

Suchomel, Milan

[Honzl, Jindřich. K novému významu umění]

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1957, vol. 6, iss. D4, pp. 150-152

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108578>

Access Date: 18. 02. 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.

Knihy lesů, vod a strání rozmělnit v penízky dalších tuctů básní, že směřoval neustále kupředu, nenávidě opakování. Tauber dále případně pověděl, že Neumann mfil civilní poesii *Nových zpěvů* do budoucna; v této souvislosti se Tauber poměrně široce obírá též knihou *At žije život!*, ale nezajímá, žel, kritické stanovisko k některým z jejich článků. Podobně se vyhýbá obsahovému a formovému rozboru *Rudých zpěvů* a spokojuje se s konstatováním, že dělníci měli tuto bojovnou poesii rádi. Správně hodnotí Tauber román *Zlatý oblak* jako polovar. Léta třicátá vycházejí Taufrovi syté — zřejmě tu autorovi pomohla spoluúčasť na jejich dění. Mladým čtenářům, kteří neznají tuto dobu z autopsie, vyvstává živě — díky Taufrovu podání — zmatek intelektuálů v těchto letech i Neumannův boj proti trockistům, surrealismu, valéryanství atd. Tauber dobfie rozebral kritické a theoreticky estetické práce Neumannovy z té doby a při vši své úctě ke knize *AntiGide* ukázal, jak není možno tuto knihu vydávat za „celistvý a konečný souhrn Neumannových estetických názorů“, a že tu Neumann (zejména v poslední kapitole) překlenil intelektuálně uvědomělý prvek v umění. Od Taufra — básníka a znamenitého překladatele Majakovského — jsme však očekávali větší pozornost k formové oblasti Neumannova uměleckého díla. V tom směru přichází čtenář zkrátka.

Z drobných lapsů v knize bych uvedl aspoň některé: Moravsko-slezská Revue nebyla v době, kdy do ní Neumann přispíval, „orgánem Moravského kola spisovatelů“ (Taufér, str. 76), jejím vydavatelem byl Otakar Skypala. Kniha *Bohyně, světice, ženy* není eposej (Taufér, str. 85), ale cyklus epických básní.

Hlavní zásluhou Taufrovy knížky zůstane, že se jí podařilo podat Neumanna bez učesávání i bez snahy vytvářet z jeho košatého zjevu legendu; Taufér tím jenom pokračuje v linii samého Neumanna, jemuž pravda, i pokud šlo o něho samého, stála nade vším.

Artur Závodský

Jindřich Honzl: **K novému významu umění.** Divadelní úvahy a programy 1920—1952. Uspořádal, úvodem a poznámkami opatřil Dr. Jaroslav Pokorný. Vydal Orbis v Knižnovně divadelní tvorby roku 1956.

Z odborných a kulturních časopisů, z denního a z dělnického tisku, z divadelních programů i z knižních celků *Hoztoceně jeviště* (1925) a *Sláva a bída, divadel* (1937) vybral a sestavil Jaroslav Pokorný téměř pětisetstránkový svazek divadelní publicistiky Jindřicha Honzla. Je v ní kus historie českého divadla mezi dvěma válkami. V chronologickém pořádku jsou tu shromážděny úvahy o stavu a úkolech umění, historicky hodnotící studie, herecké portréty a práce theoretické, články polemické a společensky kritické, stati o dramatických textech a jejich úpravách, o hercích, o režii, o divadelním výtvarnictví. Podle Pokorného slov jde o první část obsáhlého Honzlova literárního díla: lze tedy soudit, že po těchto „článcích a statích programního rázu“ budou následovat části další. Nedovidáme se, žel, v jakém uspořádání a v jakých časových rozmezích se tak má stát. Přítomný svazek má charakter výboru. Přetištěné texty byly napsány v letech 1920—1952 a dávají dobrý přehled o kulturní a umělecké problematice této doby i o vývoji Honzlových názorů. Užitečnost souborů tohoto druhu je nesporná. Nahrazují dočasně nedostatek nových prací o meziválečném umění a zároveň k nim připravují cestu. Pokorný nezasahoval do textů, zachoval je v autentické podobě, takže mohou posloužit za seriosní východisko další odborné práce.

Obširný vydavatelův úvod sleduje život a umělecký vývoj Jindřicha Honzla a dává mu nutně historické zarámování. Naznačuje zejména podmínky vzniku t. zv. avantgardního umění a poměr české avantgardy k sovětskému divadlu: snaží se zbavit tyto otázky nánosů nepoučeného vulgarisování. Vyrovnává se mimo jiné s přeceňováním Teigeo a jeho záporného vlivu na umění 20. a 30. let. Pokorný soudí, že je třeba opravit vžitý názor na Honzla, který žije v povědomí většiny dnešních divadelníků jako experimentátor, levý avantgardista atd., který se teprve po roce 1945 obrátil k socialistickému realismu. Dodejme, že je třeba opravit některé názory právě na t. zv. levou avantgardu, na její význam a úlohu ve vývoji pokrokového českého umění. Honzl, jak nám ho představuje jeho publicistika, je osobnost podivuhodně jednotná, která opravdu nemusela po roce 1945 a 1948 nic odvolávat ze své předchozí činnosti. V boji o divadlo proletářské a avantgardní zral umělec, který pak dokonce přispěl k rozvoji divadla socialistického.

Od samého začátku své umělecké práce si Honzl uvědomuje, že je nutno obnovit přirozený vztah mezi uměním a společností, mezi jevištěm a hledištěm. Jeho cílem je divadlo emocionální a myšlenkově bezprostřednosti; k obrodě divadla může dojít jen tehdy, stane-li se hra částí života. To je pokrokové, společensky i umělecky, v Honzlových snahách 20. let, že se zasazuje, aby se umění co nejvíce angažovalo v životě, aby zápolilo o život. V tom

smyslu zdůrazňuje Honzl obsahovost, ale ne jako záležitost tématickou, nýbrž jako otázku spojitosti člověka v životě s člověkem v divadle. Jen tak je možno dojít k umění pravdy a života od umění efektu a lži. Člověk v životě, to je Honzlovi člověk ve společnosti, a proto uměleckou obrodu může přinést jen divadlo naplněné duchem boje za novou společnost, divadlo revoluční. Pak také může nastat spojení mezi těmi, kdož mluví, a těmi, kdož naslouchají. Bez tohoto spojení, bez tvůrčí účasti obecnstva není dramatu. Honzl vychází z faktu dvojí psychologie a dvojí morálky (měšťácké a proletářské) jako dispozice dalšího vývoje a pokroku divadelního umění a směřuje k divadlu pravdy a životní aktivity, kde by herec nehál vědomě měšťákoví, který chce být obelháván, který jen žadostivě pozoruje, aniž touží po aktivitě a aniž se k ní dá vyburcovat. Protože na součinnosti hlediště a jeviště závisí budoucnost divadla a umění, je sociální revoluce životním zájmem umění.

Honzl hledá rozličné cesty, jak spojit divadlo s lidovým divákem: Pokouší se o zástupové drama, o divadlo ideově aktuální, zkouší navázat na lidovou tradici, hledá, jak vrátit ochotnictví do oblasti jemu vlastní, zajímá se o kabaret a příčiny jeho úpadku, organizuje Dédrasbor, projevuje starostlivost o výchovu nových hereckých generací. I pozdější Honzlův avantgardismus je stále spojen s vyhraněným politickým postojem. Je pozoruhodné, že „formalista“ Honzl žádá, aby se zapomnělo na modernost formy a aby se moderní umění posuzovalo podle intenzity nebo nedostatku emotivního bohatství. Za našich dnů neproniklo ještě dostatečně poznání, že umělcovu revolučnost lze sotva posuzovat podle něčeho jiného než podle jeho díla, to jest — obměníme-li a doplníme-li výrok Honzlův — umělcův konflikt se stávajícím stavem, aby byl konfliktem skutečně uměleckým, musí být konfliktem stejně obsahovým jako formálním. Honzlův avantgardismus nebyl planým a únikovým hračkařstvím; byl především protestem proti strnulosti a oficiálnosti, ale měl i pozitivní obsah: byl hledáním vztahu k reálné a současné skutečnosti a byl také umělcovým hledáním sebe sama. Honzlovy výzvy k věrnosti sobě, k umělecké zásadovosti, k obratu od extensivity k intenzifikaci umění nejsou dnes méně časové než v roce 1934: „Věřím v avantgardnost a revolučnost umělců tehdy, když to nejsou ideologické fráze, které vyznávají pokrok a revoluci, když to není jen pouhé uvědomování si společenských přesunů moci a přízpusobování se jim.“

Požadavek aktivní spoluúčasti diváka na představení vedl Honzla k zásadnímu odmítání toho realismu, který nedoceňuje divákovu fantazii a vylučuje emotivní vidění tím, že na jevišti staví holou a úplnou skutečnost. Honzl viděl naopak přímo podstatu divadelního vnímání v protikladu mezi představou, vyvolanou slovem, a mezi jevištní skutečností, projevující se hercem nebo scénou, v protikladu překonaným tvořivou interpretací divákovou. Nejvíce měl Honzl spadenou na specificky český „realismus“, který mu byl synonymem pro myšlenkové a invenční pohodlí, pro rychlé přízpusobování a útek před osobitostí. Pokládal za samozřejmé, že umění musí skutečnost tvořit, nikoli opakovat — zaměření ke skutečnosti nemusí být návratem k starým konvencím. Jen tvůrčí umění může být také společensky funkční v kladném smyslu slova. Zároveň však považuje Honzl za podmínku uměleckého pokroku ideovou průbojnost umění. V této souvislosti stojí za pozornost, co Honzl říká o umění z periferie, které se stává zálohou nových sil a možností tehdy, když velké umění začíná akademizovat a oficiálnět; také to, co uvádí z historie brněnského divadla a jeho vztahů k divadelnímu životu pražskému.

Stanislavského považoval Honzl vždy za velkého jevištního tvůrce. Oceňoval jeho pokrokový přínos evropskému divadelnictví a zvláště si cenil na MCHATU, že skutečnost nejenom intenzivně poznával, ale že k ní hlul s láskyplným zaujetím, že věřil v život a v člověka. Realismus Stanislavského dbal podstaty divadelního vnímání, šel nad popis a ilustraci, přetvářel skutečnost silou umělecké tvorby. Ale Honzl nepřestává vidět Stanislavského v souvislosti s okolnostmi, které spoluutvářely jeho umělecké tvůrčí typ a nepřestává vidět tento historicky vzniklý tvůrčí typ s jeho přednostmi i nedostatky; ani na chvíli se nedomnívá, že mladší režiséři musí jít cestou, kterou jim Stanislavskij ukázal, bez uchýlení a bez úsilí o vlastní výboj. I na přelomu 40. a 50. let, kdy za změněných okolností znovu uvažuje o dědičtvi Stanislavského, rozvíjí z něho Honzl ty prvky, které se stýkaly s jeho vlastními snahami, zejména odmítá pojetí herce-loutky a reklamuje tvůrčí fantazii i pro herce. Fantasie je mu argumentem stejně proti „realismu“ jako proti režisérismu. I Honzlův odpor proti modernismu hilarovského ražení je trvalý a důsledný. Rozeznává v Hilarově expresionismu bezradnost a odvozenost, falešnou duchovost, která pohrdá skutečností, protože si s ní neví rady. Sjedené jevištní dílo, jemuž udává směr básnivá idea režiséra, považoval Honzl za objektivní pokrok, Hilar však tomuto pokroku překážel tím, že nerespektoval herecké umění.

Po osvobození r. 1945 navazuje Honzl na svou dobrou minulost pokrokového divadel-

nika. Ve sporech o charakter Národního divadla prosazuje zásadu, že Národní divadlo bude své staré bojové poslání plnit jen potud, pokud bude sloužit „obnově divadelního výrazu“. Zápas o nový, původní výraz je zápasem o skutečnost. Kde se spojení se skutečností ztrácí, vzniká konvence a akademičnost, nepotřebné a škodlivé paumění. Jako ve 20. letech osvobozoval Honzl divadlo od měšťáctví a spojoval je se životem, tak povzbuzuje po téměř třiceti letech umělce do nových úkolů a řešení. Nestáčí mu pouhá výměna tematik, zdůrazňuje význam metodického novátorství a protestuje proti omezování umělce ve výběru uměleckých postupů a prostředků.

Složitá sociální přestavba vynesla na povrch i v kultuře nové nebo dříve neviděné otázky, objevilo se tápání, pochybnosti i omyly. Honzka zavádí toto období na pole kulturně politické. Na prahu dvouletky nabádavě upozorňuje, že „kultury není nikdy dost a že kulturní minimalismus jest znakem úpadku a nikoli znakem hospodárnosti“. Varuje před hesly požadujícími „výrobu kultury pro masy obecně“, neboť kultura je svou podstatou odlišná od průmyslové výroby a mechanické analogie jsou nanejvýš škodlivé. Z roku 1947 pochází Honzlův úsudek o povaze vlivu sovětského divadla na naše divadlo: nelze se domnívat, že „jde o nepracné, pohodlné, nedělné a zistně přejímání děl, tvarů i námětů (nebo že jde o orientaci mocenskou)“; jde o to pochopit „situaci sovětského divadla v jeho progresivních tendencích ve vývoji moderního umění evropského“. K tomu je zapotřebí studia, poznání a vlastní tvorby. V témž roce musí Honzl bojovat proti ministru Stránskému za uznání zásady, že divadlo je kulturním ústavem, jehož význam se měří podle toho, co přináší kulturnímu obohacení a kulturnímu pokroku, neoddělitelnému od pokrokových změn ve sféře výrobních sil a výrobních poměrů. Honzl se dožadovoval toho, aby divadlo a jeho rozvoj byly zabezpečeny veřejnými činiteli lidově demokratického státu a aby se divadlo nestalo předmětem soukromé spekulace. Zač tenkrát Honzl bojoval, byl ovšem jen organizační předpoklad pro uvolnění tvůrčí iniciativy umělců, bez níž se slovo o kulturním ústavu nestane skutekem. Od základních organizačních opatření přenáší se těžisko problematiky stále důrazněji do tvůrčího uměleckého hledání. Zde už nemůže rozhodovat nikdo než umělci sami. Honzlův úvahy a soudy mohou pomoci jejich orientaci; mnohdy ze starých experimentů se měl stát na současném jevišti vybojovanou samozřejmostí a východiskem nových objevů. Avšak Honzl strhuje také příkladem umělecké odvahy a myšlenkové důslednosti, smyslem pro tvorbu a styl.

Kniha je opatřena užitečným, i když neúplným aparátem poznámek a vysvětlivek, rejstříkem jmen a her a obrazovou částí, která však jen volně přiléhá k části textové; jednotlivé fotografie měly být označeny alespoň datem inscenace a jménem výtvarníkovým.

Milan Sušomel

Nad výborem z **F. X. Šaldy**. Obsáhlý výbor z díla F. X. Šaldy *O umění* (vydal Čs. spisovatel jako XVII. sv. Kritické knihovny v Praze 1955, 761 str.) vzbudil již ohlas kritiky. Je charakteristické, že se vyskytly názory zcela protikladné. Zatím co Z. Pešat v recenzi *F. X. Šalda a dnešek* (Nová mysl 1956, 8, 874 n) pokládá výbor za „citlivě a dobře uspořádaný“, posuzuje jej K. Horálek ve své kritice *K novému výboru z díla F. X. Šaldy* (Nový život 1956, 580—584) velmi skepticky. Dokládá na několika příkladech rozpornost díla F. X. Šaldy a požaduje, aby bylo vydáváno pouze s podrobným kritickým komentářem, za nějž podle jeho názoru nelze pokládat doslov F. Vodičky. Nechceme polemizovat s poněkud pesimistickým názorem K. Horálka, to již učinila vydavatelka výboru L. Lantová a F. Vodička. (V polemické odpovědi *O metodu výboru z Šaldova díla*, Česká literatura, 1956, 272—274.) Celý případ uvádíme jen jako doklad toho, jak se ještě do nedávna kolem Šaldy kriticky tápalo. V jubilejním roce Šaldovy smrti se sice objevilo několik studií, usilujících většinou o doklad, že rozpornost některých Šaldových názorů byla jen důsledkem jeho snahy po stálém růstu a vývoji, podrobná monografie, jež by kriticky zhodnotila Šaldův život i dílo, je však stále ještě (studie Fr. Goetze z r. 1936 byla k ní jen přípravou) kulturním dluhem naší literární historie a estetiky.

Výbor *F. X. Šalda: O umění* je rozdělen do šesti tematických celků. Úvodní část je věnována Šaldovým názorům na umění, druhá obsahuje jeho medailony a literární studie, ve třetí se nám představuje Šalda jako literární kritik, sledující bedlivě směr vývoje české literatury. V těchto prvních třech částech spočívá těžiště výboru, jak je ostatně patrné i z rozsahu (483 stran proti zbývajícím 150 str.). Ostatní tři části, shrnující Šaldovy kritiky divadelní a výtvarné i jeho soudy společenské a politické, mají úkol neméně důležitý — dokreslovat plastický relief Šaldova kulturního poslání a zvýraznit jej i jeho významem společenským. Kniha je vydána podle zásad Kritické knihovny, obsahuje podrobné po-