezachrání úryvek internacionály, zahvízdaný „na usmířenou“ na okarínu, duch kýče.*“²²⁵

Nicméně první sezonu shrnuje i E. F. Burian v „Sebekritice D 34“. Krom shrnutí repertoáru první sezony, vypisuje i věci, které se nestihly realizovat, jako např. hry Tretjakova, Majakovskijho, Brechta. Další nesplněné body byly: 1) tělovýchovné a vzdělávací kurzy 2) pravidelný časopis 3) zřízení klubovny 4) pravidelné schůze 5) pracovní řád.²²⁶ Podle původního plánu je vidno, že Burian plánoval větší nástup, než jaký se reálně podařil. U nesplněných bodů bych ráda zdůraznila tělovýchovné a vzdělávací kurzy, které měly zřejmě navazovat na zakázanou FTP. Burian ještě shrnul první sezónu v článku *Zkušenosti z I. Sezóny pro Kulturní večerník*. Vyhraňuje se proti nutnosti manifestů a filosofických traktátů o umění protože: „*Dosti měšťáků, kteří si oblíbili četbu marxistických theoretiků a žonglující citáty z této četby proti pracující třídě.*“²²⁷ Burian věří, že divadlo D 34 je pravou avantgardou v její primární roli, jak byla ustanovena v prvních manifestech proletářského umění z 20. let. Proto v divadle využívá dělnických ochotníků.

Inspirací pro další Burianovy hry mohla být jeho návštěva na divadelním festivalu v Moskvě, který se konal v září roku 1934. Mezi dalšími návštěvníky z Československa byl Jiří Frejka nebo šéf Národního divadla Stanislav Lom.²²⁸

²²⁵ NEZVAL, Vítězslav: Chceme žít „D 34“. *Doba, časopis pro kulturní, sociální i politický život*. Praha 12.04.1934, roč. 1, č. 6, s. 89-90.

²²⁶ KOČOVÁ, Zuzana: *Kronika armádního uměleckého divadla...*, s. 99.

²²⁷ BURIAN, E. F.: *Zkušenosti z I. Sezóny*. *Kulturní večerník*. In: KOČOVÁ, Zuzana: *Kronika armádního uměleckého divadla...*, s. 102.

²²⁸ ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie...*, s. 72.

Osel a stín – Osvobozené divadlo

30. ledna 1933 byl Adolf Hitler uveden prezidentem Paulem von Hindenburgem na post říšského kancléře. Dne 5. března téhož roku byly vypsané parlamentní volby a 27. února byl založen požár v Říšském sněmu, ze kterého byli obviněni komunisté a sociální demokrati. Byli obviněni z příprav občanské války a následně bylo zatčeno tisíce komunistů. Ani tento akt by plně nezajistil Hitlerovi vítězství ve volbách, nebýt nacionalů, díky kterým získal Hitler 52 %. Hitler usiloval o zavedení zmocňovacího práva, které de facto měnilo konstituce samotného Německa, zákon mohl projít jen za předpokladu, že ho schválí dvě třetiny poslanců. Komunisté byli proti tomu, a tak jim jednotky SA zabránily ve vstupu do budovy, a tím pádem byl zákon přijat. 14. července 1933 se stává Nacistická strana jedinou legální v Německu. Tím pádem vyřadil Hitler svoje největší konkurenty z boje.²²⁹ Tyto události zmiňují proto, že jsou základem pro jednu z nejvýraznějších her Osvobozeného divadla *Osel a stín, deset obrazů o lidech a pro lidi* (13. října 1933).²³⁰ Hra se po krátké pauze opět vrací do antických kulís. Inspirací byla tentokrát i antická hra o městě Kocourkov od Lukiana, kterou dvojice předělala a dala jí moderní ráz viz. Předmluva: „[...] Kocourkov-Abdéro, plující kdesi na rozhraní mezi Nikde a Nikdy, kde antická moudrost a krása by se potkala v půli cestě se současnou hloupostí na svobodném území věčné směšnosti.“²³¹ I když hráli V+W satiru, snažili se nepsat postavy vždy na konkrétní osoby, ale spíše popsat jevy ve společnosti a myšlenky, jak se také vyjadřují dále v předmluvě: „Je-li hlavním předmětem útoku v naší hře fašismus v nejširším smyslu, je to proto, že tento mor považujeme (jako ostatně každý sebeméně myslící člověk) za nejaktuálnější nebezpečí života“.²³² I v postavách se snaží propojit antiku a aktuální dění, proto píšou: „[...]a v paprscích vybledlého helénského slunce a musí-li současně vyvolávat ozvěny každodenního života roku 1933 po Kristu, bude nutno aby ve svých způsobech, hlasech i úborech obsáhli Demosthena i Goebbelse, Xantipu i Marlene Dietrichovou, Diskobola i Kanadského hokejistu, choryfeje i moderního proletáře.“²³³

Děj se odehrává v antické Abdéře – tedy Kocourkově, hlavními hrdiny jsou oslař Skočdopolis (Voskovec) a zubař Nejezechlebos (Werich). V prvním obrazu se setkáváme s postavou Hekatomby a Hippodroma. Hippodromus je popsán jako „Ohnivý, osobně

²²⁹ ALTMAN, Linda Jacobs: *Adolf Hitler and the rise of the Third Reich*. New York 2016, s. 70-75.

²³⁰ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Hry Osvobozeného divadla I.*, s. 18.

²³¹ Tamtéž, s. 10.

²³² Tamtéž.

²³³ Tamtéž, s. 12.

nestatečný, ale sociálně demokratický.“²³⁴ Jeho manželka využívá svého postavení a toho, že se pohybuje mezi vyšší společností, kam dopomohla i svému manželovi. Bývalým manželem Hekatombý a zároveň politickým odpůrcem Hippodroma je Kontokorentos. Tato postava představuje továrníka, který má líheň na otroky, není pochyb o tom, že je personifikací nacistického podnikatele, jak je vidět na jeho odpověď Hekatombě, která obdivuje jeho otroka, model 33: „[...] *Příští měsíc hodím na trh lidový typ otroka, 69 drachem, arijský typ, analfabet, ale s předvojenskou výchovou [...].*“²³⁵

S dvojicí dvou hlavních hrdinů se setkáme na trhu, kam si jede zubař Nejezchlebos pro peníze za lékařské zákroky. Lid abdérský je ale sužován krizí a nemá na zaplacení, zároveň si stěžují na dva politické vůdce: Hippodroma a Kontokorenta, které obviňují, že se ani jeden nestará o lid a jejich hlad. Místo toho, aby trhovci zaplatili, schovají se. Mezitím přijede zubař na oslovi (ten představuje antické taxi), mezi taxikářem Skočdopolisem a Nejezchlebem vznikne ústřední konflikt hry. Nejezchlebos se chce schovat před úmorným vedrem do oslova stínu, Skočdopolis stín zpoplatní. Během hádky přicházejí trhovci a postupně se rozdělí na dvě strany podle preferencí v konfliktu. Ke konfliktu se nakonec připojí i oba politici Hippodromus s Kontokorentem, Kontokorentos se zastává oslaře, Hippodromus zase zubaře jakožto utiskovaného lidu. Oba ženou konflikt před soud, což je naprosto proti tomu, co chtějí původní protagonisté sporu a proti vůli Skočdopolise s Nejezchlebem je zastupují před soudem, tím pádem jim spor ukradnou. V+W tady opět hrají hlas zdravého rozumu v ideologickém šílenství a politickém oportunismu. Spor se nafoukne do obřích rozměrů a lidé se začnou rozdělovat na „oslaře“ a „stínaře“. Ve sporu jsou odkazy na aktuální události, např. Kontokorentos osnuje plán, že nechá Nejezchleba utéct z vězení, a hodí na něj a „stínaře“ vypálení radnice. Zároveň doufám v občanskou válku, kterou ale tímto politickým kouskem vyhraje. Narážka na vypálení říšského sněmu v Berlíně je naprosto jasná. Na jiném místě, kdy se ozve zvuk padající konzervy, odvětlí Nejezchlebos, že: „*To bylo venku, Stahlhelm upad na hlavu!*“²³⁶ Stahlhelm (ocelová přilba) byla německá militaristická organizace bývalých frontových vojáků a dopomohla Hitlerovi převzít moc v Německu.²³⁷ Ve hře je parodie nacistů na každém kroku, aby nikoho nenechali na pochybách, zdraví se pak abdérští zdviženou pravicí a řízným Heilos! Spor oslařů a stínařů postupně graduje a z přívrženců obou táborů se stávají fanatici.

²³⁴ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Hry Osvobozeného divadla I.*, s. 13.

²³⁵ Tamtéž, s. 42.

²³⁶ Tamtéž s. 94.

²³⁷ KUBIŠ, Karel: *Vzestup NSDAP a zničení Výmarské republiky.* Praha 2002, s. 47.

Ve snaze zabránit občanské válce zabijí Nejezchlebos se Skočdopolisem osla, když to Hippodromos s Kontokorentem zjistí, jsou zděšeni, protože by to znamenalo naprostý konec jejich politické kariéry. Nakonec se rozhodnou, že se spojí v jedno, vlezou si do oslí kůže a budou zároveň oslem i stínem. V tom se k oslu přiručí lid abdérský, kteří jsou ještě zfanatizovaným davem, Skočdopolis s Nejezchlebem jim vysvětlí že spor byl jejich a že není potřeba ani osla a ani stínu, lid procitne. V tom však opět povstane „vzkříšený“ osel hraný dvěma politiky a vyhlásí třetí Abdéru, na to se z amplionu ozve řev v němčině silně připomínající Adolfa Hitlera, který provolává zkázu kultury a oběti milionů lidí. Následné pasáže a předscény glosují vzestup nacismu. Příběh nakonec končí tím, že clownové znovu promluví k abdérskému lidu, který má stále hlad a vybídnou je, aby osla snědli. Nakonec zkonstatují, že vůdcové chutnali stejně, jako samotný osel. Díky pozdravu se zdviženou pravicí a německému řevu z amplionů si několikrát stěžovala Německá ambasáda, Jiří Voskovec vzpomínal, jak se za nimi po jednom představení přišel Edvard Beneš, tehdy zastával post ministra zahraničí a řekl jim: *„Já se s vámi spojím. Ale já budu trvat na naší konstituci a právu svobodného projevu. Snad bychom vás požádali, aby, když ten osel mluví, nemluvil tím Hitlerovským hlasem“*²³⁸

Voskovec s Werichem se v této fázi soustředí hlavně na hrozbu nacismu a fašismu. Oproti Burianovi prakticky neexistuje téma třídního boje, levicovost v hrách V+W by se dala vyjádřit jako manifest anti fašistický na rozdíl od Buriana, který vnímá komunismus nejen jako obranu proti fašismu, ale i jako východisko ze společenské krize.

²³⁸ SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*, s. 99.

Jan Werich a cesta Osvobozeného divadla do Sovětského svazu 1935

Díky úspěchu moskevského divadelního festivalu v září roku 1934 se do Moskvy o rok později vypravila další početná delegace z Československa. Tentokrát zahrnovala režiséra Národního divadla Karla Dostala nebo režiséra Vinohradského divadla Františka Salzera, mimo zástupců oficiální scény byli přítomni i Jaroslav Ježek jakožto kapelník Osvobozeného divadla, František Zelenka – výprava a scénografie, Jindřich Honzl – režisér a Jan Werich.²³⁹ Vzhledem k tomu, že tatínek Jiřího Voskovce byl původem Rus, nebylo umožněno Jiřímu Voskovci vycestovat z Československa. O svém pobytu referoval Jan Werich v článku *O Sovětském divadle a vůbec*. Pro časopis *Země sovětů*. Rukopis textu pochází z prosince roku 1935.

I když nejdříve kritizoval výběr některých her, připadali mu staromódní, po stránce jejich provedení je označil za naprosto dokonalá. Nezapomene zmínit, že taková představení nemají v západním světě obdoby. Wericha zaujala hra *Španělský abbé* (klasický kus alžbětinského divadla), která byla hrána v realistickém duchu, k tomu Werich píše: „*Překvapuje-li vás záliba v klasicismu, kterou má dnešní sovětská veřejnost, vzpomeňte si, že bolševická revoluce od počátku si byla vědoma toho že navazuje na nejvyšší hodnoty dosavadní západní a ruské kultury. Lenin mluvil často o nutnosti převzetí historického kulturního odkazu nejhodnotnějších, a že tyto staré hodnoty, má revoluce kriticky přehodnotit a transformovat podle svých kulturních potřeb. Úsilí po převzetí, ovládnutí a kritickém transformování kulturního odkazu, které je programem sovětské kulturní revoluce a výstavby, je ovšem úplně protichůdné taktice jiných „revolucí“, které okázale začínají tím, že ničí kulturní dědictví a zapalují na hranicích nejhodnotnější knihy.*“²⁴⁰ Úryvek z článku Jana Wericha velmi vypovídá o vnímání ruské revoluce očima návštěvníka, který je v zemi poprvé a na krátkou dobu. Z hlediska uměleckého se opravdu dařilo od 20. let vytvořit iluzi díky avantgardě, že revoluce přeje novému a daří se jí „transformovat kulturní odkaz“ východu a západu. Co se týče kulturního dědictví, kterážto poznámka – zvláště její konec o zapalování knih, je spíše adresováno na vrub nacistického Německa, je pravda poněkud jiná. Vypůjčím si jako protiklad výňatek z knihy historika Jana Slavíka, který SSSR navštívil mnohokrát a kriticky hodnotil své návštěvy. Slavík rozhořčeně píše o návštěvě Alexandrovského paláce, kde v rámci prohlídky průvodce vytáhne statistiky a diagramy

²³⁹ ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie...*, s. 73.

²⁴⁰ Památník národního písemnictví, Litoměřice, fond Jana Wericha, *O Sovětském divadle a vůbec 1935*, 7 ll., 4

dokazující krvavou vládu carů. Dále popisuje, jak bolševici zaplavují a ničí staré galerie a muzea agitačními hesly na podporu bolševického režimu.²⁴¹ Werich poskytuje cenné svědectví, co za hry bylo předkládáno zahraničnímu publiku, zaujala ho hra *Život na kolečkách* ve Státním cikánském divadle, i Werich připouští, že hra byla tendenční. Příběh je o zničení kulaka Vangara a o přivedení cikánů komunistou Kalichem do sovětského tábora. U hry obdivuje kompozici, hudbu a to, že: „*Je to divadlo, tvořené srdcem a krví, a korigované mozky takového umělce, jakým je režisér Goldblatt.*“²⁴² Oceňuje, že v SSSR na rozdíl od Německa nejsou rasové zákony, které by znemožňovaly cikánům hrát divadlo. Vzpomíná na setkání s režisérem Ochlopkovem, který byl Mejercholdův žák, který své vlohy pro divadla vyjádřil slovy: „*že byl několik let v Rudé armádě, že pracoval kdesi na kolchoze, že se aktivně zúčastnil socialistické výstavby a teprve prý po této průpravě mohl se odhodlat k tomu, aby se věnoval divadlu. Zapomněl ovšem ze skromnosti dodat, že by mu taková průprava nebyla nic platná, kdyby nebyl rozený geniální divadelník [...]*“²⁴³.

Zlatým hřebem divadelní produkce byla hra Nikolaje Pogodina *Aristokrati*, kterou v Praze uvedlo divadlo E. F. Buriana. Ochlopkovo pojetí mělo svým provedením blíže právě k divadlu D E. F. Buriana, v aristokratech jsou „manekýni“ v maskách a v modrém oblečení kteří dokreslují představení svými zásahy (házejí konfety na herce představující sních apod.), herci jsou velmi civilní a vstupují na jeviště s lehkostí publika, což je jev, který využívá i Burian včetně postav prostitutek a periferních živilů viz. *Ples manekýnů*.

Stejného zájezdu do Sovětského svazu se zúčastnil i zmiňovaný Jindřich Honzl, který v článku *O Ochlopkovově realismus pro magazín Dp* vzpomíná také na představení *Aristokrati*, stejně jako Werich obdivuje provedení hry, ale zmiňuje do důsledku propagandistický typ představení: „*[...] vidíme-li, jak se mění sadistické a masochistické zrůdy v trochu nekonkrétní normál šlechtných lidí a radostných dělníků, pocítujeme nebezpečí schematické tendence. Tato schematičnost není jen vinou Pogodinovou nebo Ochlopkovovou, ale je v podstatě konvencí výchovného umění, v němž přes veškerou realističnost – je pozornost diváků neustále odváděna od faktů k idejím, od skutečnosti k pojmům. Takovým nekonkrétním pojmem musí vždy zůstat „normální člověk“ nebo „dělník oddaný své práci.*“²⁴⁴ Systematický Honzl se, jak je jeho přirozeností, více specializuje na

²⁴¹ SLAVÍK, Jan: *Po třetí v Sovětském svazu*. Praha 1932, s. 31.

²⁴² Památník národního písemnictví, Litoměřice, fond Jana Wericha, O Sovětském divadle a vůbec 1935, 7 ll., 4.

²⁴³ Tamtéž.

²⁴⁴ HONZL, Jindřich: Ochlopkovův divadelní realismus. In: HONZL, Jindřich – POKORNÝ, Jaroslav (ed.): *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*, s. 189.

provedení divadla, ale výše citovaný popis dává odpověď na Honzlovu revizi sovětský uměleckých postupů. Zároveň ve stejném článku stále vidí východisko proti fašismu v SSSR, která „dává zrcadlo“ západním fašistickým režimům.²⁴⁵ V dalším článku / reportáži *Spolupráce Západu a Východu* se Honzl snaží o realistický obraz Sovětského svazu a jeho umění. Je proti kritice, která plyne z neznalosti poměrů, zároveň varuje před snahou aplikovat 1:1 představení a přístupy sovětských divadel do Československého prostředí. Sám detekuje úspěch sovětských scén v tom, že je děláno cíleně ke konkrétním společenským předpokladům. Propaguje propojení obou přístupů a kultur, inspirovat se SSSR, ale nezapomenou na Shelleyho, Rebelaise, Rimbauda apod.²⁴⁶ Na případu Jindřicha Honzla je vidět vývoj od první nadšené návštěvy a propagace sovětského divadla, jako jediného správného (po divadelních experimentech v raném OD) k syntéze přístup, které jsou vlastní tuzemské scéně.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 191.

²⁴⁶ HONZL, Jindřich: *Spolupráce Západu a Východu*. In: HONZL, Jindřich – POKORNÝ, Jaroslav (ed.): *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952* s. 191-194.

Situace Komunistické strany a Československé politiky od roku 1934

V roce 1934 byly navázány diplomatické styky Československa a SSSR. V květnu 1935 byly z obav před hitlerovským Německem podepsána smlouva mezi Československem a SSSR, kde se Československo zapojilo do sovětského obranného systému. Politika v rámci komunistických stran ve Španělsku a Francii byla s požehnáním Moskvy, v tom, že se spojila s levicovými stranami a vytvořila jednotnou frontu. Jiná byla situace v Československu, Jan Šverma se pokusil během nepřítomnosti Kopeckého s Gottwaldem o stejný postup jako Francie a Španělsko, nicméně jeho návrh byl z Kominterny kategoricky zamítnut. Janu Švermovi se však nakonec podaří v roce 1935 zapojit KSČ do národního života, dokonce podpoří Edvarda Beneše v prezidentských volbách, kdy kandidoval proti Bohumilu Němci. V té době je Klement Gottwald v Moskevském exilu, protože v Československu by byl zatčen za protistátní činnost.²⁴⁷ 18. prosince 1935 vstupuje Edvard Beneš do Pražského hradu, jako nový prezident republiky. 7. března 1936 změnil Adolf Hitler situaci v Evropě obsazení demilitarizovaného břehu Rýna. Beneš se jal řešit opevnění a reformu v rámci armády. V létě roku 1936 odjel Konrád Henlein jako zástupce německé menšiny do Londýna, kde utvořil dojem o loajální německé menšině vůči ČSR, která pouze vymáhá svá zákonná práva.²⁴⁸

Počátkem roku 1936 byla zahájen v SSSR Stalinova kampaň proti formalismu. Prvním případem bylo stažení Šostakovičovy opery *Lady McBeth* z repertoáru v celé zemi, a to na základě anonymního článku otištěném 28. ledna v *Pravdě*, Šostakovič byl osóčen z mnoho prohřešků a jedním z nich byl právě formalismus. Následovala kampaň proti divadlu Alexandra Tairova a Vsevoloda Mejercholda, zákaz Ejzenštajnova filmu *Běžin luh*, censura Majakovského poesie. Čistky prováděl Všesvazový komitét pro otázky umění, který byl založen v únoru téhož roku na Stalinův příkaz. Stalin vydal výměr proti čemukoliv, co připomínalo avantgardu – která byla od té chvíle chápána jako formalismus, Stalin naopak prosazoval sociální realismus.²⁴⁹

V SSSR byl termín znám od roku 1932 Ivanem Michajlevičem Gronskim, šéfredaktorem literárního časopisu *Novyj mir*, který sociální realismus použil v projevu k sovětským

²⁴⁷ RUPNIK, Jaques: *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci*. Praha 2002, s. 115-127.

²⁴⁸ DEJMEK, Jindřich: *Edvard Beneš. Politická biografie českého demokrata. Část II. Prezident republiky a vůdce národního odboje (1935-1948)* Praha 2014, s. 10-29.

²⁴⁹ PFAFF, Ivan: *Ohlas stalinské kampaně proti „formalismu“ v české levicové kultuře 1936-1938. Slovanský přehled: Review for Central, Eastern and Southeastern European History*. Praha: 2002, 88(3), s. 387.

spisovatelům 20. května.²⁵⁰

Pojem sociálního realismu rozvířil debatu i v Československých avantgardních kruzích. 26. září 1934 ve velké sále Knihovny hl. města Prahy na večeru Levé fronty proběhl diskusní večer na téma sociálního realismu, jedním z účastníků byl i E. F. Burian. Zformovaly se dvě protichůdné teze surrealisté* Karel Teige a Vítězslav Nezval brali sociální realismus jako umělecký koncept, zatímco jeho protikladem, který zastával například Václavek byl ideologický.²⁵¹ Spor se nakonec vyhrotil na stránkách Brněnského periodika U-Blok v květnu 1936, kde Václavek vytýká Teigemu marxismus 20. let.²⁵²

Do polemiky zasáhl překlad knihy André Gida *Návrat ze Sovětského svazu*, přeložil jí Bohuslav Mathesius. Gid v knize popisuje kulturní čistky a stalinistický kult, novou sovětskou realitou je naprosto otřesen, na knihu reaguje S. K. Neumann spisem *Anti-Gid*. KSČ pod vlivem Stalinistických nařízení se odštěpuje od avantgardy, respektive od té části avantgardy, která nezměnila svůj náhled na umění a svou techniku. Pobouření přineslo vyřazení Maxe Švabinského z výstavy Československého umění v Moskvě v říjnu roku 1937, pro údajnou nemravnost, vyřazení byly Štýrský, Toyen, Špála, Preisler, ale i scénické návrhy D 37 nebo malby Františka Muziky.²⁵³ Největší ránou byla štvavá kampaň proti Vsevolodu Mejercholdovi, který navštívil Prahu v říjnu a listopadu roku 1936 a následné zavření jeho divadla. Na obranu Mejercholda se postavil i E. F. Burian, který s ním v Praze vedl obsáhlé diskuze. Burian byl pak napadán komunistickým tiskem, nicméně se vyjádřil, že i když nejsou poměry v SSSR ideální nelze zaměňovat jeho postoj na obranu Mejercholda s protisovětským postojem.²⁵⁴

²⁵⁰ BÍLEK, Petr A.: Socialistický realismus a avantgarda. In: VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha 2011, s. 324.

²⁵¹ Tamtéž, s. 326.

²⁵² PFAFF, Ivan: *Ohlas stalinské kampaně proti „formalismu“ v české levicové kultuře 1936-1938. Slovanský přehled: Review for Central, Eastern and Southeastern European History*. Praha: 2002, 88(3), s. 389.

²⁵³ Tamtéž, s. 395-396.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 396.

* Surrealismus přišel do Československa až roku 1934. Propracoval se k nám až v tak pozdním období, díky fázi světového surrealismu, která začala pracovat se sny a jejich výkladem podle Carla Junga. Sen byl brán jako podklad, který měl společný s poetismem, a tak byl surrealismus brán jako pokračování poetismu. Mezi zastánce surrealismu patřil Jindřich Štýrský, Toyen, Vítězslav Nezval, Jaroslav Ježek, Jindřich Honzl, a později i Karel Teige. PETRASOVÁ, Taťána – ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): *Dějiny umění v českých zemích 800-2000*. Praha 2017, s. 819.

Burianova proměna

Divadlo D. E. F. Buriana prochází několika uměleckými etapami, když se na ně podíváme blíže, zjistíme, že do jisté míry kopíruje vývoj avantgardy 20. a počátku 30. let.

Období let 1933 – kdy se divadlo zakládalo a počátku sezóny 1935 se nese v duchu extrémního politického divadla, které pracuje s konstruktivismem a mechanicitou, která by se dala přirovnat k ranému Osvobozenému divadlu (není divu, těchto začátků byl Burian přítomen). V těchto začátcích je divadlo maximálně ideové. V roce 1934 jede Burian na divadelní festival do Sovětského svazu.²⁵⁵ Tam načerpá novou inspiraci. Počátkem sezóny 1935/1936 nastává Burianovi censurní problém, když plánoval v září uvést hru *Hráze na Tise*, která pojednává o boji maďarských komunistů v roce 1919, jak píše cenzura „*velice sympatickým způsobem*“²⁵⁶. V roce 1936 uvedl Burian již zmíněné *Aristokraty*, zajímavostí je, že při své návštěvě SSSR toto představení neviděl, na rozdíl od Wericha a zrekonstruoval ho pouze z fotografií. Nastává pak syntetické období, kdy Burian začne řídit představení za použití kontrastů, jako si to stanovil v *Polydynamice*.²⁵⁷ Burian trvale zavedl do svých představení promítaný film – Theatregraph, v určitých scénách/dialogu se měnil promítaný obraz. O podobném promítání referoval již Jindřich Honzl ve své cestě po SSSR v roce 1925. Burian to však dotáhl ještě dál a nejednalo se o pár obrazů, ale o plnohodnotný doprovod scény, vlastně rozšířil a dovedl k dokonalosti jeden z pilířů avantgardy, propojení umění dohromady a začlenění filmu.²⁵⁸

V roce 1936 se Burian přidává k surrealistům a vybírá si pro své další představení tentokrát *Máj* Karla Hynka Máchy.²⁵⁹ Ve své stati *Máchovo divadlo* přirovnává Máchu k Shakespearovi.²⁶⁰ Burianův zájem o klasiky Českého divadla, mohou souviset nejen s inspirací repertoáru divadelníků ze sovětského svazu, kteří se nebáli nově inscenovat klasické hry, ale i s jeho pojmem „lidovosti“. Burian měl pocit, že lidovost, jak je nižším třídám předkládána, je ohlupuje a funguje jako kulisa, nikoliv jako plnohodnotná kultura, jak se vyjádřil v článku *Umělec netvoří jen pro lid, tvoří především z lidu* z roku 1937.²⁶¹

²⁵⁵ ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie...*, s. 72.

²⁵⁶ KOČOVÁ, Zuzana: *Kronika armádního uměleckého divadla...*, s. 177.

²⁵⁷ BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Tam-tam, 9.-10.1925(3).

²⁵⁸ Např. Umělecký svaz Devětsil, *Revoluční sborník Devětsil*, Praha 1922. TEIGE, Karel: *O humoru, clownech a dadaistech*. Praha 1930.

²⁵⁹ KLADIVA, Jaroslav: *E. F. Burian*, s. 199.

²⁶⁰ BURIAN, E. F.: *Máchovo divadlo*. In: POHRIBNÝ, David – ZUMR Josef – NEZVAL Vítězslav: *Ani labuť ani Lůna: sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: 1995, s. 62-69.

²⁶¹ BURIAN, E. F.: *Divadlo za našich dnů*. Praha 1962, s. 22-23.

Zároveň v roce 1936 vychází Burianova kniha *Zaměťte jeviště*, tam například ukazuje své vnímání divadla a potvrzuje své vidění divadelní syntézy, která má do sebe pojmout všechna umělecká odvětví včetně filmu, rozhlasu, fotografie apod., Vyjádřil se i k cennosti lidové kultury.²⁶² Již zmíněný příklon Buriana k sociálnímu realismu, který se nebojí promíchat s trochou surrealismu a lyrismu, tvoří netušené propoje. V roce 1937 také zahajuje v divadle D 37 výstavu surrealistů Karel Teige.²⁶³ Burian se zároveň díky obraně Mejercholda dostává do konfliktu s KSČ a nesouhlasí s úzkou definicí sociálního realismu, jak ho definuje KSČ.²⁶⁴ Své odpůrce kritizoval ve hře Hamlet III., tuto hru se rozhodl obsáhle recenzovat Julius Fučík. Nařkl Buriana z toho, že D 37 není obrácené k lidu, tj. proletariátu, ale ke kavárně, které se snaží zalíbit.²⁶⁵ Fučík scénář hry naprosto strhává a nařkne Buriana, že problém nafukuje a intelektualizuje.

Neustálé útoky na Buriana pokračovaly, nakonec se Burian vyjádřil takto: „*Pracující lid československý, musí si být vědom, že žádní vnější moc kteréhokoli státu nemá právo zasahovat do vnitřní kulturní politiky této země. My zde v Československu si budeme své kulturní a sociální otázky řešit sami. My, dědici slavné kulturní tradice, jdoucí daleko do středověku, budeme své problémy řešit, jak my uznáme za dobré v cestě za všeobecným sociálním pokrokem. Nemůžeme si proto odnikud a nikým dát mluvit do svých kulturních poměrů. V našich poměrech je tzv. socialistický realismus teoretický bluf. Předně je to falešný termín. Jde tu o sovětský realismus, nikoli o realismus socialistický. Jako sovětský realismus není tento typický sovětský umělecký názor schopný vývozu do zemí, kde mají skutečnost jinou než sovětskou. Jen idealista nebo mechanický mozek se může domnívat, že je možno exploatovat v umění sovětskou zkušenost v zemích, ve kterých je zcela jiný společenský systém a v nichž podmínky volají po typickém procesu od nepřijatelného sovětského realismu zcela odlišném. Volá-li dnes zapeklitě S. K. Neumann na každé umění, které tvoří tradici naší země, hromy a blesky ve jménu sovětského realismu, pak by bylo dobře tomuto bardu diletantismu a naturalismu připomenou, že jeho praxe básnická se nijak nekryje s jeho podivnou teorií, které říká marxismus*“²⁶⁶ .

²⁶² BURIAN, E. F.: *Zaměťte jeviště*. Praha 1936.

²⁶³ SRP, Karel: *Karel Teige*, s. 154.

²⁶⁴ PFAFF, Ivan: *Ohlas stalinské kampaně proti „formalismu“ v české levicové kultuře 1936-1938. Slovanský přehled: Review for Central, Eastern and Southeastern European History*. Praha: 2002, 88(3), s. 398.

²⁶⁵ FUČÍK, Julius. *Divadelní kritiky*, s. 438.

²⁶⁶ PFAFF, Ivan: *Ohlas stalinské kampaně proti „formalismu“ v české levicové kultuře 1936-1938. Slovanský přehled: Review for Central, Eastern and Southeastern European History*. Praha: 2002, 88(3), s. 400.

Na Burianově případě lze doložit zmatek, který vneslo přímé řízení Moskvy KSČ na naši avantgardu. Najednou přibylo nepřátel, krom třídního boje a boje proti fašismu se najednou začal hledat i vnitřní nepřítel. Koncem 30. let se uvnitř avantgardy začali lidé rozlišovat na ty, kteří souhlasili se stalinistickými čistkami, a na ty kteří byli proti nim a pro svobodu umění.

E. F. Burian patřil mezi ty druhé.

Osvobozené divadlo a Balada z hadrů

Hry Osvobozeného divadla nabírali na větší intenzitě satiry přesně podle vývoje událostí mezinárodní politiky. Protifašistická letora a zároveň zesměšňování tuzemské politiky a oslav republiky v hrách V+W dokonce způsobila rvačku v publiku. Jednalo se o hru *Kat a blázen* (19. říjen 1934). Jak vzpomíná Jan Werich, na představení se dostavila skupina mladíků – studentů nacionálního smýšlení, které hra urážela a chtěli napadnou hlavní protagonisty, to si však nenechal líbit zbytek publika, dle Werichova vyprávění se jednalo o dělníky z nedalekých fabrik a začali se s mladíky prát. Mumraji nepomáhal Jiří Voskovec, který z pódia dělal na mladé výtržníky rukama volské rohy a vykřikoval „bůůů“. Nakonec musela v OD zasáhnout policie. Hra byla rychle stažena z repertoáru, protože se lidé báli na představení chodit.²⁶⁷

Po rychlém stažení hry se V+W pustili do svého třetího filmu *Hej rup! Která měla být parodií na sovětské filmy*, nicméně ve svém článku o sovětském svazu Jan Werich vzpomíná, jak ho na ulici zastavovali lidé a zdravili ho „gej rup tavyryš“.²⁶⁸ Tudíž se nedomnívám, že film byl jako parodie chápána. Po válce zkomplikuje situaci Jiřímu Voskovci. Film režíroval Mac Frič, předchozí dva režíroval Jindřich Honzl. Snímek měl velký divácký ohlas, za prvních deset dní od premiéry ho v Praze shlédlo 31 508 diváků.²⁶⁹ Po úspěšné sezóně, kdy Osvobozené divadlo uvedlo revue *Panoptikum* otisklo v *Rudém právu* ohlášení o přerušení činnosti OD. Ohrazují se proti výpadům pravicového tisku, který dokonce tvrdil že Werich prohrál divadlo i s ansáblem v kartách.²⁷⁰ Naopak uvádí, že důvody pro dočasné uzavření jsou zdravotního rázu, a že váhají, zdali divadlo trvale uzavřít nebo přeměnit jeho fungování.²⁷¹ V pauze mezi rozhodováním, co dál s divadlem, hodlali V+W natočit film *Golem* s Milošem Havlem, z projektu však sešlo a prostor v pasáži u Nováků byl pronajat A. Fenclovi.²⁷² Dále se V+W rýsoval další projekt. Tentokrát se jednalo o *Labyrint světa a ráj srdce*, který měl být uveden pro Národní divadlo. I z tohoto projektu nakonec sešlo, a to hlavně díky neuvěřitelné kampani nacionálního tisku.²⁷³ Podobný případ se stal i Jindřichu Honzlovi, který měl režírovat pro Národní divadlo, nicméně ani to se nakonec neuskutečnilo

²⁶⁷ WERICH, Jan: Táto vyprávěj In: Suma Sumárum, kpt. Nepřátelská kampaň, Supraphon 2019.

²⁶⁸ Památník národního písemnictví, Litoměřice, fond Jana Wericha, *O Sovětském divadle a vůbec* 1935, 7 Il., 4.

²⁶⁹ FARNÍK, Jaromír – JUST, Vladimír – TAUSSIG, Pavel – ŠKORPIL, Jakub: *V+W=100, Vždy s úsměvem*. Praha 2005, s. 50.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 31.

²⁷¹ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické*. 24.03.1935, 16(71), s. 4.

²⁷² PELC, Jaromír: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha 1981, s. 128.

²⁷³ SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*. Praha 1995, s. 108.

a Voskovec s Werichem byli nařknuti z toho, že se chtějí lehce zbavit svého režiséra.²⁷⁴ Mezitím Jan Werich navštíví SSSR, ze kterého si přiveze inspiraci a nadšení pro Ochlopkova. V+W se nakonec rozhodnou znovu obnovit svou divadelní činnost, tentokrát ale v jiném divadelním prostoru v divadle Rokoko. Prostor byl neskutečně malý, v listopadu 1935 se začala zkoušet nová hra *Balada z hadrů*. Do hadrů se odělo i jeviště a z Osvobozeného divadla se stalo Spoutané divadlo.²⁷⁵ Tato hra se od zbytek her liší, není prostor pro příliš mnoho postav, scéna nemůže mít velké barevné kulisy a využívat různých kladek a další hybadel, z nouze využívá konstruktivistické kulisy. Hra měla premiéru 28. listopadu 1935.²⁷⁶ Děj hry se odehrává v Paříži roku 1455 a hlavní postavou je Francois Villon. Dialogy v této hře skřípou a repliky zní jako z učebnice, závěr je nebyvale mravoučný. Ponurost a sociální naléhavost hry umocňují obrazy z polorozpadlé cihelny, kde nezaměstnaní začnou hrát o Villonovi – jedná se o divadlo na divadle. Hrou se nese leitmotiv písně *Hej pane králi*, kdy v refrénu jsou tyto verše: „*Vy páni, kteří jste tím vinni, / že bída z lidí lotry činí, / že vlky z lesů žene hlad. / Myslete si, že jsme jen lůza, / že se nás nemusíte bát. / Jednou však popadne vás hrůza, / Až pod okny vám budem řvát [...]*“²⁷⁷

I slavné forbíny se mění, Werich pln dojmů z festivalu v Moskvě promlouvá ve forbíně proti anti sovětské kampani v pravicových periodikách.

„JEHAN: *Pane, já byl v Rusku, teďka jezdím po venkově s cyklem zhnusených přednášek. Mám za to slušné peníze. Dvě stě marek za jednu přednášku.*“²⁷⁸ Předscéna probíhá v podobném duchu, kdy Werich jako Jehan neustále zdůrazňuje, že lidé v SSSR se mají naprosto skvěle, nemají hlad a jsou naprosto šťastni. Jedná se o jednu z nejvíc desilusních dialogů Osvobozeného divadla vůbec. Se samotnou hrou nebyli nakonec spokojeni ani sami tvůrci, 9. února 1963 píše Voskovec Werichovi dopis, kde se mimo jiné zmiňuje i o *Baladě z hadrů*: „*Předně nemám baladu rád a v Paříži by se nám za toho našeho Villona vysmáli – je jak z čítanky pro socálně demokratickou „Dělnickou akademii“, stoje pod šibenicí na pařížské dlažbě již po zbojnicku rozkročen, brunátně po francouzsku háraje zpod vzpurné skráně vůčivá králově kamarile a městským biřicům. To se nám nepovedlo.*“²⁷⁹ Voskovec s Werichem se snaží několik let po svém rozdělení hru přepsat, avšak nakonec zůstane jen torzem.

²⁷⁴ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: Oč vlastně jde. *Právo lidu*. Roč. 45, 1.3.1936, č. 52, s. 7.

²⁷⁵ PELC, Jaromír: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, s. 131-132.

²⁷⁶ VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Hry*. Praha 1980. s. 287.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 324.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 329.

²⁷⁹ MATĚJKA, Ladislav (eds.): *Jiří Voskovec a Jan Werich korespondence II*. Praha 2017, s. 24.

Už na jaře se Osvobozené vrátí zpět do pasáže u Nováků a přestane být Spoutaným divadlem.²⁸⁰Následovaly hry staršího typu jako *Nebe na zemi* apod. Zároveň v roce 1937 slavilo Osvobozené divadlo 10 let. Koncem roku 1936 přijel do Prahy Mejerchold, který navštívil nejenom divadlo D E. F. Buriana, ale i Osvobozené. Přispěl i krátkou zdravicí do sborníku k deseti letům OD, kde divadlo přirovnával k italským umělcům z cirkusu Medrano, které mu v roce 1913 ukázal Apollinaire.²⁸¹ Co se týče Vsevoloda Mejercholda, a jeho osudu. Výše jsem psala, že se ho E. F. Burian a Jindřich Honzl zastával po zavření Mejercholdova divadla, v roce 1939 byl Mejerchold zatčen. 2. února 1940 byl Vsevolod Mejerchold po brutálním mučení zastřelen.²⁸²

²⁸⁰ PELC, Jaromír: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, s. 135.

²⁸¹ MEJERCHOLD, Vsevolod: Mejerchold o Voskovcovi a Werichovi. In: TRÄGER, Josef: *Deset let Osvobozeného divadla*. Praha 1937, s. 105.

²⁸² MARTÍNEK, Karel: *Dějiny sovětského divadla 1917-1945*, s. 114.

Rok 1938 konec divadla D a Osvobozeného divadla, válečná léta a osudy po válce

Rok 1938 se neslavně zapsal v dějinách Československa. Tu nechcete dat' historický úvod jako u iných částí? Během celého roku probíhaly vlastenecké akce, a nebylo tomu jinak ani v divadelním prostředí. V červnu roku 1938 byla uspořádána velká barokní výstava, o které referuje kupříkladu Arne Novák v *Přítomnosti* a popisuje její velkolepost. Výstava se nezaměřovala pouze na sochy a obrazy, ale i na barokní hudbu a divadlo.²⁸³ Výstavy se účastnil i E. F. Burian s Divadlem D 38, uvedl cyklus tří her pod souhrnným názvem *Lidová suita*. Jednalo se o přepisy středověkým her.²⁸⁴ Středověké hry byly ovšem často torzy, Burian je dotvářel a akcentoval typy postav a idee.²⁸⁵ Burian chtěl pokračovat dále, a tak v zářijové mobilizaci dal dohromady program, který měl povzbudit vojáky, byl odmítnut. Brzy potom přišla Mnichovská dohoda a následně 15. březen 1939. Burian se snaží udržet divadlo D a zároveň se snaží podpořit i český odboj, v jeho programu jsou proto většinou lidové hry. 11. května 1939 při příležitosti výročí smrti Bedřicha Smetany vystoupil se svým souborem a předvedl manifest při voicebandové recitaci Smetanova „z mého života“.²⁸⁶ E. F. Burian byl 12. března roku 1941 zatčen Gestapem, poslán do koncentračního tábora a vězněn až do května 1945.²⁸⁷

Osvobozené divadlo mělo kratší trvání než divadlo D. 8. 4. 1938 má premiéru hra *Pěst na oko aneb Caesarovo velké finále*. Během Vsesokolského sletu hrají hru 2x denně s obrovskými ovacemi a fungovalo jako symbol národní demonstrace.²⁸⁸ Po Mnichovské dohodě čelilo divadlo mnoha novinářským útokům a 9. 11. 1938 byla Jiřímu Voskovci odňata divadelní koncese a dalším divadlům doporučeno, aby Voskovce s Werichem nezaměstnali.²⁸⁹ Jiří Voskovce opouští Československo 31. prosince 1938, Jan Werich a Jaroslav Ježek 9. ledna 1939, jejich cesty vedou nejdříve do Clevelandu, a nakonec do New Yorku. V roce 1941 začali pracovat pro pobočku britského rozhlasu v Americe. Od roku 1942 byli zaměstnanci americké informační služby *OWI* přes které komentovali světové dění v češtině.²⁹⁰

²⁸³ NOVÁK, Arne: *Přítomnost: nezávislý týdeník*. Praha: 15.06.1938, 15(24), s. 384.

²⁸⁴ KOČOVÁ, Zuzana: *Kronika armádního uměleckého divadla...*, s. 317-318.

²⁸⁵ OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 270.

²⁸⁶ KLADIVA, Jaroslav: *E. F. Burian*, s. 282-288.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 328.

²⁸⁸ SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*, s. 118.

²⁸⁹ WERICH, Jan: *Táto vyprávěj in: Suma sumárum*, kpt. Listopad 1938. Supraphon 2019.

²⁹⁰ MATĚJKA, Ladislav (eds.): *Jiří Voskovec a Jan Werich korespondence I*. Praha 2017, s. 11.

Jindřich Honzl na rozdíl od V+W, neemigroval, ale zůstal v Protektorátu. Částečně se živil jako učitel, částečně se stále věnoval divadlu. Založil Divadélko pro 99, nicméně roku 1941 byl nucen divadlo zavřít. Dále psal statě o divadle a pracoval na administrativních postech.²⁹¹

Po skončení války se svět opět dramaticky proměnil. E. F. Burian se vrátil z koncentračního tábora zpět do Prahy, Jan Werich se vrátil z Ameriky a Jindřich Honzl se zase mohl volně nadechnout. E. F. Burian po svém návratu z Dachau zakládá 15. června 1945 Divadlo Práce. Družstvo divadla práce má pod sebou pak další divadelní subjekty: D 46, Karlínské zpěvohry, Mahenovy činohry v Brně, Janáčkovy opery v Brně a operety v Redutě. Burian má divadla připravit na zestátnění a do rukou nového uměleckého ředitele.²⁹²

Jindřich Honzl se stal členem umělecké správy činohry Národního divadla. Po roce 1948 i jeho ředitelem. Jeho angažmá nemělo dlouhého trvání, v archivu ND lze nalézt dokument, který shrnuje rozhodnutí odstavení Honzla z vedení: „*Soudruh Honzl již od začátku minulé sezony t. j. 1949-1950 nepůsobí již přímo v Národním divadle. Na doporučení dělnické komise byl dán na zdravotní dovolenou. Stalo se tak proto, že tato komise dospěla k přesvědčení, že jako ředitel činohry jednal svévolně a zcela autoritativně, bez spolupráce orgánů KSČ a ROH. Jinak jako proti umělci nemůže být proti němu námitek. Jeho schopnosti režisérské jsou vynikající, ale nemůžeme doporučit, aby byl stavěn na jakémkoliv místě na kterém by samostatně rozhodoval. Jinak je politicky naprosto spolehlivý.*“²⁹³ Jindřich Honzl zemřel v dubnu roku 1953. Je naprostým paradoxem, že v meziválečném období nebyl Honzl Národním divadlem přijat, když se tak stalo po válce, i přes jeho kvality, znovu nesedí do obrazu doby. Domnívám se, že je to trochu Honzlovo neštěstí.

V-W

Pár měsíců po Werichovi, přijel do Československa Voskovec. Po jedné inscenaci v Realistickém divadle na Smíchově, se opět vrátili do svého původního prostoru, kde založili divadlo V&W. Symbolicky uvedli poslední hru, kterou hráli před zrušením Osvobozeného divadla *Pěst na oko aneb Caesarovo velké finále*. Satira, která předtím byla vztahována na nacismus a fašismus si tentokrát na sebe vztáhl komunismem a hru vnímali

²⁹¹ KUNDEROVÁ, Radka: Jindřich Honzl. *Česká divadelní encyklopedie* [online], 2019 [citováno dne 9.8.2023]. Zdroj dostupný na:

https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3623:honzl-jindrich&catid=11:ceska-cinohra-1900-1945-osobnosti&lang=cs&Itemid=297

²⁹² KOČOVÁ, Zuzana: *Kronika armádního uměleckého divadla...*, s. 437.

²⁹³ Archiv ND, Praha, Jindřich Honzl. *Přehledy, CV, dotazníky, korespondence, různé, tisky*. P26.

jako urážku Stalina. Nicméně úspěch hry byl neuvěřitelný. V roce 1948 společně odehráli poslední hru, adaptaci *Finian's rainbow* v překladu *Divotvorný hrnec* tentokrát pod režii Jiřího Voskovce. Jiří Voskovec opustil Československo v dubnu 1948. Poslední představení *Divotvorného hrnce* proběhlo 11. 7. 1948, které už odehrálo Divadlo Umění lidu, jehož byl Jan Werich umělecký šéfem až do roku 1951.²⁹⁴ Jiří Voskovec s Janem Werichem spolu udržovali kontakt do 25. 7. 1948, kdy se už Voskovec nedočkal odpovědi. Odminka trvala 8 let.²⁹⁵

Co se Jiřího Voskovce týče, ten se chtěl znovu vrátit do Ameriky, ale skončil na Ellis Islandu. Amerika ho nechtěla znovu vpustit na své území, protože měli podezření, že by mohl být špionem. Jedním z ukazatelů, že je komunistou byl film *Hej rup!* Jiří Voskovec píše 23. srpna z Ellis Islandu Ferdinandu Peroutkovi, aby se zaň přimluvil: „*Ale, milý Peroutko, - ale to je přece stará historie! Že komunisté horlivě adoptují nic netušící jedince, kteří náhodu právě říkají, co částečně kryje s momentálním zákrutem linky! [...] Řekněte proto, že když jste byl v koncentráku, tak jste ergo kladívko ve chvíli „komunistické“ přízně“ byl komunista či fellow-traveller? [...] Ve filmu Hej rup jsme si dělali psinu ze sovětské kinematografie a z jejich traktorového a dněprostrojního mysticismus. Psali jsme články do svého programu a předmluvy k hrám, kde jsme se posmívali bojům „o obsah a formu“ a „socialistický realismus“, když to zvířectví někdy kolem roku 34 začalo.“²⁹⁶ Nakonec se Voskovcovi po roce podaří dostat azyl.*

Zajímavé jsou vztahy mezi zůstavšími avantgardními umělci. Ráda bych ukázala názorový a osobní rozkol mezi Janem Werichem a E. F. Burianem. V korespondenci z roku 1958 vysvítají zřejmě pomluvy ze strany E. F. Buriana, které se donesou Janu Werichovi. Patrné jsou hlavně ideové rozpory.

V úvodu E. F. Burian píše: „[...] že Tě vidím jako dnes jediného českého umělce, který by dovedl zrevolucionizovat Prahu pro dobrou věc, nesouhlasíš s tím, co Ti stačí. [...] Ale v jednom si myslím, že bys měl dělat tak jak já: postavit se bezvýhradně na pozice Komunistické strany Československa. A právě Ty, velký umělec. S rezervou vůči programu Strany nemůže člověk v mírovém světě dělat skutečně ta díla, která by mu právem příslušela a která by dělat chtěl. [...] Přeci ode mě nečekáš právě proto, že mě znáš 109 let, že se změním a že budu v dnešních dobách jiný než jsem byl, když jsem vstoupil do Strany. Je už

²⁹⁴ MATĚJKA, Ladislav (eds.): *Jiří Voskovec a Jan Werich korespondence I.*, s. 47.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 66-67.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 63.

*to tak. Já jsem byl už od mládí bolševik.*²⁹⁷ Zároveň reaguje na Werichovo obvinění, že „pere hlava nehlava“ sám odpovídá, že jeho kritika není hlava nehlava, ale že potírá hlavně reakci, na závěr dopisu zdůrazní, že Werichovi záleží více na penězích než jemu samotnému. V dalším dopisu Werichovi píše, že se Voskovec dal „koupit západním kapitálem“, a tím pádem Wericha zradil.

Werich mu odpovídá v přátelském tónu a snaží se nezabíhat do politiky. I tak si najde cestu, aby Buriana upozornil na umělecké a tím pádem i lidské rozdíly mezi nimi: „*Jsem komik a rád bavím lidi, to je pravda, ale, Emile!!!, můj vkus rozhoduje, ne jejich! Moje víra a moje přesvědčení cenzuruje moji komiku, ne jejich přání! A proto vždycky, to jsi si všiml, je část bavím a část nebavím. Na těch, co mne nemají rádi, měřím svou kvalitu.*“²⁹⁸ Ohrazuje se proti napadení Jiřího Voskovce. Ač je dopis psán v relativně přátelském duchu, dává Burianovi najevo jasný nesouhlas. Averse vůči Burianovi je bez cenzury patrná z dopisů mezi Werichem a Voskovcem.

V roce 1959 se Werich chystal se svým divadlem ABC do Paříže, o turné se psalo jak v ČSSR, tak ve Francii. Zájezd se na poslední chvíli zrušil, a Werichovi byla ukázána stížnost E. F. Buriana, který byl vlivným straníkem. Pravděpodobně zákaz zájezdu nebyl pouze dílem Buriana, ale Wericha to samozřejmě rozčílilo.²⁹⁹ O incidentu informuje Jiřího Voskovce v dopise z 8. března 1959: „*mluvilo se hodně o tom, že náš starý přítel E. F. se o to zasloužil. L'enfant terrible těch, kteří si jej vyhýčkali, ocitl se na pokraji zoufalství, neboť jeho divadlo čtyřikrát šnajdrovalo [bylo prázdné] během měsíce, jelikož pan publikum se nedostavil. Doslova tak. [...] Došlo to tak daleko, že jeho divadlo, které opět nazval D34, pražský lid spontánně přezval na Divadlo pro 3 až 4. Intelektuálové pak na Divadlo pro 3 minus 4, což prý je minus jeden divák, a to je on.*“³⁰⁰

²⁹⁷ Památník národního písemnictví, Litoměřice, fond Jana Wericha. Korespondence vlastní a přijatá: Burian Emil František 1965-1958 5 II.

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ MATĚJKA, Ladislav (eds.): *Jiří Voskovec a Jan Werich korespondence I.*, s. 182.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 187.

Závěr

V práci jsem nastínila manifestačně hutná 20. léta pro československou avantgardu a její vývoj v dynamičtější 30. léta. Domnívám se, že široký názorový korpus, který avantgarda zastávala a reflexe názorových proudů, které ji ovlivňovaly byli na vybraných osobnostech dobře patrný včetně názorového vývoje každého z nich.

Ve 20. letech jsem se hlavně soustředila na zdůraznění potřeby mladých lidí najít si své místo ve světě který prošel obrovskou revolucí, a tak se rozhodli udělat revoluci i v umění a přístupu k životu. Jedním z prvních, kdo přišel s koncepcí, jak by taková revoluce mohla vypadat, a jak naplnit premisu, že umění má být pro všechny byl Jindřich Honzl. Ideu proletářského divadla přenáší do recitací *Dědrasboru*.³⁰¹ Využívá davového divadla a snaží se překlenout propast mezi divákem a divadlem.³⁰²

Jindřich Honzl byl členem FTP a FDTJ, a celý život pracoval na uměleckých projektech pro různorodé dělnické spolky. Teoreticky i díky svému povolání učitele, a zároveň divadelníka byl ideálním transferem propagandistických myšlenek s úžasným sociálním dosahem. Nicméně vzhledem k jeho kritickému pohledu na věc nebyl sovětským agentem. Honzlova práce ve 30. letech se stává kritickou a ve svých popisech vývoje sovětského umění po roce 1934 se stává leckdy slovním akrobatem, který nechce bezhlavě hanit sovětské umění, ale ani se zastávat jeho prvoplánové ideologické výchovy. Domnívám se, že největším rozčarováním pro něj představovalo zavření Mejercholdova divadla a následné Mejercholdovo odsouzení (vzhledem k množství výstřižků o Mejercholdovi z novin, které se nachází v Honzlově soukromém archivu).³⁰³

Z prací a děl Jindřicha Honzla vychází mladší Emil František Burian, který se nejdříve inspiruje *Dědrasborem*, jehož princip využije pro svůj Voiceband, jak shrnul ve své *Polydynamice*.³⁰⁴ Burian je obecně mnohem věrnější myšlenkám sovětského divadelnictví než je posléze Honzl, ukazuje se tak při založení divadla D 34, která znovu oživuje kolektivistickou myšlenku. Burian možná v reakci na změnu nálad 30. let se podvědomě utíká k pospolitosti – kolektivu, který by pracoval na lepší budoucnosti. Zároveň využívá nejnovější technologie, Burianovo divadelní pojetí je zvláštním průsečíkem starého a nového.

³⁰¹ Více o Dědrasboru v knize: HONZL, Jindřich: *Roztočené jeviště*. Praha 1925, s. 25-28.

³⁰² Viz. Například kapitola Nestavte divadla! In: Umělecký svaz Devětsil, *Revoluční sborník Devětsil*. Praha 1922 či *O umění proletářském*, Tamtéž.

³⁰³ Viz.např. Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha, *Rozmluva s Meyercholdem* 28, 028b-1934-37.

³⁰⁴ BURIAN, Emil František: *Estetika*. Tam-tam 1, 1925, č. 1, s. 1-3, č. 2 s. 11-16, č. 3, s. 10-14, č. 4, s. 7-12. Rozsáhleji v knižním vydání: BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha 1926.

Jinými případy jsou potom V+W, kteří divadlo pojmají po svém a vracejí se v některých narážkách na komedii Dell'arte, odmítají leckteré dobové postupy a často si tropí legraci i z avantgardy. Ani Osvobozené divadlo V+W se nevyhnula plíživá propaganda, viz. *Balada z hadrů* a citovaný výtah z *forbíny*.

Co se týče cest, kterými se do Československa informace a umělecké novinky dostávaly. Lze je rozdělit následovně:

1) Díky cestovním kancelářím, které zprostředkovávaly cesty do SSSR. Nejlepší reklamou pak byla svědectví návštěvníků, které o své cestě psaly články, knihy a pořádali přednášky.

2) Nemohu opomenout pevné vazby na Bauhaus, které se vytvořili těsně po válce. Tyto těsné styky pomohly rozvíjet nové přístupy v tuzemské avantgardě, zároveň napomáhaly k přenosu sovětské ideologie, hlavně díky Hanessu Meyerovi a jeho studentům.

3) S Meyerem souvisí i třetí bod. Avantgarda a příslušnost k ní překonávala hranice. Pokud bychom se bavili s avantgardním umělcem ze Španělska, Francie, Československa, velmi pravděpodobně bychom díky kolujícím článkům a fotokopiím uměleckých děl zjistili, že se jim do rukou dostala stejná literatura, nebo shlédli stejná představení. Sdíleli i stejnou filosofii o revoluci nejen v umění, ale i ve společnosti. Představy o společenské revoluci se často opírali o marxistické základy. Cíl, který si položil Sovětský svaz, který chtěl přes levicovou inteligenci indoktrinovat evropské státy se povedl.

4) Avantgarda a ideologie. Z mých analýz vyplývá, že avantgarda nevědomky a rozhodně ne uvědoměle – zdůrazňuji vzhledem ke starší literatuře zabývající se avantgardou, která tento transfer interpretovala jako vědomé – přenesla úžasné nové umělecké postupy ale s nimi i ideologii, která dle mého názoru dopomohla komunistům po druhé světové válce k puči. Domnívám se, že tím, že avantgarda ideologii propagovala skrze umění 20 let trvání První republiky, pomohla tím k přijetí mnohým marxistických myšlenek více než Gottwaldovy projevy. Zároveň znovu opakuji, že to rozhodně nebylo jejím cílem, ale byla zneužita touha mladých lidí po změně.

5) Pokud bych měla demonstrovat největší rozdíly mezi mnou vybranými divadelníky, ukazují to nejlépe poválečná léta. Jindřich Honzl, který byl matadorem prvních spartakiád je nakonec vyhnán z Národního divadla nikoliv pro své umění, ale protože se komunistické garnituře nehodí jeho přístup, jak v umění, tak v osobním fungování. Nicméně Honzlovy kritické statě o sovětském divadle, přinesli do Československa mnoho nových přístupů a postupů, které nakonec využívala i oficiální scéna.

Voskovec s Werichem jsou zvláštními případy. Jiří Voskovec jako bývalý člen Devětsilu má k avantgardě blízko, ale jeho přístup je více intelektuální. Nezajímá se o proletářské umění. Jan Werich na první pohled avantgardou pohrdá a záměrně se stylizuje do lidovější role. I když je na první pohled kritický k některým sovětským představením, které viděl na divadelním festivalu v Moskvě, je zároveň nadšen. Jeho cesta dala podnět k *Baladě z hadrů*. Voskovec s Werichem na rozdíl od Honzla s Burianem, mají nejmenší vztah a obdiv k sovětskému divadlu a kultuře (i přes Werichovu návštěvu, která se však propsala pouze do jedné hry). Sociální podtexty jejich her přisuzují všeobecné módní levicové vlně v uměleckých kruzích a tady se dostávám zase na začátek, i přes zmíněné argumenty o neobdivu k sovětskému divadlu atd. byli v jejich sociálním okruhu natolik přítomné a pak zdomácnělé levicové myšlenky a filosofie, že nepřímou ovlivnili i umělce, kteří se hlouběji nezabývali SSSR.

Jak mozaiku dotváří E. F. Burian? Burian jako geniální hudebník s obrovským espretem, kterému se podařilo propojit konstruktivismus s filmovými montážemi. Převodl proletářské umění do 30. let tak, že nepůsobilo jako vyčichlý koncept, to samé již předvedl s Voicebandem. Na druhou stranu je u něj ideologie nejpatrnější. Zatímco Honzl pak více hledá i v surrealismu další možnosti divadla. Burian i přes své vyjádření, že bychom neměli importovat postupy, které jsou úspěšné v SSSR, přeci jen nejvíce tíhne k sovětskému divadelnictví a filosofii. Za mě je velkou otázkou, jak to vnímal Burian sám. Z pozdější korespondence Wericha s Burianem lze vyvodit největší rozdíly ve smýšlení obou umělců. Burian jako nadšený propagátor komunismu a proletářského a Werich jako podnikatel, který nechce ustupovat vkusu ideologie a publika.

Seznam pramenů a literatury

Archivy:

Památník národního písemnictví, fond E. F. Buriana, Praha.

Památník národního písemnictví, fond kabinet E. F. Buriana, Praha.

Památník národního písemnictví, fond Jana Wericha, Litoměřice.

Soukromý fond rodiny Honzlovy, Praha.

Primární literatura:

BURIAN, E. F.: *Divadlo za našich dnů*. Praha 1962.

FUČÍK, Julius: *Divadelní kritiky*. Praha 1956.

HONZÍK, Karel: *Ze života avantgardy – zážitky architektovy*. Praha 1963.

HONZL, Jindřich – POKORNÝ, Jaroslav. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha 1956.

KOČOVÁ, Zuzana: *Kronika armádního uměleckého divadla: dvacet let Armádního uměleckého divadla*. Praha 1955.

SCHONBERG, Michal: *Rozhovory s Voskovcem*. Praha 1995.

TEIGE, Karel – WIENDEL, Jan – SUDZINOVÁ, Tereza (eds.): *Deníky 1917-1925*. Praha 2022.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá i neznámá I*. Praha 1971.

VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá II*. Praha 1971.

VLAŠÍN, Štěpán (eds.): *Avantgarda známá i neznámá III*. Praha 1970.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan – JUST, Vladimír – HAVRÁNKOVÁ, Marie (eds.): *Čtyři hry*. Praha 2019.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Fata morgana a jiné hry*. Praha 1967.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *Hry*. Praha 1980.

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: *V+W hry Osvobozeného divadla III*. Praha 1956.

VOSKOVEC, Jiří: *Klobouk ve křoví. Výbor veršů V+W (1927-1947)*. Praha 1965.

VOSKOVEC, Jiří: *Klobouku ve křoví. Výbor z veršů V+W (1927-1947)*. Praha 1996.

Dobové publikace:

BURIAN, E. F.: *Zaměťte jeviště*. Praha 1936.

BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha 1928.

BURIAN, Emil František: *O současné ruské hudbě*. Praha 1926.

FEUERSTEIN, Bedřich: *Mezi domovem a světem*. Praha 2000.

HOFFMEISTER, Adolf: *Povrh pětiletky*, Praha 1931.

HONZL, Jindřich: *Roztočené jeviště*, Praha 1925.

Kolektiv autorů: *SSSR: úvahy, kritiky, poznámky: kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem do SSSR v roce 1925*, Praha 1926.

NEZVAL, Vítězslav: *Neviditelná Moskva*. Praha 1935.

SLAVÍK, Jan: *Po třetí v Sovětském svazu*. Praha 1932.

TAIROV, Aleksandr Jakovlevič: *Odpoutané divadlo – zápisky režiséra*. Praha 1927.

TRÄGER, Josef: *Deset let Osvobozeného divadla*. Praha 1937.

Umělecký svaz Devětsil: *Revoluční sborník Devětsil*. Praha 1922.

Umělecký svaz Devětsil: *Život. Nové umění – Konstrukce soudobá intelektuelní aktivita*. Praha 1922.

VČELIČKA, Géza: *Kavárna na hlavní třídě, román číšníkům a služkám*. Praha 1932.

Vydaná korespondence:

MATĚJKA, Ladislav (ed.): *Jiří Voskovec a Jan Werich korespondence I*. Praha 2017.

MATĚJKA, Ladislav (ed.): *Jiří Voskovec a Jan Werich korespondence II*. Praha 2017.

Sekundární literatura:

ALTMAN, Linda Jacobs: *Adolf Hitler and the rise of the Third Reich*. New York 2016.

CIAMPI MATULOVÁ, Jitka – CÍSAŘ, Karel – ČESÁLKOVÁ, Lucie – INGERLE, Petr – JURÍKOVÁ, Magdalena – POMAŽLOVÁ, Alena – POTŮČEK, Jakub – TOMAN, Jindřich: *Devětsil 1920–1931*. Praha 2019.

ČERNÝ, František – SCHERL, Adolf – ŠORMOVÁ, Eva (eds.): *Dějiny českého divadla IV., Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha 1983.

DEJMEK, Jindřich: *Edvard Beneš. Politická biografie českého demokrata. Část I. Revolucionář a diplomat (1884-1935)*. Praha 2006.

- DEJMEK, Jindřich: *Edvard Beneš. Politická biografie českého demokrata. Část II. Prezident republiky a vůdce národního odboje (1935-1948)* Praha 2014.
- EFFENBERGER, Vratislav: *Osvobozené divadlo*. Praha, 1974.
- FARNÍK, Jaromír – JUST, Vladimír – TAUSSIG, Pavel – ŠKORPIL, Jakub: *V+W=100, Vždy s úsměvem*. Praha 2005.
- FRATELLINI, Albert: *Nous les Fratellini*. Grasset, 1956.
- GREGOROVÍČ, Miroslav: *Kapitoly o českém fašismu. Fašismus jako měřítko politické dezorientace*. Praha 1995.
- HARRISON, Charles – WOOD, Paul: *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas* 2003.
- CHURANĚ, Milan. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století svazek I*. Praha 1998.
- JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Osvobozené divadlo na vlnách Devětsilu*. Brno 2022.
- KÁRNÍK, Zdeněk – KOPEČEK, Michal (eds.): *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu IV*. Praha 2005.
- KÁRNÍK, Zdeněk: *České země v éře První republiky (1918-1938)*. Praha 2002.
- KLADIVA, Jaroslav: *E. F. Burian*. Praha 1982.
- KLIMEK, Antonín: *Vítěz, který prohrál. Generál Radola Gajda*. Litomyšl 1995.
- KLOSOVÁ, Ljuba – KOPÁČOVÁ, Ludmila: *Odkaz české divadelní avantgardy*. Praha 1990.
- KRÁTKÝ, František – KÖSSL, Jiří – MAREK, Jaroslav: *Dějiny tělesné výchovy II. Od roku 1848 do současnosti*. Praha 1986.
- KŘEŠŤAN, Jiří: *Zdeněk Nejedlý – politik a vědec v osamění*. Praha 2012.
- KŠICOVÁ, Danuše: *Od moderny k avantgardě. Rusko české paralely*. Brno 2007.
- KUBIŠ, Karel: *Vzestup NSDAP a zničení Výmarské republiky*. Praha 2002.
- MARTÍNEK, Karel: *Dějiny Sovětského divadla 1917–1945*. Praha 1967.
- MICHALOVÁ, Rea: *Karel Teige – Kapitán Avantgardy*. Praha 2016.
- MOULIS, Miloslav: *Vzestup a pád generála Gajdy*. Třebíč 2000.
- NAKONEČNÝ, Milan: *Český fašismus*, Zvolen 2021.
- OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962.
- OLIVOVÁ, Věra: *Dějiny první republiky*. Praha 2012.
- PELC, Jaromír: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha 1981.

POHRIBNÝ, David – ZUMR Josef – NEZVAL Vítězslav: *Ani labuť ani Lúna: sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha 1995.

RUPNIK, Jaques: *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci*. Praha 2002.

ŘÍHOVÁ, Zuzana: *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha 2016.

SLÁDEK, Zdeněk – BĚLOŠEVSKÁ, Ljubov a kol.: *Dokumenty k dějinám ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice (1918-1939)*. Praha 1998.

SRBA, Bořivoj: *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha 1981.

SVOBODOVÁ, Markéta: *Bauhaus a Československo 1919-1938. studenti/koncepty/kontakty*. Praha 2016.

ŠIMOVÁ, Kateřina – KOLENOVSKÁ, Daniela – DRÁPALA, Milan (ed.): *Cesty do utopie. Sovětské Rusko ve svědectví meziválečných československých intelektuálů*. Praha 2017.

UHEREK, Zdeněk: *O Sovětsko Československé kulturní vzájemnosti (1918-1938)*. Praha 1970.

VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*.

VORÁČEK, Emil a kol.: *V zájmu velmoci, Československo a Sovětský svaz 1918-1948*. Praha 2019.

WAIC, Marek: *Tělesná výchova a sport v politickém životě meziválečného Československa*. Praha 2019.

WHITFORD, Frank: *Bauhaus*. Praha 2015.

Periodika:

Dějiny a současnost: kulturně historická revue. Praha: Občanské sdružení pro podporu historické literatury a časopisu Dějiny a současnost, 2019, roč. 41, 1/2019.

Doba, časopis pro kulturní, sociální i politický život. Praha: 1934.

Host: měsíčník Literární skupiny. Hranice-Přerov, 1924, roč. 4.

MSA I: mezinárodní soudobá architektura. Praha: 1929.

Národní osvobození. Praha: Pokrok, 1927, roč. 4.

Právo lidu. Praha: 1936.

Přítomnost: nezávislý týdeník. Praha: 1935, 1938.

RED: měsíčník pro moderní kulturu. Praha: 1927, 1928.

Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. Praha: 1935.

Slovanský přehled: Review for Central, Eastern and Southeastern European History. Praha: 2002.

Tam-tam: hudební leták; hudební leták – gazette musicale. Praha: 1925.

The Classical world. Philadelphia: 2007.

Umění/Art. Praha: 2016.

Audio:

Suma Sumárum, 2019.

Online zdroje:

Divadelní encyklopedie: <https://encyklopedie.idu.cz/index.php?lang=cs>.

Encyklopedia Britannica: <https://www.britannica.com/>.