

Obst, Milan

Honzlova moskevská přednáška o českém divadle z roku 1925

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 253-261*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120927>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HONZLOVA MOSKEVSKÁ PŘEDNÁŠKA O ČESKÉM DIVADLE Z ROKU 1925

V pojednání o Honzlově divadelní činnosti, publikovaném r. 1962 v knize *K dějinám české divadelní avantgardy*, zmínil jsem se také o přednášce, kterou tento významný režisér českého avantgardního divadla proslovil r. 1925 v Moskvě, když tam jako člen delegace Společnosti pro kulturní a hospodářské sblížení s novým Ruskem studoval nové formy porevoluční divadelní práce.¹ Členy delegace byli významní čeští kulturní pracovníci a umělci, jejichž cílem bylo poznat pokud možno z vlastního náhledu principy nové kulturní politiky socialistického státu a podat československé veřejnosti objektivnější informace, nežli přinášel k revolučním proměnám Ruska nepřátelsky zaměřený nebo nedostatečně informovaný tisk. Své poznatky shrnuli účastníci zájezdu ve sborníku SSSR, vydaném roku 1926, kde také najdeme zmínku o tom, že člen delegace *Jindřich Honzl*, známý tehdy zatím jako zakladatel recitačního kolektivu Dědrasbor a teoretik moderního avantgardního divadla, proslovil v Moskvě přednášku s námětem Proletariát a divadlo.² Přednášku četl německy dne 30. října na slavnostním večeru k počtĕ čs. delegace, pořádaném moskevskou Akademií uměleckých věd, kde s krátkými projevy vystoupili i představitelé sovětské kultury a politiky a také jejich čeští hosté.

Přesný text Honzlovy přednášky nebyl dlouho u nás znám. Teprve ve stejném roce, kdy už vyšla má studie o Honzlově práci ve dvacátých letech, měl jsem možnost studovat v moskevských archívech materiály ke stykům československých a sovětských divadelníků v meziválečném období a měl jsem pochopitelně velikou radost, když jsem ve fondech Centrálního státního archívu Říjnové revoluce a socialistického budování SSSR (CGAOR) našel úplný text zmínĕné Honzlovy přednášky, dokonce psané

¹ Milan Obst, *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy* (Praha 1962), o Honzlovĕ moskevské přednášce viz na str. 74 a násl.

² SSSR, *úvahy, kritiky, poznámky*. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem do SSSR v roce 1925. Red. Bohumil Mathesius (Praha 1926). Zájezdu se zúčastnili: dr. Theodor Bartošek, Gabriel Hart (divadelní režisér), Jindřich Honzl, Josef Hora, Bohumil Mathesius, dr. Vladimír Procházka, Jaroslav Seifert, Jiří Stolz, Karel Teige. Delegace odjela z Prahy 15. října a vrátila se z Moskvy 16. listopadu. Do sborníku přispĕl Honzl statí *Čtyři kapitoly o novĕm ruskĕm divadle* (Mejerchold — Tairov — Dnešní situace ruskĕ dramaturgie — Modrá blůza).

jeho rukou.³ Domnívám se, že přednáška je důležitým dokumentem jak pro Honzlův umělecký a myšlenkový vývoj, tak pro historii české umělecké avantgardy a že svědčí o snaze avantgardního českého divadla po konkrétních a oboustranných kontaktech s moderním sovětským divadlem již v době, kdy se česká divadelní avantgarda teprve rozbíhala k vlastní umělecké praxi. Proto publikuji zde text Honzlovy přednášky, přeložený z němčiny, v plném znění.

DIVADLO A PROLETARIÁT V ČESKOSLOVENSKU⁴

Jindřich Honzl

Oficiální české divadlo je proletariátu zcela cizí. Přehlédneme-li však život dělníků, vidíme, že by divadlo mohlo mít velmi mnoho přátel. Při odborových a mládežnických organizacích, při každé tělocvičné jednotě, všude existují divadelní skupiny. Kromě toho má komunistická strana centrální divadelní organizaci dělnických divadelních ochotníků.⁵ Ta má za úkol vést všechny jednotlivé organizace při různých svazech. Tato velká organizace má také časopis, který přináší články o dělnickém divadle, dává rady pro vedení divadla, udává repertoár, pečuje o organizaci.⁶ Organizace i časopis jsou zcela v rukou dělníků. Škoda, že to vše je dědictví po sociální demokracii a v mnohém zůstal maloměšťácký duch. Tato amatérská divadla, kde hrají dělníci a napodobují hru a styl ostatních divadelních ochotníků, mají svůj vznik a své opodstatnění v elementárním nátlaku ke hře a divadlu. Není to však nějaká demonstrace nového názoru a nových forem. Snad má toto divadlo, když je docela v rukou dělníků, silnou citovou sílu, snad je bohatší na emoce než oficiální divadla. Jsme udiveni a strženi elementární jednoduchostí a lapidárností, s níž tato divadla přistupují k scénickým problémům. Nejde tu o malování a o scénické konstrukce, o reprodukci skutečnosti. Sloup zde může představovat strom, telefonický úřad, zrovna tak komín nebo nevím co všechno. Hlavní věcí je tu člověk, jeho hra a emoce. Tím je toto divadlo objektivní a to je jeho přednost před obyčejnými divadly. Stálé vědomí, že smíchem, pláčem se slouží ostatním dělníkům a ne nějakému jinému cíli, to je základ objektivity dobré práce. Subjektivní a špatnou práci nazývám tu, jež vychází ze zásad realistického divadla: vcífování herce, iluzionistická scéna. Tak má takové divadlo dobrý základ a kdyby nebylo vlivů profesionálního divadla, mohly by typy dělnického divadla dosáhnout krásy typů komedie dell'arte. Pohyb světa se však zrychlil, měšťanská společnost je anarchistická, revoluce a boje víří v základech společnosti. Není času

³ Jde o archív Všesvazové společnosti pro kulturní styk se zahraničím (VOKS), jejíž moskevské ústředí soustřeďovalo zprávy, požadavky a zásilky i svého pražského zmocněnce. Honzlova přednáška je zařazena pod fond 5283 op. 6 d. 528 fol. 53–57, denní program delegace dtto fol. 58–60.

⁴ Honzlova přednáška nese název (cituji přesně) *Theater und Proletariat im Tschechoslovaquie* a jako název je i text psán nezcela dokonalou němčinou. Psáno perem na 10 stranách, 5 listech, podpis Honzlův v záhlaví.

⁵ Svaz DDOČ byl založen r. 1911. Od r. 1921 sdružoval spolky komunisticky orientované; sociálně demokratické spolky se sdružily v tzv. Ústřední jednotě se sídlem v Plzni.

⁶ Časopis *Dělnické divadlo* vycházel od r. 1920.

na tvoření věčných typů v době, kdy jedna představa, tvar je rychle nahrazena jinou formou. Tak propadá často toto dělnické divadlo módě profesionálních divadel, maloměšťanské formy zde setrvávají. Dělnické divadlo, které má být kolektivním celkem, rozpadá se do jednotlivých hereckých individualit, jež pak dirigují hraní i repertoár. Elementární síla emocí proměňuje se v sladkou sentimentalitu, silná touha po kráse se změnila v dvojsmyslnou francouzskou erotiku.

Proto musíme u nás bojovat proti těmto maloměšťáckým přežitkům divadelního ochotnického ducha. Boj je to těžký, protože dělnická strana věnuje celou pozornost oblasti politické a ekonomické. My umělci proti tomu nic nemáme. Víme, že kulturní práce může vzniknout jen na pevně postaveném ekonomickém základu. Nestěžujeme si na tuto situaci. Chceme jen, aby zápas byl veden s naléhavostí a cílevědomostí. V této společenské situaci utváří se naše umělecká divadelní práce jiným způsobem než v SSSR.

V roce 1920 vzniklo u nás hnutí za socialistickým divadlem. Na začátku se zdálo, že toto hnutí, jež vycházelo z podnětů prof. Nejedlého a našich, zapůsobí iniciativně také na formy divadla. Bohužel změnilo se toto hnutí jen na slabou kopii francouzského hnutí, jež vedl kolem roku 1890 Romain Rolland pod heslem Divadlo lidu, a německého hnutí, jež začalo Hauptmannovým dramatem Před východem slunce a končilo založením Lidového divadla.⁷ Nebyli jsme spokojeni se starými formami ochotnického divadla. Proto jsme uvažovali o takových experimentech, jež by vznikaly jen z dělníka a z nových uměleckých názorů. Nechtěli jsme mít nic společného s maloměšťáckým ochotnictvím, ale také nic s profesionálními herci. Jestliže jsme se obrátili k dělníkům, bylo to proto, že jsme nechtěli mít napodobitele, nýbrž lidi, kteří si stále zachovávají k dílu dělnický vztah. Proto jsme opustili socialistické divadlo. Z dělníků jsme organizovali sbor: dramatický dělnický sbor — nazvaný: Dědrasbor. Tak jsme v Praze zavedli sborovou recitaci. Inicialíva se setkala u dělníků s ohlaselem. Při spartakiádě olympiádě jsme uspořádali slavnostní scénu, při níž účinkovaly stovky dělníků. Na shromážděních jsme sborově recitovali básníky Horu, Seiferta, Wolkra. Po recitaci jsme se obrátili k divadelnímu gestu. Tak jsme provedli Blokova báseň Dvanáct.⁸ Těmito pokusy chtěli jsme se připojit k třídě proletářů a vyjádřit nové umělecké zásady, jež se vyvíjely paralelně s názory proletářskými. Politické boje, rozštěpení

⁷ V roce 1920 uvádělo v Praze svá amatérská představení tzv. Sdružení sociálně demokratických herců. Pokračováním byla akce Socialistické divadlo, nerealizovaný pokus o profesionální divadlo socialistického směru. Zdeněk Nejedlý podpořil tuto iniciativu přednáškami v hudebně vědném semináři Karlovy university, Honzl řadou článků v levém tisku. Akce, již Honzl charakterizuje jako slabou kopii francouzského a německého hnutí, nesla název Socialistická scéna a později Vše-lidová scéna. V jejím čele stáli mj. Arnošt Dvořák a Jiří Kroha, kteří se pokusili založit lidovou návštěvníckou organizaci po vzoru německé Volksbühne. O Socialistické scéně píše Artur Závodský ve studii *K historii Socialistické scény* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 15, 1968, str. 115—122).

⁸ Dědrasbor působil v letech 1920 až 1922. Jeho zakladateli a vedoucími byli Jindřich Honzl a Josef Zora-Tancibudek. První dělnická spartakiáda se konala v Praze na Manínách v červnu r. 1921. Blokova báseň Dvanáct byla provedena v pořadu První máj Dědrasboru dne 1. května 1921 ve Švandově divadle v Praze. Poemu přeložili J. Bílek a J. Seifert; hráno bylo v režii Honzlově a výpravě K. Teiga.

jednotné dělnické strany, již jsme věnovali celou svou práci, naprostý nedostatek prostředků způsobil, že praxe nemohla držet krok s teorií.

Přece však experimenty nebyly pro proletariát a také pro umění bez užitku. Viděli jsme jasně, že boj proletariátu je tou nejnnutnější věcí, že všechno musí sloužit tomuto boji. Sloužit — dobře. Ale jak? Odpověď na tuto otázku se stala základem pro ostré diskuse, pro mnoho statí a knih. Naši umělečtí přátelé, kteří hájili společný program, spojili se již roku 1920 v jednom sdružení. Toto sdružení se jmenuje Devětsil a sjednocovalo nejdříve básníky, spisovatele a malíře. Později se k němu přidala velká skupina architektů.⁹ Zápas je už dávno probíháván. Proto mohu říci, že program Devětsilu a jeho zásady se osvědčily.

Na hospodářské a společenské základně našeho státu může vzniknout agitační umění. Toto umění musíme posuzovat jako jednu část rozmanitých forem agitace. Účelnost, hospodárnost jsou měřítkem pro agitaci stejně jako pro jiná odvětví práce. Co pokládáme za účelné? Takové sestavení čísel, jež zřetelně vystihuje hospodářskou a politickou situaci — to je agitační umění. Naproti tomu není agitačním uměním, když jasné heslo, jasný plán je znetvořen poetickými frázemi, rýmy a poezií. Agitační umění posuzujeme jako reklamu. Umění na poli reklamy spočívá pouze v tom, že věc nebo slovo pronikne do očí, je postaveno do prvního plánu. Musíme k věci pronikat prostřednictvím emocí. Emoce je záležitostí umění. Nemůžeme a ani nesmíme věřit, že pro vznik emoce stačí jen jedno řešení.

Vliv těchto zásad způsobil, že diletantské zpracování sociální tematiky na divadle nebo v básni jsme posuzovali jako nevhodné. Básník nikoho neučí. Podává skutečnosti, podává organizovaný celek, který vyvolává emoce stejně jako chléb sytí hlad. Proti tematickému umění jsme doporučovali umění agitační.

V mládežnickém hnutí vznikaly u nás formy, jež povětšinou pocházely z Ruska. Tak jsme u nás měli velkoryse organizované demonstrace (1. 5. 1923), jež rozdělily náměstí a ulice Prahy pochodujícími a stojícími masami. Řady byly označeny velikými standartami, takže velké gesto mas bylo obohaceno také o slovo. Nebylo to divadelní v starém smyslu, ale vzbuzovalo to divadelní emoce. Přísná organizace, jež přeskupuje masy jediným tónem trubky, nebo je stmeluje slovem mluvčího či zpěvem — to je nová divadelní forma. Později, tj. loňského roku a v této době vytvořila mládež zejména v Praze Živé noviny, jež mají veliký úspěch.¹⁰ Dále sleduje celá veřejnost s pozorností i údivem při našich demonstracích formy sborové recitace mládeže.

To jsou jednoduché a elementární formy agitačního umění. Není jich mnoho, ale zasluhují větší pozornosti než staré formy divadla nebo ochotnictví, jež divadelní formy napodobuje, více či méně reformuje, aby je přiblížilo senzibilitě dělníka. Doufáme v bohatý rozvoj nových forem divadelních agitací a věříme v jejich úspěch a význam.

⁹ Ačkoli divadelní sekce Devětsilu vznikla až na sklonku roku 1925, představa nového divadla této skupiny se formovala zejména Honzlovou zásluhou už od r. 1922, kdy Honzl publikoval ve sborníku Devětsil stat *O proletářském divadle*.

¹⁰ Skupiny Živých novin vznikaly podle vzoru sovětských agitačních skupin stejného jména. Jako v SSSR i v Čechách navazovaly na jejich praxi skupiny Modrá blůza, zakládané u nás jako agitační divadlo KSC. U jejich zrodu stál také J. Honzl; srov. F. Prošek, *Modrá blůza*, rkp. (Praha 1959).

Vedle této práce, jež prakticky využívá elementárních divadelních forem, pracují umělci s profesionální znalostí a fantazií na objevování nových základů a na vytváření nových forem. Tato profesionální práce platila zpočátku jako námitka proti nám. Ale dílo umění je stejně jako dílo každé jiné práce organismem. Dobrá profesionální znalost stejně jako tvořivý talent — to jsou základy, na nichž může vznikat solidní a dobrá práce. Revoluční umělci věnují všechnu svou energii metodické práci, která chce poznat materiál (slovo, barva, zvuk) a nové metody zpracování (kino, rádio, mechanická reprodukce), aby se získal dobře organizovaný celek (tj. dobré materiály a dobré metody). To je nejdůležitější, nejrevolučnější věc dnešního umělce.

V našich divadlech bohužel není zatím umělecky revoluční práce možná. Naše divadla, která jsou v evropském průměru dobrá, mají bohužel německou orientaci. K. H. Hilar, který v této době platí jako představitel českého umění a pracuje v Národním divadle v Praze, podlehl už od začátku expresionistické módě. Jeho úspěchy byly velmi veliké. Jmenujme nejlepší jeho inscenace: *Husité* (A. Dvořák), *Svitání* (Verhaeren), *Krkavci* (J. Bartoš) a inscenace *Shakespearovy* a *Molièrovovy*. Také ostatní čeští režiséři K. Dostál, J. Bor, ze starších J. Kvapil, mají za sebou dobrou práci.

Proti tomuto oficiálnímu umění stavíme nový názor na drama, na divadlo, na herce atd.

Nejdříve drama: Mnohé z dnešních českých her pronikly do zahraničí (bratři Čapkové, F. Langer). Na českém jevišti jsou nejčastěji hráni J. Hilbert, O. Fischer, F. Zavřel, A. Dvořák, St. Lom, J. Bartoš. Tak se zdá, že situace českého dramatu je dobrá. Musíme však připustit, že není lepší než situace dramatu ve všech ostatních zemích. Všude jsme svědky rozkladu dramatické formy. Stará dramatika neodpovídá představě moderního dramatičtina. Dramaturgie dnešních her je zcela postavena na představení renesančního člověka. Základem je zde titánství, individuální boj. Boje mas se přitom předvádějí jako boje velkého individua a takové hry patří rovněž k staré dramatice. Život nebo smrt není otázkou moderního člověka. To be or not to be nemá žádného významu. Když nebojujeme pro život, jsme na světě zbyteční. Dramatické děje byly v starém dramatu buď sylogismem, psychologickou přípravou k činu, nebo epikou přeloženou na scénu. To však je nesprávné. Dramatický děj je poetickým organismem. To znamená ne řadou událostí, které následují za sebou, ale je uzavřeným kruhem syntéz, jež tíhnou ke středu. Úžasné konstrukce slov a vět, záznaky scénické techniky a hereckého řemesla jsou materiálem pro scénické metafory. Scénická metafora. Ta je divadlu zcela neznáma. Stejně jako drama musí i herec, scéna být postaven na nový základ.

Tak se mladší generace odvrátila od divadla. Nedomnívá se, že divadelní formy jsou mrtvé, nýbrž že v dnešním divadle jsou špatně vyvinuty. Nejprve má být divadlo opět nástrojem poetické práce. Básník se nesmí v divadle ztratit. Nemám dost času toto vše vysvětlit, abych zabránil nedorozuměním.

Proklamovali jsme poetický balet, poetickou revui. Práce našeho přítele V. Nezvala, který se věnuje baletu spolu se skladateli J. Svobodou, E. Burianem, znamená renovací emocionálního divadla.¹¹

¹¹ E. F. Burian napsal r. 1925 hudbu k Nezvalovu baletnímu libretu *Fagot a flétna*, Jiří Svoboda k Nezvalově *Depeši na kolečkách* (1928).

Nové divadelní pokusy, které vycházejí od mladších, jsou často pod vlivem ruského divadla. Časopisy, jež redigují členové Devětsilu, Disk, Pásmo, Stavba, vedou už dlouho kampaň pro ruské divadlo. Některé inscenace dramatického oddělení u pražské konzervatoře z let 1924, 1925 a inscenace Frejky, Heythuma, výpravy od Feuersteina byly moderní prací.¹²

Věříme, že na této cestě udělalo české divadlo velkou a důkladnou práci. Ačkoli podmínky pro revoluční umění nejsou příznivé a extenzita nemůže být tak veliká jako zde, je intenzita poetické experimentální práce velmi dobrá.

Tato práce spojuje nás s úspěšnou prací ruských umělců a toto spojení vychází u nás z poznání internacionální rekonstrukce světa.¹³

Honzlova přednáška zachycuje celkem výstižně stav českého divadla kolem roku 1925. Na Národním divadle se schylovala ke konci éra válečného a poválečného expresionismu, reagujícího zostřenou dynamičností děje a citovou exaltací postav na sociální neklid doby nasycené revolučností. Proti oficiálnímu divadlu, ovlivňovanému silně měšťáckým zájmem a vkusem, formovalo se divadlo konstruktivně zasahující do sociálních proměn a podporující úsilí o socializaci veřejného života v nové republice. Jeho první fázi představují umělecky omezené projevy proletářských amatérů, sdružených v DDOČ a pěstujících ponejvíce sociálně dojmavou hru konvenčního typu; druhou etapu vyplňují velkorysejší koncepce dělnického divadla v duchu proletářské symboliky, jejichž nejvýraznějším projevem byl Dědrasbor. Konečně přibližně od roku 1922 začal se formovat nový umělecký názor, reagující již na etapu hospodářské prosperity dvacátých let, směřující k divadlu básnicky emotivnímu, zachycujícímu zázračnou i krutou proměnlivost moderního světa, názor, který se stal východiskem vývoje české divadelní avantgardy.

Jak ukazuje Honzlova moskevská přednáška i další jeho úvahy publikované již dříve, uplatňoval Honzl při pohledu na českou divadelní praxi třídní hledisko v tom smyslu, že proti technické vyspělosti, popularitě, líbivosti i moderním proudům oficiálního divadla neváhal postavit prosté, často primitivní divadlo vytvářené dělníky, v jehož ideovém základě však viděl východisko k obrodě českého divadla jako celku. Tyto názory vyvolávaly ovšem nespokojenost u divadelníků, posuzujících hodnoty českého divadla poválečné doby podle tradičních kritérií. Jiný účastník zájezdu do Moskvy, režisér Gabriel Hart, vytkl po návratu z Ruska Honzlovi, že v moskevské přednášce nedoceníl tradice českého divadla a podcenil práci sovětských moderních režisérů.¹⁴ Honzl odpověděl: „Mluvil jsem v Moskvě na téma Proletariát a divadlo a snažil jsem se ukázat, jak se tento vztah u nás řeší. Vykládal jsem tedy o organizaci dělnického divadelního hnutí, o ochotnících dělnických, o ‚živé gazetě‘ pražské, o prostředcích divadelní propagandy a také o Dědrasboru.“¹⁵ Informace o praxi

¹² Jiří Frejka uvedl před zahájením Osvobozeného divadla od února r. 1925 starofrancouzskou Frašku o Mimínovi, Moliéra s názvem Cirkus Dandin, Ivana Golla Pojištění proti sebevraždě, Jevrejnovovu Veselou smrt, Aristofanovy Ženy o Thesmoforiích. Arch. Heythum byl výtvarníkem pro Moliéra, Golla a Aristofana.

¹³ Překládám Honzlův text pokud možno doslovně, odtud místy topornější stylizace.

¹⁴ Hart v přednášce konané pod názvem Ruské divadlo před revolucí a po ní dne 1. března 1926; byla publikována ve sborníku SSSR (Praha 1926), viz pozn. 2.

¹⁵ Jindřich Honzl v článku *Nepravdy v přednášce o ruském divadle* (Rudé právo 11. března 1926).

dělnického divadla a teoretických východiscích avantgardy bylo jisté téma, které mohlo sovětské pracovníky zajímat a jež mohlo být konfrontováno s mnohem výraznější aktivitou moderního divadla Tairova, Mejercholda, Granovského i s praxí dělnických amatérských klubů v SSSR.

Pozoruhodnou pasáží Honzlovy přednášky je také jeho úvaha o agitaci vytvářené pomocí divadelních prostředků. Agitace jako reklama má své specifické cíle. Divadelní prostředky mohou agitaci prospět, ale při nevhodném užití mohou její smysl zatemnit a zároveň kompromitovat skutečné cíle moderního umění, jehož ctižádostí vždy bylo pronikat adekvátními prostředky do celé psychické sféry lidí své doby. Proto podle Honzla existuje umění agitace, schopnost sdělit jasnou a jednoduchou myšlenku co nejpůsobivějším způsobem, a existuje úkol moderního umělce provokovat diváka evokací představ a vztahů, jež aktualizují a usměrňují v pokrokovém smyslu jeho vztah ke společenské realitě. Další vývoj české levicové divadelní avantgardy, vrcholící ve třicátých letech v Osvobozeném divadle a v divadle „D“, postupoval od experimentálního hledání nového uměleckého tvaru k divadlu společensky obsažnému, nikoli agitačnímu v úzkém smyslu toho slova, nýbrž prosazujícímu revoluční vztah ke společenskému dění umělecky nejživějšími prostředky. Proto právem chápal Honzl i ve své přednášce teoretické podněty a pak i experimentální praxi v původním Osvobozeném divadle jako logické pokračování toho divadla, které se stavělo proti oficiální kultuře do ideové opozice.

Základní myšlenky Honzlova moskevského projevu najdeme i v knize *Roztočené jeviště*, shrnující jeho teoretické názory a zachycující přechod od éry tzv. proletářského divadla poválečné doby k principům poetické avantgardy dvacátých let.¹⁶ Jsou to názory teoretika a umělce komunisty, který chápal historický význam moderního sovětského divadla a zároveň i míru odpovědnosti a iniciativy, s jakou musí operovat moderní, k socialismu směřující divadlo v odlišných společenských podmínkách.

Honzlova přednáška byla toliko jedním článkem z řady akcí, jimiž se české proletářské a levě orientované moderní divadlo obracelo k divadlu sovětskému. Četné důkazy o těchto stykách podávají také dokumenty uložené v archívech SSSR. Byly zatím využity pro objasnění vztahů na poli krásné literatury.¹⁷ Styky se sovětskými kulturními pracovníky a institucemi navazovali však také vědci, filmoví pracovníci, výtvarníci. V Centrálním státním archívu Řijnové revoluce, v dokumentech Vsesvazové společnosti pro kulturní styk s cizinou (VOKS) najdeme doklady o snaze pozvat do Prahy Mejercholdovo a Tairovovo divadlo, zprávy o rozeslání Honzlovy knihy *Roztočené jeviště* řadě sovětských moderních divadelníků, můžeme tu číst korespondenci, týkající se uvedení hry *Viriněja* od sovětské autorky Sejfulinové r. 1927 v Praze v Městském divadle na Vinohradech i žádosti pražského Národního divadla o zaslání nových sovětských her, je tu rozsáhlá korespondence Bohumila Mathesia k překladům sovětských her a najdeme tu i dopisy, svědčící o Honzlově

¹⁶ Jindřich Honzl, *Roztočené jeviště*. Úvahy o novém divadle (Praha 1925). K Honzlově moskevské přednášce se přimykají kapitoly O proletářském divadle, Proletariát, Ochotnické divadlo, O Dědrasboru, Divadlo a literatura, Divadelní hrdinové, Lyrism jeviště, Hra a její proměny.

¹⁷ Např. Jaroslav Vávra, *Devětsil a sovětská avantgarda* (Česká literatura, 1963, č. 5).

iniciativě při překladu knihy Alexandrá Tairova Režisérovy zápisky do češtiny. Jsou tu dále dopisy Bedřicha Václavka, který ve funkci sekretáře brněnské skupiny Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem informoval o záměru E. F. Buriana pořádat v Brně večery Modré blůzy a žádal o materiál k této akci a snažil se také získat výtah Šostakovičovy opery *Nos* pro brněnské Státní divadlo. Obsírná korespondence se týká sovětské účasti na výstavě loutkového divadla v Praze.

Mnohem rozsáhlejší i méně přehledné jsou doklady k letům třicátým, zejména pro dobu po uznání Sovětského svazu československou vládou de iure v červnu r. 1934. Mezi nejaktivnějšími institucemi, pěstujícími styk se sovětskou kulturou, jsou jmenovány vedle Zemského divadla v Brně pražské divadlo D a Osvobozené divadlo. Zajímavé dokumenty se vší také k zájezdům početných delegací českých divadelních pracovníků do Moskvy v letech 1934 a 1935, jichž se zúčastnil i Jindřich Honzl a výtěžil z nich poznatky pro další své stati o sovětském divadle. Jednalo se také o zájezd Vachtangovova divadla do Prahy a pražského D 35 do Moskvy. Honzlův styk se sovětským avantgardním divadlem dokumentují také jeho dopisy a stati, určené k výročí Komorního divadla, vedeného Tairovem, a uložené v Ústředním státním archívu literatury a umění (CGALI), v nichž český režisér hodnotí význam Komorního divadla pro vývoj české divadelní avantgardy.

Významné dokumenty jsou uloženy dále v Muzeu Moskevského uměleckého divadla a v jeho archívu (Kvapilovy a Schmoranzovy žádosti o informace k uvádění ruských her z let 1904–1912 a zprávy o zájezdech divadla a jeho skupin do Čech), v moskevském Bachrušinově divadelním muzeu a Divadelním muzeu v Lenínradě (např. o velké oblibě dramati-zace Švejka v meziválečném údobí), v Muzeu Majakovského (o vztahu Majakovského k české avantgardě) i jinde. Mnoho těchto materiálů čeká ještě na kritické hodnocení a publikování.

Význam Honzlovy přednášky nelze ovšem přeceňovat. V sovětském tisku nebyla publikována a večer byl spíše společenskou záležitostí nežli místem pro vyjasňování a konfrontování názorů. Stenogram setkání ukazuje, že ostatní řečníci se omezovali na stručné a spíše jen zdvořilostní projevy.¹⁸ Honzl si ve svém deníku z moskevského pobytu pod datem 30. října zaznamenal: „Večer přednáška. Úplně oficiální. Koktám německy. Nejdůležitější věc jsem si nechal doma. Po přednášce čaj, Kačalov recituje, přednáším Seiferta a Nezvala. Domů jdu a jsem dopálen. Chce se mi domů. Jdu spát ve 4 hod.“¹⁹ Jiný účastník zájezdu, známý teoretik avantgardy Karel Teige si do osobního deníku zaznamenal ke stejnému datu: „Večer schůze sblížení s Československem v Akademii chudožestven-ných nauk. Série zbytečných přednášek, pak pár hudebních čísel. Po před-náškách byl menší čaj, kde recitoval Kačalov Bloka a Majakovského.“²⁰ Malý bezprostřední ohlas Honzlovy přednášky nemění nic na skutečnosti, že představitel české divadelní avantgardy mohl už v roce 1925 informovat v Moskvě o iniciativě českého proletářského a levicově moderního divadla

¹⁸ Stenografický záznam projevu na večeru v archívu CGAOR, fond 5283 op. 6 d. 528, fol. 78–98. O pořadu informuje také tištěná pozvánka, uložená v Honzlově osobním archívu.

¹⁹ Honzlův osobní archív, v majetku Marie Honzlové.

²⁰ Deník Karla Teiga ze soukromého majetku.

jako o předpokladu další aktivní spolupráce pokrokových složek obou kultur.

Honzlova přednáška byla jednou z prvních replik onoho plodného a trvalého dialogu, který české pokrokové divadlo vedlo a vede na jevištích i mimo ně s divadlem sovětským. Tato výměna zkušeností měla svůj užitek vždycky, když byla skutečně dialogem, když — jak tomu bylo už v Honzlově moskevském projevu a pak v umělecké praxi avantgardy — při ní české divadlo mohlo ukázat na hodnoty umělecké i názorové, které neopakují a neobměňují hotové tvary, ale skutečně obohacují socialistickou divadelní tvorbu novými podněty, výtvoři a perspektivami.

