

---

## DVĚ STŘEDISKA MARXISTICKÉ DIVADELNÍ KRITIKY V ČESKÝCH ZEMÍCH

ZDENĚK SRNA

Vzedmutá vlna aktivity dělnické třídy v českých zemích v závěru první světové války vedla pod vlivem Velké říjnové socialistické revoluce nejen k zápasu o základní cíl národně osvobozenického hnutí, tj. o odpovídající státoprávní řešení, ale hlavně k boji za spravedlivé uspořádání sociální. Avšak nově vytvořená republika nedokázala splnit naděje českých a slovenských dělníků. Buržoazie udržela svou moc v novém státě. I když se politická aktivita širokých mas po velkém střetnutí v roce 1920 na čas oslabila, v kulturní sféře dozívá revoluční vzmach děle a vtiskuje se velmi hluboko. Vypjaté ovzduší tu spojilo, byť jen na počátku a přechodně, velkou část mladé nastupující generace, s ní pak i řadu starších, vyzrálejších. Právě v této době formuje se základní jádro těch umělců a kulturních pracovníků, kteří celý svůj život zůstali věrni spojení s dělnickou třídou.

V prvních poválečných letech je umění, především poezie a próza, ale v nejširší míře i umění výtvarné, divadlo a drama prostoupeno revolučními tendencemi. Vedle St. K. Neumanna, J. Hory, M. Majerové vystupuje Jiří Wolker, a to jak v poezii, tak v dramatu. Přichází vlna divadla kolektivního hrdiny, tzv. divadla davového nebo zástupového (u nás je reprezentuje Arnošt Dvořák dramatem *Husité* a nejvýznamněji F. X. Šalda hrou *Zástupové*). R. Myzet vystupuje s podnětem vytvořit Socialistickou scénu, kde tvořil i Jiří Kroha, Jindřich Honzl pracuje se svým *Dělnickým dramatickým sborem (Dědrasbor)*, rozsáhlou činností rozvíjí dělnické proletářské divadlo sdružené v DDOČ.

Začala se formovat i teoretická fronta těch, kteří ve svém působení na poli estetiky, teorie umění, kritiky a kulturní publicistiky snaží se uplatňovat světonázorovou marxistickou základnu. Protože nebyl po ruce vypracovaný systém, který by se mohl postavit vedle hotových a dlouho zdokonalovaných estetických koncepcí buržoazních, bylo třeba hledat, ujasňovat za pochodu, za boje prověřovat vlastní názory, učit se z praxe ostatních a citlivě aplikovat názory a zkušenosti sovětské i ostatních revolučních stran a pracovníků. Pravda, bylo tu sice zázemí v silných politických osobnostech s velkou praxí a s širokým teoretickým vzděláním (za jiné jmenujme Bohumíra Šmerala), byly tu i velké postavy kulturního a vědeckého života, které se netajily svými sympatiemi k dělnickému hnutí (jako F. X. Šalda) nebo které přešly zcela na ideové pozice komunistické strany (jako Zdeněk Nejedlý), avšak uplatňování marxismu v denní praxi i v koncepci celé kulturní oblasti bylo přece jen procesem složitým, obtížným, plným peripetií, vyjasňování a diskusí generačních i mezigeneračních.

Konkrétní projevy divadelního umění a dramatu si už zpočátku přímo

vynucovaly takovou divadelní teorii, kritiku i publicistiku, která by byla práva potřebě doby, tj. která by nejen posuzovala scénickou tvorbu, nýbrž která by tvůrce vedla také teoreticky v zájmu dělnické třídy, v duchu nově založené Komunistické strany Československa.

Volby v červenci 1919 a v dubnu 1920 přinesly reálnou naději, že charakter nové republiky bude určován socialistickými stranami v intencích dělnické třídy. Už tehdy se rozvinula diskuse divadelníků o tom, jaké jsou nejlepší cesty k vytvoření socialistického divadla v Čechách. Milan Obst, který si povšiml této výměny názorů<sup>1</sup> v souvislosti s divadelními začátky Jindřicha Honzla, upozorňuje, že hlavním podnětem tu byly referáty o knize P. M. Kerženceva *Tvorčeskij těatr* (Puti socialističeskogo teatra), vydané v Petrohradě roku 1918. Knihu pravděpodobně přivezl z Ruska významný levicový legionář dr. Vincenc Charvát a v *Právu lidu*, v *Dělnické kulturní hlídce* Sobota od ledna až do května 1920<sup>2</sup> probíral její obsah a souhlasně jej komentoval.

P. M. Keržencev<sup>3</sup> byl jeden z hlavních teoretiků proletářského divadla. Podoba tohoto divadla vycházela ze základní bogdanovovské myšlenky o osamostatnění a vytvoření nové proletářské kultury a o likvidaci třídní kultury buržoazní. V oblasti divadla Keržencev hlásal, že je třeba vytvořit novou strukturu dělnických divadel, nezávislou na dosavadních divadlech profesionálních, která vlastně vznikala jako instituce předchozích vládnoucích tříd. Hlavní silou těchto proletářských souborů budou dělníci a rolníci. Dosavadní profesionální umělci by se podle těchto úvah měli věnovat nové kultuře jako organizátoři a instruktoři. Tyto myšlenky našly u nás své stoupence; hlásil se k nim nejen jejich překladatel a komentátor V. Charvát. Objevovaly se během dvacátých let častěji a jejich náznamy najdeme ještě v teoretických statích Richarda Fleischnera *Divadlo v přerodu* z roku 1937, kdy už byly i v Sovětském svazu obecně kritizovány.

Ve zmíněné diskusi *Práva lidu* z roku 1920 soustředila se pozornost víceméně jen na organizaci příštího socialistického divadelnictví. Ozvaly se tu i hlasy, že není nutné vytvářet novou divadelní strukturu vedle stávajících scén, ale že je třeba existující síť profesionálních divadel přetvořit v socialistickém duchu. Vedle Josefa Hory zaujímal toto stanovisko jeden z našich velkých moderních jevištních výtvarníků Vlastislav Hofman.

Jindřich Honzl, který do diskuse také zasáhl, vstoupil tak vlastně poprvé na půdu české divadelní teorie a představil se jako duch hloubavý, který se pokouší nazírat všechny tyto problémy z obecnějšího pohledu jako marxista. Postřehl, že dosavadní divadlo je v krizi s třídou, jíž slouží. Odcizuje se masám dělnického publika, nevede k ideám socialismu. Jestliže se nepodaří uchopit moc ve státě a tím získat zásadní vliv na profesionální scény, je třeba v třídním státě využívat divadla prostřednictvím vlastních

<sup>1</sup> M. Obst – A. Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, str. 16 n.

<sup>2</sup> Vincenc Charvát, *Práva lidu*, Sobota – *Dělnická kulturní hlídka*, od 31. ledna 1920, č. 5, 6, 11, 12, 14.

<sup>3</sup> Platon Michajlovič Keržencev, vlastním jménem Lebeděv (Obst v cit. publikaci uvádí V. Keržencev) je poměrně známá postava sovětského hnutí Proletkultu, autor knih *Tvorčeskij těatr* (1918) a *Revolucija i těatr* (1918). Po stranické kritice Proletkultu zanechal divadla a věnoval se diplomatickým službám a politickému životu. Žil v letech 1881–1940.

sil dělnické třídy a těch umělců, kteří s ní sympatizují nebo stojí na její straně. Jsou to první české pokusy o uplatnění marxismu v teorii divadla, jsou to hledačské pokusy vycházející z nezbytné potřeby dne i teoretických schopností Honzlových. Ale je to už skutečný začátek. A nejinak je tomu samozřejmě i v oblasti marxistické divadelní kritiky, pokud pod tímto pojmem budeme rozumět s Jaroslavem Pokorným „kritiku určité vyhraněné estetické metody, založenou na určitém vědeckém systému rozboru a sudidel jak jednotlivých uměleckých děl, tak vývojových procesů a tendenci umění“.<sup>4</sup> Ve dvacátých letech jde o zárodečné formy, ve třicátých letech pak už o rozvinutější pokusy, které spějí k určité systematice, ale vcelku jsou to všechno počátky české marxistické divadelní kritiky.

Tím nejvýraznějším a nezákladnějším kritériem, které od samého začátku vyznačuje divadelní kritiku vycházející z materialistického světového názoru a sympatizující s dělnickou třídou, je vědomí třídní rozdělnosti, potřeba a požadavek aktivního působení divadla ve smyslu výchovy obecnostva k jasnému třídnímu vědomí, úsilí o to, aby s nově se připravující společností formovalo se i nové avantgardní umění. V konkrétních případech byly tyto nároky uplatňovány s individuálním důrazem, zaměřením či schopnostmi, ale jsou to základní rysy spojující všechny referenty, recenzenty a kritiky dělnického a pokrokového tisku, kteří věnovali svou pozornost divadlu v období mezi dvěma světovými válkami.

Není náhodou, že se v první republice vytvořila dvě ohniska marxistické divadelní kritiky, stejně jako byla dvě základní ohniska české pokrokové kultury. Praha s tradicí hlavního města národa a státu měla samozřejmě svou tradici centra, kde se rozvíjelo dělnické hnutí a odkud šly impulsy do celé země už z doby před první světovou válkou. Brno se svým průmyslovým dělnictvem přes to, že národnostní zápas tu trval ještě po roce 1918, stalo se velice rychle druhým přirozeným uzlem, který soustřeďoval nejen oficiální správu země Moravskoslezské, ale i řízení věcí dělnické třídy. V neposlední řadě stalo se i významným střediskem kulturním. Brno jako sídlo dělnického tisku (Rovnost, nejstarší náš dělnický list, vždy patřil k významným orgánům svého druhu) a silné kulturní levice, která dokázala vydávat řadu časopisů (Index byl z nejvýznamnějších) a samozřejmě jako tradiční divadelní středisko dalo také příležitost k prvním projevům marxistické divadelní kritiky a také k jejímu dalšímu formování.

Když v roce 1965 vydal Divadelní ústav sborník studií *Počátky marxistické divadelní kritiky*, konstatoval v úvodu J. Pokorný, že se tato publikace objevuje mimo jiné „jako korektiv dosud nepřekonaných názorů, pro něž české divadlo se někdy téměř kryje s divadlem pražského centra.“<sup>5</sup> Polovina studií v této knížce se týká činnosti brněnských divadelních kritiků. A to je svědectví nadmíru závažné jak pro sílu marxistické levice, z níž tito kritici vycházejí, tak i pro význam brněnského divadelního života a jeho progresivně orientované části; konečně svědčí také o čilosti divadelněvědného zázemí, které tu vyrůstá právě na základech daných Václavkem, Fleischnerem, Wollmanem, Helfertem a ostatními.



<sup>4</sup> Předmluva Jaroslava Pokorného ke sborníku *Počátky české marxistické divadelní kritiky*, Praha 1965, str. 10.

<sup>5</sup> Tamtéž.

V osobnosti divadelního referenta a kritického spolutvůrce, jakým byla v Právu lidu a v Rudém právu Marie Majerová, je možno spatřovat výraz vývojové kontinuity, v níž přerůstají pokrokové tradice spojení našich umělců a kulturních pracovníků se zájmy dělnické třídy v záměrné a cílevědomé uplatňování marxistického názoru. Marie Majerová, jak ukázal v několika studiích M. Obst,<sup>6</sup> má především zásluhu na tom, že nám v samém začátku dvacátých let a v celém jejich průběhu zůstává zachováno pregnantní svědectví tolika převratných dějů našeho divadelnictví, zůstávají nám i soudy, vycházející z dobových kontextů a z potřeb dělnické třídy. Majerová pečlivě a se zaujetím sleduje jak oficiální pražský divadelní život, v němž působily všechny tvůrčí přední osobnosti té doby, tak divadelní pokusy a poměrně rozsáhlou oblast proletářské, ochotnické divadelní činnosti, jež se ve dvacátých letech formovala. Marie Majerová byla vlastní první naší divadelní referentkou, vycházející z marxistického světového názoru. Základní vlastnosti kritičky Majerové byla snaha vychovávat, vysvětlovat, třídit, vést ke správnému úsudku čtenáře, oceňovat divadelní inscenaci nikoliv jen dokonalost a specifičnost detailu, ale vidět celek v konkrétních společenských kontextech. Dokázala to jednotlivými referáty, skutečnou kronikářskou důkladností, s níž seznamenávala jednotlivé jevy a hodnotila je. Majerová svým způsobem udržuje posloupnost české divadelní recenze od J. K. Chmelenského, J. K. Tyla, J. Nerudy do let dvacátých.

Nemůžeme však opomenout činnost Zdeňka Nejedlého, který ve dvacátých letech přispěl ke vznikající marxistické estetice svým hudebněvědným dílem i svými kritikami oper, ať už máme na mysli boj o moderní inscenace Smetanových děl nebo referáty a rozborů sovětských operních děl inscenovaných ve třicátých letech na moravských scénách.<sup>7</sup> Ale i několik jeho divadelních kritik a článků, hlavně z první poloviny dvacátých let, je zásadně koncepčních. Ve svém časopise Var dával Nejedlý možnost a příležitost k formování nové, skutečně marxisticky uvažující generace teoretiků umění. Svou tribunu zde našli i Fučík a Václavek. Jestliže Marie Majerová udržuje kontinuitu konkrétní referentské praxe, Zdeněk Nejedlý vytváří základní spoj pokrokové tradice české uměnovědy 19. století k její marxistické tvářnosti 20. století.

Za připomenutí tu stojí krátká divadelně kritická epizoda Vladislava Vančury v r. 1924. Není významná rozsahem, ale svými názory je přece jen pozoruhodná.

Brněnské centrum nemělo takové štěstí, aby se zde našel stejně výrazný pokračovatel kritického díla Josefa Merhauta, které se na počátku století zaplato do vývoje pokrokové divadelní kritiky.<sup>8</sup> Epizoda Mahenova refe-

<sup>6</sup> O Marii Majerové jako divadelní kritičce psal M. Obst v cit. sborníku *Počátky...*, str. 16–57, *Soupis článků M. Majerové o divadle*, od M. Leiskeho, tamtéž str. 252–320. Předtím uveřejnil M. Obst stat *Divadelní kritika M. Majerové*, *Divadlo*, 1958, č. 9, str. 657–672.

<sup>7</sup> O divadelně kritické činnosti Zdeňka Nejedlého v souvislosti s Moravou a zde uváděným sovětským operním repertoárem psal Libor Pleva, *Zdeněk Nejedlý a divadlo na Moravě* v *Listech z dějin českého divadla I*, Praha 1953, str. 182–204. O V. Vančurovi jako divadelním kritikovi viz Š. Vlašín, *Organizovat dění, slovo a prostor*, Program roč. 45, č. 5; str. 12–14, 1974.

<sup>8</sup> Viz Zdena Jeřábková, *Josef Merhaut jako divadelní kritik*. Disertační práce na filosofické fakultě UJEP, Brno 1953, kde je i soupis Merhautových kritik a di-

rentství byla příliš krátká.<sup>9</sup> Spisovatel a významný kulturní pracovník Karel Elgart-Sokol, jemuž patřilo ve dvacátých letech referentské křeslo Lidových novin,<sup>10</sup> byl v Brně představitelem dozrívajících tendencí národně buditecké úlohy české buržoazie, která tu ještě v počátku dvacátých let dokončovala svou historickou úlohu výchovy obecnosti k českému divadlu. I když vzhledem ke skutečné situaci nemůžeme tyto tendence zcela přehlížet, stávaly se stále zřetelněji přežitkem. Prudký vývoj společnosti, potřeb stále početnější dělnické třídy, soudobý stav divadelního umění ve světě a nedočkavost mladé nastupující generace posunuly Sokolovo úsilí v kritice a Waltrovu režijní práci na jevišti Národního divadla v Brně kamsi do poloh konzervatismu, ba koncem dvacátých let až k anachronismu.

Divadelních rubrik brněnského tisku zmocnila se po roce 1918 mladá, nově nastupující generace. Patřili k ní na začátku jak členové Literární skupiny, velký propagátor expresionismu František Götz, Čestmír Jeřábek, příležitostně Lev Blatný, Dalibor Chalupa a tragicky zesnulý básník Josef Chaloupka, tak i Jaroslav B. Svrček z brněnské pobočky Devětsilu. Svou odbornou erudicí byl Svrček především výtvarným kritikem, divadlu však věnoval pozornost po dlouhou řadu let. Byl také jedním z prvních divadelních referentů Rovnosti, po roce 1918 se až do roku 1924 střídal v této funkci s Vladislavem Burianem.<sup>11</sup> Zatímco Svrček udržoval jakousi kontinuitu se svou generací v Devětsilu, s uměleckým děním své doby a hlavní kritický důraz kladl na uměleckou revolučnost a avantgardní vývoj, Vladislav Burian je jaksí jeho antipód. Posuzuje divadelní dění především z hlediska jeho ideového zaměření, věnuje se divadlu především jako společenskému činiteli a v centru jeho pozornosti je téměř výhradně dramaturgie. Burian se dostává do rozporu také s mahenovskou dramaturgií, neboť ve své radikálnosti a nedočkavosti přehlíží smysl Mahenova úsilí po rychlém dokončení předchozího vzdělávání divadelního publika. Velice ostře, přesně a s jistotou ukazuje Burian na pseudohodnoty, v sentimentální podobě divadelního škváru, které mají na oficiálním jevišti za Štechova vedení buď ukojit potřeby buržoazie, nebo přivést masu obecnosti do hlediště. Nejasný a spíše negativní je postoj tohoto recenzenta ke klasickému dědictví české realistické hry, k dramatu L. Stroupežnického,

---

vadelních článků; srov. Dále Zd. Jeřábková, *Brněnské působení Eduarda Vojana v zrcadle kritik Josefa Merhauta* v Listech ... II, Praha 1954, str. 303–312. Srov. také Zd. Srna, *Pokroková kritika – spoluvůrce divadla*. Kapitoly z historie brněnské divadelní kritiky I, *Josef Merhaut*. Program č. 7, duben 1971, Státní divadlo v Brně.

<sup>9</sup> O kritickém působení Jiřího Mahena viz studii Štěpána Vlašína *Jiří Mahen jako divadelní kritik*, Otázky divadla a filmu (Theatralia et cinematographica) II, Brno 1971, str. 141–157.

<sup>10</sup> O kritiku Karlu Elgartu-Sokolovi viz Zd. Srna, *Brněnská divadelní kritika mezi dvěma světovými válkami*. Disertační práce na filosofické fakultě UJEP, Brno 1953; dále František Kosek, *Karel Elgart-Sokol, divadelní kritik*. Disertační práce na filosofické fakultě UJEP, Brno 1967.

<sup>11</sup> O divadelněkritické činnosti Literární skupiny, o počátcích recenzní praxe J. B. Svrčka a o kritickém působení Vladislava Buriana viz cit. disertační práci Zd. Srny. Počátků marxistické divadelní kritiky v Brně po roce 1918 všímá si Zd. Srna, *Pokroková kritika – spoluvůrce divadla*, II. kap. Program č. 9, květen 1971, Státní divadlo v Brně. Bibliografie: *Literární rubrika Rovnosti v letech 1918 až 1928*, Universitní knihovna, Brno 1971.

J. K. Tyla, V. K. Klicpery, jimiž se i ve Štechově koncepci udělalo mnoho pro okruh lidového diváka a jeho vztah k českému divadlu. Burian volá po novém repertoáru se socialistickou tematikou a po novém způsobu scénování, neboť to, co se po odchodu Bohuše Stejskala odehrává na brněnské scéně, je příliš tradiční a zastaralé pro mladou generaci dvaceti-letých, která se svou aktivitou hlásí ke slovu i v dělnickém hnutí. Faktem však zůstává, že se i v brněnském prostředí hlásí dělnická třída o své právo vyslovit se k tomu, co se děje v brněnském divadelnictví. V daných podmínkách je vlastně přirozené, že se tak děje s entusiasmem mladistvého radikalismu a bez hlubších teoretických koncepcí.

Julius Fučík a Bedřich Václavek jsou dvě nejvýraznější osobnosti v oblasti marxistické divadelní kritiky našich zemí v meziválečném období. Oba jsou vyzbrojeni schopností hluboce teoreticky uvažovat a oba zřejmě se od sebe v mnohém odlišují, nejednou spolu ostře polemizují, jsou koncepční typy, které jsou nadány schopností sdružovat, vést a přitahovat tvůrčí typy lidí, jimž jde o pokrok společenský a umělecký. Samov různých vývojových fázích mají názory od sebe značně odlišné, přesto však jejich zápal pro stejnou věc a cíl a jejich osobní vlastnosti z nich dělají jakýsi přirozený střed, kolem něhož se ostatní seskupují.

Julius Fučík je považován za nejvýznamějšího tvůrce marxistické divadelní kritiky v meziválečném období. Právem o něm píše Vladimír Dostál: „Aniž snižujeme přínos kohokoliv z nich (tj. všech ostatních, kteří se zabývali kritikou z marxistického světového názoru — Z. S.), aniž popíráme, že česká marxistická divadelní kritika vznikla z úhrnu jejich samostatné práce, Fučíkův podíl mezi nimi vyniká jak časovým rozpětím, tak nezestárlou platností soudů a postřehů, které ve svém celku skládají kus historie pražských divadelních scén mezi dvěma světovými válkami.“<sup>12</sup>

Od svých devatenácti let až do konce života věnoval Fučík soustavnou pozornost divadelnímu životu v Praze, především pak Osvobozenému divadlu. A tu je třeba říci, že Fučík jako divadelní kritik velmi podstatně ovlivňoval umělecký názor a vývoj jak Osvobozeného divadla, tak i Burianova „Děčka“ a vedle širokého záběru a porozumění pro avantgardní divadlo má nemenší smysl pro tradičnější realistickou hru a adekvátní divadelní názor. I když z jeho pera také zaznívala skepse, pokud jde o působení avantgardních režisérů na oficiálních scénách (tak vyprovázal Honzla a Buriana do Brna), přece jen si od poloviny třicátých let uvědomil nezbytnost zápasu o tzv. oficiální scény právě pro jejich význam, který mají a mohou mít jak v životě společnosti, tak i ve vývoji divadelního umění.

Vedle Z. Nejedlého, M. Majerové, J. Fučíka je to ještě Kurt Konrad, který se v pražských poměrech alespoň částečně věnuje divadelní kritice, hlavně neoficiálním scénám, proletářskému divadlu, různým skupinám

<sup>12</sup> Vladimír Dostál, *Julius Fučík* v cit. sborníku *Počátky...*, str. 60 n., dále Jiří Hájek, *Julius Fučík, průkopník českého socialistického divadla*, Divadlo 1953, č. 8–9, str. 725–734. Podle Dostálova rozboru je to studie s řadou podstatných nepřesností a omylů. Dále viz: Mojmír Grygar, *Julius Fučík a divadelní avantgarda*, Divadlo 1958, č. 3, str. 350–361; Zd. Srna, *Julius Fučík jako divadelní kritik*, Universitas 6, 1973, č. 4, str. 4–11; V. Dostál, *Opona se zvedá*, Brno 1973. Dále Julius Fučík, *Divadelní kritiky*, Praha 1956 a *Soupis článků Julia Fučíka o divadle*, sestavený Vlad. Dostálem v cit. sborníku *Počátky...*, str. 321–347.

DDOČ a scénám avantgardním.<sup>13</sup> Soustavným sledováním dělnických skupin dospěl Konrad k formulacím náročného programu pro dělnické divadelnictví. Svým smyslem pro syntézu rýsoval nejen ideologicky, ale i v tvárných prostředcích cestu, na níž už amatérské skupiny svými silami nestačily. Plně ji však chápal E. F. Burian, který získal v Konradovi „svého“ divadelního kritika. Ten také hájí „Děčko“ proti útokům ze strany DDOČ, když odtud pro vlastní konzervativismus napadali Burianovy principy jako formalistické. Milan Blahynka načrtává zajímavou paralelu obou tvůrců, které sblížovalo analogické úsilí: „Konrad je prvním z našich historiků, kteří se pustili do důsledného marxistického přehodnocování českých dějin a dějin jiných národů (Španělská revoluce); při tom toto přehodnocování mělo aktuální poslání. E. F. Burian je vedle Honzla první z divadelních umělců, kteří se pustili do uměleckého přehodnocování kulturního dědictví domácího i světového, zase vždy se zřetelem k aktuálním otázkám společnosti. Podobnost a souběžnost úsilí umělce Buriana a vědce Konrada je markantní.“ Tvorbě ostatních divadel se věnoval Konrad jen velice málo, a tak hlavní jeho zásluhou je úzká kritická spolupráce s E. F. Burianem.

I když komunistický tisk má v období první republiky daleko menší rozsah, a tím daleko méně místa než tisk oficiální, přece jen ukazuje, že brněnské prostředí levicové inteligence si našlo poměrně dosti místa pro sledování divadelního života. Nezůstává mnoho za Prahou ani v počtu, ani v kvalitě divadelní kritiky, byť ovšem bohatost divadelního života obou měst stěžii můžeme srovnávat.

Vůdčím duchem, daleko přesahujícím brněnské prostředí, je Bedřich Václavek, který zde s pomocí svých přátel dokázal vytvořit silné a tvůrčí středisko pokrokové inteligence, spojené s politickým bojem dělnické třídy.<sup>14</sup> A také jeho zásluhou je koncem dvacátých a hlavně po celá třicátá léta Brno také střediskem marxistické divadelní kritiky. Ačkoli převážná část Václavkova zájmu patřila literatuře, literární kritice a historii, divadlu, které považoval za významný společenský faktor, věnoval mnoho

<sup>13</sup> Viz Milan Blahynka, *Kurt Konrad*, cit. sborník *Počátky...*, str. 232–250; tamtéž i *Soupis Konrádových článků o divadle*, str. 405–410.

<sup>14</sup> Divadelněkritickému působení Bedřicha Václavka byla věnována řada studií. Od prvního zařazení do vývoje brněnské divadelní kritiky v disertační práci Zd. Srny z roku 1953, přes dílčí studie – Zd. Srna, *Divadelní kritika Indexu*, Brno 1957, ve *Vzpomínkovém sborníku Bedřicha Václavka Index*, Muzeum dělnického hnutí, str. 66–72; Iv. Straková, *Divadelní kritika Indexu*, diplomová práce na filosofické fakultě UJEP, Brno 1962; A. Závodský, *Václavkovy divadelní kritiky v Indexu*, ve sborníku *Václavkova Olomouc 1962*, Ostrava 1964, str. 262–271; D. Jeřábek, *K Václavkově činnosti divadelněkritické*, tamtéž str. 256–261; D. Jeřábek, *Bedřich Václavek jako divadelní kritik v Brně v letech 1929–1933*, ve sborníku *Bedřich Václavek*, Brno 1963, str. 39–60; K. Bundálek, *Z historie brněnské divadelní levice*, Divadlo 1961, č. 5, str. 361–365; K. Bundálek, *Václavkova kritika Hilarova civilismu*, ve sborníku K. H. Hilar, Praha, Národní muzeum 1968, str. 60–63; D. Jeřábek, *Z bojů a zápasů Bedřicha Václavka o nový divadelní styl*, Universitas, 1971, č. 4, str. 30–36; až ke shrnujícím celkům: D. Jeřábek, *Bedřich Václavek a brněnské divadlo v letech 1929–1933*, Jiří Stýskál, *Bedřich Václavek a České divadlo v Olomouci v letech 1933–1940*, obojí v cit. sborníku *Počátky...*, str. 115–181 a Jiří Stýskál, *Bedřich Václavek a divadlo (1921–1928)*, Kabinet B. Václavka UP, Olomouc 1971. Tam je také dosud nejuplněnější bibliografie Václavkových článků o divadle, předstihující *Soupis článků Bedřicha Václavka* ve sborníku *Počátky...*

pozornosti. Ostatně Václavek je jeden z mála kritiků, kteří mají také určitou odbornou průpravu. Svě divadelně vědné znalosti získal na filosofické fakultě Karlovy university u Václava Tilleho a Otakara Fischera. Roční studijní pobyt v Berlíně je prohloubil a posílil. Poznání berlínského divadelního života, návštěva hostujícího tam Komorního divadla Alexandra Tairova a hlavně účast na divadelně historickém semináři jednoho ze zakladatelů německé Theaterwissenschaft Maxe Herrmanna, to vše vedlo Bedřicha Václavka k mimořádné pozornosti divadlu i problematice jeho vědeckého zkoumání.

Vlastní význam Václavkova působení v divadelní kritice není jen v oněch lapidárních, krátkých a hutných glosách, jimiž hlavně v Indexu odhaloval paumělecký a měšťácký charakter značné části repertoáru, ale v oněch zásadnějších vystoupeních, kdy dělal analýzu celkového stavu, kdy se zasazoval o zapojení brněnského divadelnictví do soudobých kontextů vývoje moderního divadla a usiloval o příchod J. Honzla a E. F. Buriana na brněnské jeviště. Je to vlastně v protikladu k tehdejšímu názoru J. Fučíka (který dnes souhlasně komentuje Vladimír Dostál, když hovoří o zcela zbytečném Honzlově odchodu do Brna, používaje výrazu „ke škodě své i Osvobozeného divadla“).<sup>15</sup> Skutečnost dala za pravdu názorům poukazujícím na nebezpečí, které hrozí avantgardním umělcům na oficiální scéně. Václavek byl první, kdo upozorňoval Honzla na toto nebezpečí provozu. Varoval Honzla v konkrétních kritikách a v dlouhé polemice pak rozebíral příčiny Honzlova odchodu z Brna. Další vývoj však ocenil prozíravost těch, kteří o příchod avantgardních režisérů do Brna usilovali. Semeno zde zaseté vydalo v průběhu třicátých let bohaté ovoce jak v dramaturgickém zaměření, tak ve zřetelně zvýšené úrovni a způsobu práce A. Podhorského, který poznal práci pražských režisérů v Brně.

Významné jsou i Václavkovy výklady sovětských her, jak se objevovaly v Piškových překladech v brněnské dramaturgii třicátých let, podnětné jsou jeho úvahy o nutnosti zavést na brněnskou universitu studium divadelní vědy i úvahy o smyslu a poslání divadelní kritiky. Václavek vynikal také organizačními schopnostmi. Mimo jiné se mu podařilo vydupat ze země své spolupracovníky a nástupce v oblasti marxistické divadelní kritiky, když byl nucen přenést podstatnou část svého působení do Olomouce, kde se stal spoluvůdčím významné epochy tamního divadla pod vedením Stiborovým.

Nacházíme-li paralelu pražského a brněnského prostředí ve jménech Fučík—Václavek, pak pražskému právníku JUDr. Ivanu Sekaninovi je brněnským protějškem advokát JUDr. Richard Fleischner. Advokát, politik, stranický funkcionář, předseda brněnské Levé fronty, po jistou dobu odpovědný redaktor Indexu, funkcionář pokrokového Mezinárodního svazu právníků, člověk hluboce spjatý s denní praxí politického života strany. A přece vedle obrovské existenční zátěže i politické práce dokázal Fleischner najít čas také pro divadlo, s nímž ho stejně jako Václavka a Fučíka poutala dávná ochotnická praxe herecká a režisérská.<sup>16</sup> Václavkovou zá-

<sup>15</sup> V. Dostál, *Julius Fučík*, cit. sborník *Počátky...*, str. 86.

<sup>16</sup> Divadelněkritickému působení Fleischnerovu jsou věnovány stati Zd. Srny, *Richard Fleischner – kritik marxista*, Sborník JAMU I, Brno 1959, str. 145–168; *Richard Fleischner*, cit. sborník *Počátky...*, str. 198–231, zde je i *Soupis článků Ri-*



sluhou stává se Fleischner zprvu střídajícím a brzy stálým divadelním recenzentem jak v dělnické Rovnosti, kde nastupuje na místo Jana Krejčího, tak v Indexu, kde záhy nese tíhu referentství sám. Fleischnerova důkladnost vede k obsáhlejšímu studiu historie moderního divadla a jeho sociologie, tak koncem třicátých let vzniká knížka teoretických úvah o současnosti divadelního umění – Divadlo v přerodu. Přestože v teorii rozděluje Fleischner divadlo na proletářské, avantgardní a oficiální, přičemž oficiální velice ostře odmítá, v praxi, ve své denní recenzentské práci věnuje dosti pozornosti Zemskému divadlu v Brně a velmi účinně pomáhá probíjovat na jeho scéně soudobý sovětský repertoár i řadu pokrokových her a myšlenek a věnuje mnoho pozornosti předním umělcům tohoto divadla. Vždyť ho s Alšem Podhorským, Josefem Skrivanem a jinými poutal i společný světový názor.

Fleischnerův význam přesahuje brněnskou oblast, stejně jako význam jeho předchůdce v Dělnické Rovnosti Jana Krejčího, který roku 1930 odešel z Brna do pražské redakce Rudého práva. Rovněž Krejčího začátky patří brněnskému prostředí.<sup>17</sup> Také on je příslušníkem levice, která se zazazovala o příchod Jindřicha Honzla a E. F. Buriana. Větší porozumění nachází kritik pro tvůrčí cestu Burianovu a později, když po roce 1934 referuje o divadle v Rudém právu, v Době a v Tvorbě, věnuje také Burianově tvorbě soustředěnější pozornost. Krejčího referentství je v podstatě příležitostné, všimá si především velkých divadelních činů, které mají jasný politický dosah.

Do řad brněnské marxisticky orientované divadelní kritiky patří ještě básník a „rudý major“ Fráňa Ptašínský, který propagoval sovětské avantgardní divadelnictví a po jistou dobu referoval v brněnském Pásmu.<sup>18</sup>

Význam marxistické divadelní kritiky v meziválečné době byl pro vývoj našeho divadelnictví především v tom, že prakticky pomáhala jeho tvůrcům nalézat správnou cestu k divadlu společensky aktivnímu a umělecky vynalézavému. Jestliže výsledkem této spolupráce byla v Praze cesta Osvobozených, D 34–39, řada progresivních činů divadla na Vinohradech a hnutí DDOČ, v Brně je to obroda scény Zemského divadla, soustavně uvádění sovětského repertoáru v míře ojedinělé mimo SSSR a osobitá umělecká podoba činohry i opery po celou dobu třicátých let. Spolu s podněty pro teorii socialistického divadla je to vklad veliký a záslužný.

charda Fleischnera o divadle, str. 392–404. Dále Zd. Srna, *Pokroková kritika – spolutvůrce divadla*, III. kap. *Richard Fleischner*, Program č. 2, říjen 1971, Státní divadlo v Brně.

<sup>17</sup> Viz Jiří Čutka–Bohumil Marčák, *Jan Krejčí*, cit. sborník *Počátky...*, str. 182–197, *Soupis článků Jana Krejčího o divadle*, tamtéž str. 384–391.

<sup>18</sup> Zmínka o divadelní kritice Fráni Ptašínského je v článku Zd. Srny *Pokroková kritika spolutvůrce divadla*, III. kap., Program č. 3, listopad 1971, Státní divadlo v Brně.

