

Kunderová, Radka

Od sociálně-demokratické spirituality k socialistickému realismu : koncept lidovosti v myšlení Jindřicha Honzla o divadle

Theatralia. 2021, vol. 24, iss. 1, pp. 188-215

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2021-1-12>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143821>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 01. 12. 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.

Od sociálně-demokratické spirituality k socialistickému realismu

Koncept lidovosti v myšlení Jindřicha
Honzla o divadle

From Social Democratic Spirituality to Socialist Realism

The Concept of the Popular in Jindřich Honzl's
Thinking about Theatre

Radka Kunderová

Abstrakt

Studie zkoumá koncept lidovosti v myšlení divadelního režiséra a teoretika Jindřicha Honzla (1894–1953). Prostřednictvím analýzy jeho studií a článků autorka pojmenovává proměny pojetí lidovosti v Honzlově uvažování během jeho divadelní kariéry a zasazuje je do divadelně-historického a politického kontextu. Na základě diskuse s dosavadní českou divadelně-historiografickou literaturou o Honzlovi, jejíž většina byla publikována před rokem 1989, přináší studie poznatky a souvislosti, které byly dosud – nezdědka z ideologických důvodů – opomíjeny. Autorka se podrobně zabývá Honzlovými inspiračními zdroji na počátku jeho divadelní činnosti v období tzv. proletářského divadla, zejména ukotvením Honzlova myšlení v sociálně-demokratické ideologii a jeho obeznámeností s porevolučním sovětským divadlem do roku 1925. Následně charakterizuje proměny Honzlova chápání lidovosti divadla v průběhu jeho poetistického a surrealistického období a po konci druhé světové války, kdy se přiklonil k socialistickému realismu.

Klíčová slova

Jindřich Honzl, lidovost, divadelní teorie, divadelní historiografie, sociální demokracie, Proletkult, sovětské divadlo, české divadlo, politické divadlo, proletářské divadlo, poetismus, surrealismus, socialistický realismus

Abstract

The study examines the concept of "the popular" in the thinking of theatre director and theorist Jindřich Honzl (1894–1953). By analyzing his essays and articles, the essay describes the changes in Honzl's approach to the popular as reflected in his critical writing during his theatre career and as placed within the context of politics and theatre history. Based on the discussion of existing Czech theatre historiographic literature about Honzl (the majority of which was published before 1989), the study offers novel findings and connections, many

of which have been ignored, often for ideological reasons. The essay brings a close study of Honzl's sources of inspiration, from the beginnings of his work in the era of the so-called proletarian theatre, especially by embedding Honzl's thinking in the social democratic ideology and his knowledge of post-revolutionary Soviet theatre until 1925. The essay subsequently offers a characterization of the changes in Honzl's understanding of "the popular" during his Poetism and Surrealist phases, as well as after the Second World War, when he converted to Socialist Realism.

Keywords

Jindřich Honzl, the popular, theatre theory, theatre historiography, social democracy, Proletkult, Soviet theatre, Czech theatre, political theatre, proletarian theatre, Poetism, Surrealism, Socialist Realism

Tato studie vznikla jako součást výzkumu projektu GAČR *Primitivní a lidové umění v české divadelní avantgardě: kontext, teorie, praxe* (18-08260Y), který je řešen na Katedře divadelní vědy FF UK.

Strukturalistické studie Jindřicha Honzla (1894–1953) o divadle jsou součástí českého i světového kánonu divadelní sémiotiky a nadále vycházejí v různých antologiích. Honzlova režijní práce a ostatní odborná publicistika však stojí v posledních desetiletích spíše stranou pozornosti českého teatrologického výzkumu, přestože je stále považován za jednu z nevýznamnějších figur domácí meziválečné divadelní avantgardy. Patrně zejména kvůli své vůdčí pozici v poúnorové reorganizaci divadelní sféry podle kulturní politiky Komunistické strany Československa (KSČ) je dnes Honzl spíše opomíjen. Jeho více než tři dekády trvající a stylově pestrá divadelní práce, stejně jako velká část jeho studií a článků o divadle, tak zatím čeká na obsáhlejší věcnou reflexi a zpracování z pohledu polistopadových teatrologických generací.

V této studii se proto pokusím podrobněji nahlédnout alespoň jeden z podstatných aspektů Honzlova díla – jeho pojetí lidovosti. Pojmy „lid“ a „lidovost“ totiž představovaly významné kategorie nejen v Honzlově uvažování a tvorbě, ale i v rámci celého českého divadla velké části 20. století. Pro levicově orientovanou českou divadelní avantgardu 20. a 30. let i pro kulturní politiku KSČ prosazovanou v letech 1948–1989 reprezentovaly jedny z klíčových termínů a měly významný politický rozměr.

Honzlovo pojetí lidovosti budu sledovat od počátku jeho divadelní kariéry v raných dvacátých letech až po její závěr v letech padesátých. Po velkou část života představoval pojem „lidové divadlo“ pro Honzla synonymum „divadla“. Vzhledem ke svému celoživotnímu tíhnutí k politické levici vyžadoval tento umělec, aby divadlo vedlo diváky k proměně společnosti od „měšťácké“ k „proletářské“ a podílelo se na smazávání třídních rozdílů. Proto ho velmi často nazýval „lidovým divadlem“, které nezřídka ztotožňoval s „divadlem národním“, jak ukáže následující analýza.

Nakolik Honzlovo myšlení o „lidovém divadle“ dosud reflektovala česká divadelní historiografie? Které aspekty před rokem 1989 opomíjela či uzpůsobovala? Do jaké

míry tyto posuny vyvažovaly práce publikované po „Listopadu“? Těmito tématy se budu podrobněji zabývat v úvodní části studie. Dosavadní teatrologickou reflexi Honzlova myšlení poté srovnám s analýzou primárních pramenů – Honzlových textů o „lidovém divadle“ zveřejňovaných v novinách, časopisech a sbornících. Jak se utvářel Honzlův koncept „lidového divadla“ počátkem 20. let? Jaké inspirační zdroje spoluformovaly Honzlovo pojetí? Které z nich předlistopadové práce potlačovaly či opomíjely? Do jaké míry byl český divadelník začátkem 20. let reálně obeznámen s děním v porevolučním sovětském¹ divadle a nakolik radikální byl jeho estetický a politický postoj k divadlu ve srovnání s tamními divadelními experimenty? Následně přikročím k analýze proměn konceptu lidovosti v dalších obdobích jeho tvorby, v nichž se přikláněl k poetismu, surrealismu nebo socialistickému realismu.

Zvolená metoda analýzy Honzlových textů nevychází z žádné existující definice „lidovosti“. Naopak sleduje, jakým způsobem divadelník sám utvářel význam tohoto pojmu v různých obdobích svého života a zasazuje jeho počínání do dobového kulturně-politického kontextu. Stranou přitom záměrně ponechávám Honzlovo uvažování o folklórním divadle, protože představuje svébytnou oblast se specifickými okruhy témat.

Předložený analytický přístup k Honzlovým článkům je do jisté míry ovlivněn rozboru „řeči komunistické moci“ Petra Fidelia a „emblematiky socialistické kultury“ Vladimíra Macury (FIDELIUS 1998; MACURA 1992). Podobně jako tito autoři vycházejí z detailní analýzy významové roviny textu a její interpretace v širších dobových souvislostech. Sdílím také jejich přesvědčení o potřebě reflektovat texty silně ovlivněné levicovou/komunistickou ideologií, namísto aby byly odmítány jako triviální a „překonané“, a pokusit se postihnout jejich ustrojení a tehdejší funkce.

I. Reflexe Honzlova pojetí „lidového divadla“ v předlistopadové divadelní historiografii

Česká teatrologie se dosud explicitně tématu „lidovosti“ v Honzlově myšlení nevěnovala. Honzlovým promyšlením vztahu divadla a „lidu“ se ale do jisté míry zabývala, a to zejména před rokem 1989. Vztah divadla a „lidu“ v Honzlově teoretickém myšlení i v jeho divadelní praxi tehdejší historici zdůrazňovali, protože v rámci jeho díla podle jejich názoru nejvíce souzněl s kulturní politikou KSČ. První léta jeho publicistické a divadelní činnosti, kdy teoreticky i prakticky vytvářel dělnické levicově angažované divadlo, které označoval za divadlo „lidové“ či „proletářské“, nazývali průkopnickým obdobím „proletářského divadla“, zatímco poslední léta Honzlovy činnosti, kdy režíroval čím dál schematictější inscenace v Národním divadle, označovali za vyvrcholení jeho „boje za socialisticko-realistické divadlo“. Tyto fáze divadelnickovy činnosti implicitně považovali za „nejlidovější“, a tedy politicky nejangažovanější, a proto za nejhodnotnější. Honzlovo uvažování o „lidovém divadle“ tak pojímali skrze prizma socialisticko-realis-

1 V této studii budu pro přehlednost používat souhrnné označení „Sovětský svaz“ a „sovětské divadlo“, přestože SSSR vzniká až v roce 1922.

tické doktríny, jež považovala „lidovost“ za jeden z klíčových atributů socialisticko-realistického umění. Historici přitom automaticky předpokládali, že Honzl užíval pojem „lidovost“ počátkem 20. let ve stejném významu, jaký mu sami přisuzovali po roce 1948. Podrobnější rozbor Honzlových textů, obsažený v podkapitole Lidovost proletářská, však ukazuje, že jeho chápání „lidového divadla“ bylo ve 20. letech podstatně bohatší a v lecčem protichůdné socialisticko-realistické podobě „lidovosti“.

Předlistopadové práce upozadřovaly či opomíjely i další podstatné aspekty Honzlova uvažování o „lidovém divadle“, zejména týkající se divadelnickových inspiračních zdrojů na počátku jeho divadelní kariéry. Jako stěžejní impulsy pro Honzlovo pojetí divadla uváděli především inspiraci antickým divadlem s jeho pojetím chóru a společenské funkce divadla a Reinhardtovými davovými inscenacemi, případně inspiraci plány Richarda Wagnera na reorganizaci divadelního provozu. Výraznou pozici mezi Honzlovými inspiračními zdroji zastávalo také sovětské divadlo. Předlistopadoví historici ho považovali za významný podnět, avšak jeho podobu i vliv na českého divadelníka reflektovali do značné míry neurčitě či reduktivně. Tyto tendence lze dobře ilustrovat na příkladu statí Honzlova dvorního historiografa, Milana Obsta, jenž se tématu Honzlových sovětských inspiračních zdrojů při utváření konceptu „proletářského divadla“ věnoval nejdůkladněji. Historik zpracoval Honzlovu činnost v první fázi jeho kariéry ve své kandidátské práci *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*,² později vydané v knize *K dějinám české divadelní avantgardy*, na které také založil své kapitoly o dělnickém a avantgardním divadle v *Dějinnách českého divadla IV* (OBST 1962; OBST 1983). Především jeho pojetí tak utvářelo oficiální předlistopadový narativ Honzlovy tvorby ve 20. letech.

Obst podrobně stopoval pronikání zpráv o sovětském porevolučním divadle do Československa prostřednictvím svědectví legionářů, politiků a spisovatelů. Kontextualizaci Honzlova utváření „lidového divadla“ v rámci politicko-kulturní situace v Rusku (od roku 1922 součástí Sovětského svazu) však věnoval malou pozornost. Při charakteristice tamního dění navíc podle všeho čerpal především z článků v českém tisku publikovaných na přelomu 10. a 20. let.³ Jeho přístup je přitom příznačný pro většinu předlistopadové honzlovské literatury, která se celkově potýká se dvěma metodologickými problémy. Jednak zpravidla přejímá informace o sovětském dění pouze z dobových českých pramenů, aniž by je konfrontovala se sovětskými zdroji a zahraniční odbornou literaturou. Jednak často přebírá informace o sovětském divadle přímo z Honzlových článků a knih, protože Honzl byl od 20. do 50. let patrně nejaktivnější českým publicistou zprostředkovávajícím informace o sovětském divadelním dění.⁴ Jeho rozvržení a hodnocení sovětské divadelní sféry tak byla historiky nezdědka přejímána, a to i v případě Honzlova zhodnocení vlivu sovětské avantgardy na jeho vlastní režijní práci. Honzlovy studie jsou dodnes jistě pozoruhodným dokumentem, ale vzhledem k autorově

2 Teze této práce jsou uloženy v oddělení Dokumentace IDU v Praze ve složce „Jindřich Honzl“ (OBST, Milan. *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*).

3 Např. o Keržencevově knize *Tvůrčí divadlo* Obst referuje na základě článků legionáře Vincence Charvátka publikovaných v sociálně-demokratickém *Právu lidu* v roce 1920 (OBST 1962:16).

4 Obdobnou pozici soustavného informátora o aktuálním sovětském divadle zastával v českém kulturním a divadelním tisku během tzv. normalizace Karel Martínek.

politicky exponovanému postavení a jeho vlastním kulturně-politickým zájmům a estetickým preferencím je nutné k nim přistupovat s kritickým odstupem.

Shrneme-li zpravidla okrajové zmínky předlistopadových honzlovských historiků o Honzlově vztahu k sovětskému porevolučnímu divadlu na počátku dvacátých let, zejména Milana Obsta a Jaroslava Pokorného,⁵ ukáže se, že autoři uváděli jako zásadní především sovětský Proletkult, který ztotožňovali s jedním z jeho zástupců, P. M. Keržencevem, a považovali tuto organizaci za zastávce radikálního odmítání dosavadní kulturní tradice. Honzlův vztah k Proletkultu či Keržencevovi přitom zpravidla komentovali neurčitě či v náznacích. Pokorný např. konstatoval, že „Honzl [...] nepropadá proletkultovskému zamítání všeho, co přinesl dosavadní vývoj“ (POKORNÝ 1956: 15). V jiných pasážích ale oba autoři popisovali Honzlův vstřícný a nedogmatický vztah k předchozí kulturní tradici – projevující se např. jeho obdivem k vrcholným hereckým představitelům českého realismu, Eduardu Vojanovi a Marii Hübnerové. Z toho je možné odvodit, že Honzla považovali spíše za zastávce méně radikálního postoje k dosavadní kulturní tradici, jeho vztah k pozicím sovětského Proletkultu ale jasně nevymezili.⁶

II. Reflexe pojetí „lidového divadla“ v Honzlově myšlení v polistopadové literatuře

Hlubší reflexi Honzlova uvažování o „lidovém divadle“ nenacházíme ani v teatrologické literatuře publikované po roce 1989. Pokud odborníci a odbornice v posledních třech dekádách soustředili svůj zájem na dílo J. H., zpravidla se věnovali honzlovským tématům, jež byla v předchozím období z politických důvodů opomenuta – zejména důsledkům Honzlova kulturně-politického angažmá po roce 1948 (JUST a KNOPP 2010: 55–61; ČERNÝ 2007: zejména 45–7, 49–51, 80–82, 110–116, 204–210; RAUCHOVÁ 2011) nebo jeho surrealistické tvorbě (SCHERL 1994; EFFENBERGER 1999; BUDAŘOVÁ 2007). Ve spíše ojedinělých případech se studie na dílčí honzlovská témata pokusily pojmenovat tendenční zkreslení předlistopadových prací o Honzlově díle a nahlédnout jeho odkaz nově, na základě konfrontace s dobovým kulturně-politickým kontextem (RAUCHOVÁ 2011; MUSILOVÁ 2015). Tématu Honzlova uvažování o „lidu“ a „lidovosti“ se přitom nejvíce přiblížil Jan Hyvnar ve studii věnované Honzlově přístupu k herectví (HYVNAR 2008), dotkl se v ní i tématu Honzlovy inspirace v porevolučním sovětském divadle v první půli 20. let.⁷

Také Hyvnar jako Honzlovu inspiraci zmiňuje především sovětský Proletkult, ale na rozdíl od předlistopadových historiků ho chápe šířeji; zdůrazňuje silný vliv symbolismu a jeho pojetí divadla jako rituálu na jeho představitele a na utopické a náboženské prvky v proletkultovské ideologii. I Hyvnar však ztotožňuje Proletkult především s Ker-

5 Editor prvního posmrtného výboru z Honzlova díla (HONZL 1956).

6 V souvislosti s výše zmíněnými Charvátovými články (viz pozn. č. 3) o aktuálních poměrech v sovětském divadle Obst jen letmo zmiňuje dobovou situaci v Rusku (OBST 1962: 15–16).

7 Vztahu české divadelní avantgardy a sovětského divadla se po roce 1989 dostalo pozornosti spíše sporadicky a zpravidla bez podstatnějšího nového výzkumu (viz MORÁVKOVÁ 2002).

žencevem. Jeho kniha *Tvůrčí divadlo* byla podle historika „jakýmsi katechismem Proletkultu“, k němuž se Honzl „manifestačně přihlásil“ a snažil se tento program uskutečnit v práci s Dědrasborem, Modrými blůzami, při utváření slavnostní scény první spartakiády nebo ve svých režiiích v Osvobozeném divadle (HYVNAR 2008: 56). Nahlédneme-li však do současné zahraniční literatury o sovětském divadle po roce 1917, zjistíme, že Proletkult nepředstavoval pouze Keržencev, ale řada osobností, jejichž názory na estetické otázky i míru radikálnosti ve vztahu k dosavadní kulturní tradici se lišily. Stejně tak, začteme-li se do Honzlových článků z první poloviny 20. let, všimneme si, že jeho vztah k Proletkultu a Keržencevovým tezím byl podstatně méně jednoznačný.

III. Proměny Honzlova konceptu „lidového divadla“ v průběhu jeho kariéry

1. Lidovost proletářská (1920–1921)

Vztah divadla a „lidu“ představoval pro Honzla na počátku jeho publicistické a divadelní kariéry jedno z ústředních témat. V jeho textech z počátku 20. let nacházíme odmítání stávajícího „měšťáckého divadla“ a snahu vytyčit nový typ divadla – divadlo „lidové“, které by souznělo se zájmy „proletariátu“, tedy připravovalo půdu revoluci, jež by dělnictvo zbavila podřízeného postavení. Adjektivum „lidový“ tedy Honzl chápe jako synonymum k „proletářský“. Nové divadlo mělo být dále podle jeho představ založeno na „třídnosti“, kterou Honzl chápal jednak v politickém slova smyslu – jako reprezentování zájmů proletariátu, jednak v mravní rovině – jako směřování k budoucí univerzální kultuře, v níž třídy přestanou existovat. V roce 1920 píše v sociálně-demokratickém *Právu lidu*:

Třídní charakter nové kultury divadelní bude nesnesitelný všem obhájčům umění měšťáckého. Vytknou mu třídnost, prohlašující ji za úpadek umělecký. Jsou příliš krátkozrací, nebo se takovými stavějí, že nevidí vlastního úpadku, že nedohlédnou se z perspektivy věků obrodného významu těchto směrů uměleckých pro příští kulturu netřídní a všelidskou. (HONZL 1956a [1920]: 42)

Etická rovina se promítá i do Honzlova uvažování o proletariátu. Považuje ho za třídu „spravedlivých“ a „lidí dobré vůle“, k níž se mají umělci obracet při své snaze o „obrodu lidství“. Za určující kvalitu „proletářské kultury“ přitom pokládá optimističnost – divadlo má dodávat dělníkům naději, víru a odvahu (HONZL 1956a [1920]: 44). Také proletariát spojuje výhradně s pozitivními pojmy jako jsou „láska“, „srdce“, „prostota“, „otevřenost“, „srdečnost“ nebo „upřímnost“, jeho představa „lidu“ je tak idealizována (HONZL 1956b [1921]: 90–91).

Kladně chápaný pojem třídnosti Honzl vymezoval vůči negativně chápanému „stranictví“. Umění Honzl považoval za morální, zatímco stranickost slučoval s „bezcharakterností“, a tedy amorálností, stejně jako s nedostatečným politickým a kulturním

rozhledem a neúčelnou konfliktností. Z této perspektivy, ovlivněné Honzlovým pohledem na domácí politickou scénu před první světovou válkou, chápal divadelník „stranickost“ a „umění“ jako vylučující se opozita.⁸

Honzlovo ukotvení v sociálně-demokratické ideologii

Ukazuje se tedy, že šestadvacetiletý Honzl měl již jasné politické názory, z nichž vycházela jeho představa o podobě nového, levicově orientovaného divadla, která se v průběhu několika dalších let upřesňovala. Odkud své politické přesvědčení čerpal? Jak se formovalo? Z dnešního pohledu, který zpravidla paušálně vnímá Honzla jako komunistu, by snadno mohla zaznít odpověď, že už na počátku své divadelní kariéry vycházel z komunistických představ o kultuře. KSČ však vzniká až v roce 1921, zatímco Honzl publikuje své texty o divadle od roku 1918 a svou představu o nové divadelnosti formuluje zejména v roce 1920.

Dosavadní honzlovská literatura hlubší reflexi těchto otázek neobsahuje. Honzlův bývalý spolupracovník Jaroslav Pokorný ve své studii z roku 1956 pouze ukazuje Honzla jako samostatného myslitele, který „u nás vytyčil zásady třídnosti a ideovosti umělecké práce“, protože se ještě nemohl opírat o české překlady Marxe a Engelse, Lenina a Stalina, neboť v té době takřka neexistovaly (POKORNÝ 1956: 13). Důležitosti utváření Honzlových východisek do roku 1920 si však teatrologové byli vědomi – Jan Kopecký ve svém posudku zmíněné kandidátské práce Milana Obsta na počátku šedesátých let vyzýval autora práce ke zpracování tohoto tématu:

Jedna věc mi však zde citelně chybí: aspoň základní údaje o lidském a odborném vývoji Honzlově před jeho prvním teoretickým vystoupením v Právu lidu 1920. Některým Honzlovým spolupracovníkům (např. Zorovi) věnuje Obst víc životopisné pozornosti než Honzlovi samému. Zejména by bylo potřeba osvětlit a vyložit, jakými cestami dospěl Honzl k tomu, že hned jeho první články mohly mít tak pronikavou závažnost a že se jimi Jindřich Honzl mohl představit jako vyzrálý marxistický myslitel. (KOPECKÝ 1961: 2)

Ani pozdější Obstovy statě o Honzlovi však divadelníkově názorové zrání a soukromý život významněji neosvětlily a dodnes jsou zpracovány spíše jen v náznacích.

Podrobnější zkoumání Honzlova rodinného zázemí, zejména na základě rozhovoru s jeho rodinnými příslušnicemi,⁹ a jeho pozůstalosti přitom přináší pozoruhodné biografické informace, které ozřejmují utváření Honzlova politického smýšlení i jeho konceptu „lidovosti“. Spojíme-li tyto údaje se zmínkami roztroušenými dosud v různých

8 „Třídním uměním nelze ovšem rozumět umění stranické. Stranictví politické, v předválečném slova smyslu, byl ve většině případů název pro bezvýznamnou hašteřivost a malichernost politického a kulturního rozhledu. Takového stranictví postrádá ovšem každé umění, a nebylo by možno vůbec použití slov stranictví a umění v žádné spojitosti. V názvu ‚stranické umění‘ je hluboký rozpor, protože se oba pojmy vylučují tak přísně, jako se vylučuje charakternost a bezcharakternost! V pojmu ‚třídní‘ je však obsažena velká víra v lepší budoucnost lidstva, ‚třídní‘ má v sobě kladný, tvořivý význam.“ (HONZL 1956a [1920]: 42)

9 Rozhovor s snučkou a pravnučkou J. Honzla v Praze dne 19. října 2018.

honzlovských slovníkových heslech a publikacích, získáme následující obraz: Honzl pocházel z nezámožné humpolecké rodiny krejčovského mistra a dělnice v soukenické továrně (TÁBORSKÁ 1993: 254), díky matce tak měl bezprostřední kontakt s dělnickým prostředím. Matka navíc ochotnický hrála s dělníky divadlo v hostinci Na Kuchařově a malý Jindřich tato představení navštěvoval – právě ona prý v něm podnítila zájem o divadlo (DVOŘÁK 1961: 15). Honzl měl tedy v dětství a mládí bezprostřední zkušenost nejen s životní situací dělnictva na přelomu 19. a 20. století, ale také s jeho divadelními aktivitami. Podstatný je rovněž fakt, že se oba Honzlovi rodiče angažovali v sociální demokracii – když se Honzl během studia učitelského ústavu v Praze (v letech 1909–1913) zapojil do činnosti této strany, následoval tím jejich příklad. Jeho angažmá v sociální demokracii pak vedlo k publikaci prvních textů v jejím tisku, nejprve na téma vzdělávání, posléze také o divadle (TÁBORSKÁ 1993: 254).

Honzl tedy patrně vzhledem k politické orientaci svých rodičů od dětství vstřebával sociálně-demokratickou ideologii. Samostatná odnož sociální demokracie, Československá sociálně demokratická strana dělnická, byla založena v roce 1893, tedy rok před Honzlovým narozením a prosazovala, jak známo, zejména osmihodinovou pracovní dobu, všeobecné hlasovací právo nebo zakládání odborů (viz např. rezoluci strany citovanou in KÁRNÍK 2019: 674–675).

Vzhledem ke své politické orientaci i k zájmu o divadlo Honzl během studií v Praze spolupracoval s tamním Sdružením demokratických herců při Dělnické akademii. Tato akademie představovala osvětovou instituci sociální demokracie a Honzl s jejím Sdružením uvedl svou první inscenaci Tylovy hry *Jan Hus*, dramatu, k němuž se poté jako režisér po celý život vracel. Byla to rovněž sociálně-demokratická Dělnická akademie, při níž Honzl s J. Zorou založil Dělnický dramatický sbor, tzv. Dědrasbor. V srpnu 1921 pak tuto instituci Honzl opustil v důsledku svého k příklonu k radikálnímu křídlu sociální demokracie, které v květnu téhož roku založilo KSČ. Honzl se stal jejím členem, následně odešel s Dědrasborem z Dělnické akademie a přešel ke komunisticky orientovanému Proletkultu, který spoluzakládal (OBST 1983: 41).

Honzlova vazba na sociální demokracii v období před začátkem a na začátku jeho režijní dráhy je tedy zřejmá. Vliv strany na Honzla mohl být počátkem 20. let posílen i díky jeho soukromým stykům. Pokud je mi známo, v literatuře dosud nebylo reflektováno, že zřejmě koncem 10. nebo začátkem 20. let začíná jeho vztah s Marií Dědicovou, dcerou tehdejšího sociálně-demokratického senátora Karla Dědice (KUNDEROVÁ 2019). V Honzlově pozůstalosti se dochovala její průkazka do Dědrasboru (Pozůstalost J. H.: Legitimace do kursu Dramatický sbor) – s mladým ochotnickým režisérem se tedy díky svému členství v tomto souboru znala přinejmenším od počátku 20. let.¹⁰ V roce 1922 uzavřeli sňatek a manželství trvalo celý Honzlův život. Honzl se tak přiznal do vysoce postavené sociálně-demokratické rodiny – jeho tchán byl výraznou postavou českého sociálně-demokratického hnutí.¹¹

10 Dědrasbor byl činný v letech 1920–1922.

11 Dědic se v sociální demokracii angažoval už od 80. let, v roce 1890 se podílel na první prvomájové manifestaci na pražském Střeleckém ostrově. Dlouhodobě spoluprofiloval české sociálně-demokratického myšlení, v roce 1897 například knižně publikoval stať *Třídní boj* (DĚDIC 1897). Dědicova kariéra po vzniku

Na základě těchto biografických informací se tedy lze domnívat, že Honzlův světonázor a pohled na umění byly ještě před začátkem jeho přispívání do sociálně-demokratického tisku výrazně ovlivněny sociálně-demokratickou ideologií založenou na marxismu. Právě z ní mohl čerpat své pojetí „třídnosti“ a své politické přesvědčení, nad jehož „zralostí“ se podívoval jak Jaroslav Pokorný, tak Jan Kopecký. Upozadňování Honzlovy sociálně-demokratické „prehistorie“ předlistopadovou teatrologií bylo patrně podmíněno ideologicky: sociální demokracie byla ze strany KSČ chápána jako konkurentka, a proto byla po roce 1948 perzekuována a její historická úloha byla umenšována či vymazávána.¹²

Je tedy zřejmé, že po politické stránce rezonovalo Honzlovo pojetí „lidového“ divadla z počátku 20. let s politickými cíli sociální demokracie.

Sovětská inspirace

Další výrazný vliv na uvažování Jindřicha Honzla o „lidovém divadle“ představovalo tehdejší porevoluční divadlo v SSSR. Vzhledem ke značné neurčitosti dosavadní reflexe Honzlových tamních inspiračních zdrojů v tomto období se nejprve pokusím rekonstruovat, do jaké míry sovětské dění v první polovině 20. let znal a nakolik jím tedy mohl být ovlivněn.

Honzlova obeznámenost s aktuálním sovětským divadlem do roku 1925

Podle M. Obsta pronikaly první zprávy o dění v tamním divadle do českého, zejména sociálně-demokratického tisku už od roku 1917 a od roku 1919 se soustředily zejména do tiskového orgánu levice, *Sociálního demokrata* (OBST 1962: 15). Tento časopis např. otiskl článek „Vůdčí myšlenky Proletkultu“ a informoval o německém vydání knihy *Kulturní úkoly pracující třídy* jednoho z vůdčích proletkultistů, A. V. Lunačarského (OBST 1962: 16). Sociálně-demokratický tisk – tentokrát *Právo lidu* – také zprostředkoval skrze články legionáře V. Charváta Keržencevovu knihu *Tvůrčí divadlo*.¹³

Honzl jako aktivní sociální demokrat, který sám od roku 1918 publikoval články o divadle v periodikách sociální demokracie, tyto texty o Proletkultu či sovětském divadle jistě četl. Snad v té době už pasivně ovládal ruštinu, v každém případě uměl německy,¹⁴ a proto si navíc mohl přečíst knihy hlavních představitelů Proletkultu

Československa odrážela všeobecný úspěch sociálně-demokratického hnutí, ač roztržitého v několika stranách. V letech 1918–20 byl členem Revolučního národního shromáždění, od roku 1920 do roku 1925 byl senátorem Národního shromáždění ČSR za Československou sociálně-demokratickou stranu dělnickou. Dědic, Karel. *Encyklopedie ČSSD*. [online; cit. 11. 3. 2019] Dostupné online na <http://www.historiecssd.cz/d/dedic-karel/>.

12 O represích ze strany KSČ vůči sociální demokracii po roce 1948 viz např. (KAPLAN 2011).

13 Viz pozn. č. 3.

14 J. Rauchová uvádí, že Honzl aktivně ovládal němčinu a francouzštinu, pasivně angličtinu a ruštinu (RAUCHOVÁ 2011: 135).

v existujících německých vydáních.¹⁵ Překlady článků sovětských Proletkultistů také mezitím vycházely v českých časopisech.¹⁶ Podle svědectví Antonína Dvořáka Honzl navíc vyhledával a zpovídal navrátilivší se legionáře, aby načerpal informace o sovětském divadle (DVOŘÁK 1961: 23).

Naneštěstí samotný Honzl refleктоval zdroje, z nichž čerpal informace o sovětském divadle před svou první cestou do SSSR v roce 1925, jen sporadicky. „Bylo to v době, kdy se Šmeral vrátil z Ruska a uveřejňoval v Sociálním demokratu svou ‚Pravdu o sovětském Rusku‘. A tam jsem četl jednoho dne o nových uměleckých produkcích ruských. O ‚sborové recitaci‘.“, píše v časopise *Proletkult* v roce 1922 (HONZL 1956c [1922–23]:123). První stať z knihy předáka levicové opozice v české sociální demokracii, Bohumíra Šmerala, vyšla v *Sociálním demokratu* v červnu 1920 (OBST 1962: 27). Honzl ji tedy četl přibližně ve stejné době, kdy formuloval své pojetí „proletářského divadla“ a začínal režirovat sborovou recitaci Dědrasboru. Přestože hlavním cílem Šmeralovy cesty do Ruska bylo jednání s Leninem a Trockým,¹⁷ sledoval i tamní divadelní akce a jejich popisu věnoval ve svých člancích poměrně detailní pozornost. Honzl z nich tedy mohl čerpat konkrétní podněty pro svou divadelní práci s dělníky, stejně jako z reportáží spisovatele Ivana Olbrachta, který v roce 1920 vydal *Obrazy ze soudobého Ruska I, II, III* (OBST 1962: 26–27).

O tom, že Honzl bedlivě studoval dostupné informační zdroje o sovětském divadle, svědčí jeho reakce na Keržencevovo pojetí masového dělnického divadla a stručné zmínky o Mejercholdovi a Tairovovi ve stati „O proletářském divadle“ z roku 1922 (HONZL 1922), která bude blíže analyzována v podkapitole Lidovost poetická. Od roku 1923 pak začíná Honzl představovat zejména Tairovovu tvorbu v časopise *Stavba*, recenzoval v něm např. německé vydání Tairovovy knihy *Odpoutané divadlo*.¹⁸ Honzl byl tedy obeznámen alespoň s částí dění v sovětské kultuře a v sovětském divadle ještě před svou první návštěvou SSSR, která se uskutečnila v roce 1925 v rámci delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem.¹⁹ Posoudit míru

15 Keržencevovo *Tvůrčí divadlo* vyšlo pod názvem *Das schöpferische Theater* v Hamburku v roce 1922. Německy byla publikována i řada statí A. A. Bogdanova, včetně knihy *Die Kunst und das Proletariat* vydané v Lipsku v roce 1919, jak uvádí (BĚLÍČEK 2005: 173).

16 Překlady Lunačarského článků vycházely počátkem 20. let v časopisech *Červen* a *Proletkult* (BARANOVÁ 2014: 55).

17 Šmeral strávil v Rusku na jaře 1920 šest týdnů, publikace jeho knihy o situaci v zemi po Říjnové revoluci vzbudila polemické reakce. Podle jiného sociálního demokrata, Jaromíra Nečase, který Rusko navštívil ve stejné době a následně publikoval knihu *Skutečná pravda o sovětském Rusku*, Šmeral zamlčoval tamní poměry (ŠÍMOVÁ 2017: 59–60).

18 Kromě recenze Tairovovy knihy *Odpoutané divadlo* – Alexander Tairov: *Das entfesselte Theater*. *Stavba* 2 (1923): 108–109 – publikoval v časopise v roce 1923 články Scény Alex. Tairova. *Stavba* 2 (1923): 162–163; Vlivy, fakta a zásady nového ruského divadla. *Stavba* 2 (1923): 11: 183–186. V následujícím roce už v témže časopise referoval o úspěších Tairova Komorního divadla v článku „Úspěchy ruského Komorního divadla“. *Národní a Stavovské divadlo* 1 (6. 1. 1924): 16. V *Hostu* psal o vydání jubilejního sborníku Mejercholda – V Rusku byl vydán jubilejní sborník V. Mejercholda... *Host* 4 (1924–1925): 64. Údaje o člancích jsou převzaty ze soupisu M. Obsta (HONZL 1963: 185).

19 Tato organizace založená v roce 1924 měla nadstranícký charakter. Jejím předsedou byl nestraník Zdeněk Nejedlý a mezi její členy dále patřili mj. Karel Teige, F. X. Šalda, Jaroslav Seifert, Josef Hora

jeho znalostí o Proletkultu či konkrétně Keržencevovi na počátku 20. let ale není snadné.

Honzlův koncept „lidového divadla“ v kontextu dobových divadelních proudů v SSSR

V každém případě lze doložit, že Honzlovy myšlenky publikované na počátku 20. let obsahují analogie s některými tendencemi v tehdejší sovětské kultuře. Abychom mohli posoudit, zda, případně do jaké míry Honzlovo pojetí „lidového divadla“ vycházelo ze sovětského předobrazu a nakolik radikální v dobovém sovětském kontextu bylo, je třeba se alespoň v základních obrysech seznámit s tehdejší situací v tamní kultuře. Tyto informace zaznívají v českém honzlovském kontextu poprvé a korigují některá zažitá tvrzení, proto je uvedu obšírněji.

V duchu politického programu vládnoucích bolševiků mělo porevoluční umění v SSSR představovat nástroj proměny společnosti. Určujícím tématem tamních debat o umění tak bylo konkrétní naplňování jeho nové společenské funkce (RUDNITSKY 2000: 59). Klíčové otázky zněly: existuje „proletářská kultura“, nebo má být teprve stvořena? Kdo ji vytváří a pro koho? Má se zcela oddělit od dosavadních kulturních tradic, nebo má na jejich vybranou část navázat? Jaký je vztah „proletářské kultury“ k náboženství? Jaký je její vztah k agitaci a propagandě? Mělo by v rámci „proletářské kultury“ existovat divadlo a pokud ano, v jaké podobě? A měli by ho tvořit pouze „proletáři“, nebo se smějí zapojit i profesionální divadelníci?

Honzl jako radikalizující se český sociální demokrat s bolševickou revolucí souzněl a do značné míry ve svých úvahách o divadle promýšlel tytéž otázky. Jak už zde zaznělo, znalost tehdejších vizí sovětských umělců a filozofů mohl čerpat z četby německých i českých překladů. Ať už tomu bylo jakkoliv, je zřejmé, že v řadě ohledů se Honzlovo pojetí „lidového divadla“ shodovalo s umírněnějšími představami o umění zastávanými některými členy Proletkultu.²⁰ Tato organizace totiž sdružovala osobnosti různé filozoficko-estetické orientace. Teoretické zásady Proletkultu rozpracoval na základě Leninových podnětů okruh kolem kulturního teoretika strany A. V. Lunačarského. Řadili se do něj filosof a spisovatel A. A. Bogdanov, kritik a teoretik P. M. Keržencev, literární kritik P. I. Lebeděv-Poljanský a další, později i dramatik V. F. Pletnev (BĚLÍČEK 2005:

nebo František Langer. Společnost usilovala o rozvíjení kontaktu se sovětským státem, jehož existenci Československo oficiálně uznalo až roku 1934. Více o Společnosti i o její cestě do SSSR v roce 1925 viz (ŠÍMOVÁ 2017: 53–55, 61–63).

20 Proletkult představoval po roce 1917 mocnou literární, uměleckou a kulturně-osvětovou organizaci, která čítala na 400 000 členů, především dělníků a publikovala mnoho časopisů (RUDNITSKY 2000: 45).

Její cílem bylo vytvoření nové „proletářské“ kultury, a to v celosvětovém měřítku – Proletkult zakládal zahraniční pobočky, a to i v západních státech (BĚLÍČEK 2005: 172).

Především v rané fázi považoval Proletkult za prototyp a snad i ideální model „proletářského divadla“ probíhající propagandistické masové divadelní akce, které inicioval a podporoval. Během revolučního roku 1917 i za následné občanské války v nich vystupovaly tisíce i desetitisíce dělníků, vojáků Rudé armády či námořníků a přihlížely jim i stovky tisíc diváků. Divadlo díky těmto částečně či zcela amatérským produkcím uváděným zpravidla na náměstích zažívalo enormní rozvoj (RUDNITSKY 2000: 44–45).

171–172). Řada z nich byla aktivní už v přípravě neúspěšné revoluce v roce 1905 a mnozí se v následujících letech přikláněli k mystickým filozofickým směrům, zejména k tzv. bohostrůjcovství, ve snaze spojit ideologii sociální demokracie s náboženskou mystikou (BĚLÍČEK 2005: 130–131). Tato nábožensko-mystická tendence zesílila znovu po roce 1917, kdy byl socialismus některými představiteli chápán jako nová víra. Toto pojetí prosazoval například americký proletkultovec Michael Gold: „Je to konečně vyjevené náboženství mas. Je to náboženství, které říká, že život je jen jeden, lidé jsou jedno, přes všechny proměny a rozdíly; že osud člověka je všem společný“ (BĚLÍČEK 2005: 171). Obdobné nábožensko-mystické tendence nalézáme i v Honzlových raných textech, jak ukáže analýza na následujících stranách.

Umírněnější představitelé Proletkultu souzněli s Leninovou vizí, podle níž měla „proletářská kultura“ přehodnotit dosavadní kulturní tradici z marxistického hlediska a navázat na mistrovská díla minulosti (RUDNITSKY 2000: 46). A. V. Lunačarskij chápal „proletářskou“ kulturu jako výtvar stranické inteligence, nikoli samotných dělníků, a měla podle něj navazovat na dosavadní kulturní tradici. V tomto duchu vystupoval i spisovatel A. A. Bogdanov, podle některých hlavní ideolog Proletkultu: „básník sám nemusí ekonomicky náležet k dělnické třídě, ale jestliže se vžil do kolektivního života proletariátu, [...] může být jeho uměleckým představitelem“ (BĚLÍČEK 2005: 173). Odmítal i agitační tendenci v poezii, a tedy chápání umění jako politického nástroje: „V současné proletářské poezii u nás převládá agitační obsah. V tisících básní, které vyzývají k třídnímu boji a opěvují vítězství v něm [...], zaniká vše ostatní. To se musí změnit. Politicko-agitátorské zúžení poezie se odráží nepříznivě na jejím uměleckém charakteru, který přece podle její podstaty spočívá v organizační síle“ (BĚLÍČEK 2005: 180).

Proč byl tedy Proletkult zpravidla chápán jako zastánce radikálního odtržení od dosavadní tradice a naprostého podřízení umění propagandistické funkci? Podle autora knihy *Dějiny marxistické estetiky* Pavla Bělíčka je odmítavý vztah Proletkultu ke kulturnímu dědictví mýtus prosazovaný ve „stalinské tradicionalistické estetice“ (BĚLÍČEK 2005: 178). Autor polemizuje i se zažitou tezí, že Proletkult prosazoval hesla „angažovanost“, „tezovitost“, „tendenčnost“ nebo „stranickost“, jež jsou mu často přičítána – podle něj je vedení Proletkultu doslovně neakceptovalo (BĚLÍČEK 2005: 180). Realitě bližší, než představa Proletkultu jako jednolitě radikální jednotky, je tedy pohled na tuto organizaci jako na názorově různorodé společenství, v němž se mísily dogmatické i otevřenější koncepty.

Radikálnější proud Proletkultu ztělesňoval právě v českém prostředí známý Keržencev. Především on prezentoval program Proletkultu v zahraničí, jeho kniha *Tvůrčí divadlo* se během dekády od svého prvního zveřejnění v roce 1918 dočkala pěti vydání (BĚLÍČEK 2005: 180). A zřejmě právě kvůli Keržencevově dominujícímu zahraničnímu postavení převládá dodnes v české i zahraniční literatuře radikální představa o postojích Proletkultu ke kultuře.

Podle sovětského teoretika mělo „revoluční divadlo“ sjednocovat diváky a herce, proměnit diváky v herce a rozvíjet „tvůrčí, umělecký instinkt širokých mas“ (BĚLÍČEK 2005: 180). Nové divadlo mělo odvrhnout dosavadní divadelní tradici včetně klasických

titulů, nepotřebovalo stálé soubory nebo profesionální herce a novou kulturu měli vytvářet sami dělníci – Keržencev usiloval o udržení amatérského charakteru divadla v největší možné míře. Také další klíčový člen Proletkultu, V. F. Pletnev prosazoval rekonstrukci samotných základů umění, odtržení od všech dosavadních kultur, a především té „buržoazní“. Podle něj měla inteligence zůstat stranou kulturní revoluce, jejím aktérem měl být výhradně „proletář“ a ten měl být dělníkem i umělcem zároveň (WORALL 2009: 10).

Je tedy zřejmé, že Honzl intuitivně či pod vlivem četby souzněl spíš s umírněnými, spirituálnějšími a „umělečtějšími“ ideami Proletkultu. Jeho stanovisko vůči vztahu „nové kultury“ k dosavadní tradici bylo vstřícné. Podobně jako Lunačarskij nebo Lenin (kterého také Honzl v této souvislosti později souhlasně citoval ve svých statích o sovětském divadle)²¹ prosazoval návaznost na vrcholná díla minulosti – nacházel inspiraci především ve starořeckém divadle a v lidových předobrazech Shakespearových a Molièrových. Navíc, jak už zde zaznělo, Honzl vysoce oceňoval herectví vrcholných představitelů českého realistického herectví, a také proto nezamýšlel odtrhnout „proletářské umění“ od předcházejících etap.

Rovněž v otázce hlavního tvůrce „proletářské kultury“ se Honzl s Leninem, Lunačarským nebo Bogdanovem shodoval – nepovažoval za nutné, aby ji tvořil samotný dělník. Otevřené vyjádření tohoto přesvědčení sice najdeme v jeho statích stěžejí, ale jeho postoj vyplývá jak z důrazu, který kladl na nutnost „myslet proletářsky“ (HONZL 1922: 90), tak z jeho vlastního praktického přístupu k této otázce: „proletářské divadlo“ nejprve teoreticky utvářel, a poté se pokoušel realizovat při práci s Dědrasborem jako zástupce inteligence, který dělníky vedl, aby společně vytvořili nový typ dělnického divadla, odlišný od dosavadní ochotnické praxe zastřešené sociální demokracií. Navíc si k tomu v Dědrasboru přizval bývalého profesionálního herce z Ostravy, Josefa Zoru. Honzlův postup se tedy blížil úvahám Lunačarského a Lenina o nutnosti vytvořit „proletářskou kulturu“ shora, představiteli stranické inteligence, i jejich vstřícnému postoji ke spolupráci s profesionálními divadelníky.

Vliv symbolismu a unanimumismu

V raných Honzlových textech z let 1920/21 se projevuje i další výrazný inspirační zdroj – symbolismus, jak uvedli už Milan Obst i Jan Hyvnar. Stejně jako umírnění Proletkultisté, také Honzl přistupuje k divadlu jako k takřka náboženskému rituálu na počest socialismu, který dodává dělníkům naději a sílu k boji za proměnu společnosti:

21 „Proti proletkultovským tendencím staví se od počátku Lenin a činí tak zase formulacemi geniálně přesnými a jasnými i ve věcech umělecké kultury, které přece nebyly jeho vlastním oborem: ‚Proletářská kultura se nezjevuje vyskočivši neznámo odkud, nezjevuje se jako výmysl lidí, kteří se nazývají odborníky v proletářské kultuře. To vše je úplný nesmysl. Proletářská kultura se nám musí jevit jako zákonitý rozvoj těch zápasů o poznání, kterých lidstvo vydobylo pode jhem kapitalistické společnosti, měšťácké společnosti.‘“ (HONZL 1935: 20)

Dělníkovi je divadlo slibem lepšího života, je výspou v moři bídy, okamžikem štěstí v zápase tvrdého života. Vždyť vše: hlad, bída, utlačení, nespravedlnost společenského řádu vyhání dělníka k budoucnosti, k naději a snu – a co jiného krásněji a lépe může vykreslit budoucnost, naději a sen než básník a divadlo? Divadlo mohlo by být skoro náboženským obřadem nového kultu, který míří za novou tisíciletou říší – za socialismem. (HONZL 1956b [1921]: 90)

V Honzlově myšlení tak nalézáme utopické rysy a nacházíme v nich přitom takřka stejné formulace jako v manifestech umírněných Proletkultistů, zejména výše citovaného Michaela Golda.

Stejně tak sledujeme v úvahách českého režiséra ozvuky francouzské unanimistické filozofie, reprezentované především Julesem Romainsem, které byly honzlovskými historiky dosud opomíjeny. Unanimismus se zabýval davem, jež chápal jako kolektivní bytost disponující vlastní psychologií a pudovostí. Honzl v roce 1922 děkuje francouzským unanimistům za poznání, že „Kolektivní osobnost je právě tak odvážná, pudově vášnivá, nábožensky vznícená jako osobnost jedince“ (HONZL 1922: 89). Proletariát Honzl považoval za takovou kolektivní osobnost a v tomto duchu uvažoval i o své divadelní práci. Při své reflexi prvních režii Dědrasboru píše: „Cítili jsme všichni, že my účinkující budeme jenom nástrojem, na který bude hrát svou májovou slavnostní píseň zástup o stu a tisíci hlavách, se kterým souhlasně cítíme a stejně myslíme“ (HONZL 1956b [1921]: 91).

Kolektivnost pokládá Honzl za předpoklad nového divadla ve dvou rovinách. Jednak na úrovni organizace tvůrčího procesu, v němž počítá s „kolektivností režie“, jednak v rovině rovnocenného partnerského vztahu mezi aktéry a diváky, jejichž pozice mohou dokonce splývat: „[Herec] Je jenom hlasem velkého těla, které tvoříme my všichni. Gesto a čin tohoto hlasu a myšlenky dokonáváme my – kteří nejsme ani jeviště, ani hlediště, ale jeviště a hlediště zároveň“ (HONZL 1956d [1920]: 56). Honzlova představa o „lidovém divadle“ byla založena na předpokladu, že herci a diváci budou de facto během představení splývat v „jedno tělo“ kolektivní bytostí „proletariátu“. Pojmy „lid“, „dělnictvo“ a „proletariát“ přitom chápal synonymicky. „Lid“ se v jeho pojetí stával kolektivní bytostí aktivovanou během divadelní „slavnosti“. Domyslíme-li Honzlovy formulace do důsledků, součástí „lidu“ se tak při divadelních akcích stávali všichni přítomní účastníci, bez ohledu na svou reálnou třídní příslušnost. Představa „lidu“ byla u Honzla nesena spíše souzněním se socialistickou ideologií a účastenstvím na divadelní akci.

„Lid“ v Honzlově pojetí nesplyval pouze s třídou „proletariátu“, ale také s „národem“ – jeho pojetí „národa“ tak bylo výběrové – nezahrnovalo ani střední třídu, ani bohaté vrstvy. I v Honzlově uvažování o „národu“ se přitom projevoval unanimistický kolektivistický duch. Při úvahách o aktuálních možnostech zapojení chóru do divadelního tvaru v původních intencích starořeckého divadla píše, že chór má mít „kolektivní význam [...] jako představitel[e] národa, lidu a lidství“ (HONZL 1956d [1920]: 54). Stejně jako „lid“, je tak i „národ“ v jeho pojetí kolektivní bytostí vznikající během divadelní akce souhrou herců a diváků, kteří splývají v jednotu.²²

22 „Národ, lid – to jsme my všichni, kdož hrají i kdož hru sledují. Tvoříme jednotu. Není nás možno rozdělit, jako nás rozděluje nynější divadlo měšťácké na oplývající a strádající, na pány, kteří platí, a otroky, kteří za plat lhou a hrají.“ (HONZL 1956d [1920]: 54)

V tomto smyslu Honzl chápe „lidové“ divadlo jako „národní“ a za jeho opak považuje divadlo „měšťácké“. „Národním“ je ovšem divadlo podle Honzla pouze tehdy, pokud naplňuje ideologické cíle „proletariátu“. Jestliže „Divadlo zanedbává výchovu a ideje socialismu – přestává být národním divadlem socialistického národa“ [zdůraznil J. H.] (HONZL 1956e [1920]: 39). Honzl tak nechápe adjektivum „národní“ v nacionalistickém smyslu, ale v politickém a třídním; třídu „proletariátu“ má za národ. Politický program (v té době sociálně-demokratický) přitom otevřeně slučuje s uměleckým: „z požadavků nového umění chceme, aby se budovalo nové divadlo národní, které by již tvarem odpovídalo socialistickým tendencím národním, jež jsou zároveň novými tendencemi uměleckými“ [zdůraznil J. H.] (HONZL 1956d [1920]: 56).

Pohlédneme-li tedy souhrnně na Honzlovu vizi „proletářského divadla“, jak ji publikoval ve svých článcích v letech 1920–1921, zjišťujeme, že byla hodnotově a politicky ukotvena v ideologii sociální demokracie, měla výrazný nábožensko-rituální rozměr, který souzněl s některými směry v sociální demokracii i umírněnými proudy v revoluční sovětské kultuře, a navíc byl podpořen Honzlovou symbolistickou a unanimistickou inspirací. Nezdá se přitom, že by byl Honzl výrazněji ovlivněn Keržencevovými tezemi, a v jeho uvažování do roku 1922 nenacházíme ani odkazy na Tairova či Mejercholda.

2. Lidovost poetická (1922)

Situace se mění v roce 1922, kdy Honzl vydává ve sborníku Devětsil svou stať „O proletářském umění“, která bývá často považována za počátek českého avantgardního divadla. V ní sice český divadelník zmiňuje přetrvávající nedostatečnou informovanost o sovětském dění v českém prostředí (HONZL 1922: 94), ale přitom už reaguje na Keržencevovy teze. A především zmiňuje již také Mejercholda a Tairova a jejich „umělecky revolučnějším“ pojetí dává před Keržencevem přednost. Jeho prosazování masových dělnických divadelních akcí považuje za konzervativní a zastarávající: „Keržencev má – zdá se – malé porozumění pro nový tvar dramatický. Spoléhá příliš na staré autory a autority, na oblíbené studie divadla moskevského“ (HONZL 1922: 94). Oproti tomu Tairov s Mejercholdem se podle Honzla:

odvažují na proletářskou scenu se svými Majakovskými, kteří si předlohy pro své divadlo tvoří z básní Gastěvových, z vypravování národních, z pohádek Hoffmannových atd. Toto úsilí má své odpůrce ve starých teoreticích rázu Keržencevova, jenž by chtěl postavit vývoj proletářského divadla na proletářském herci, kterého myslí, že dobude z dělného proletariátu tím, že dělnické kroužky podřídí pedagogickému vlivu moskevských herců. Ale Keržencev již nyní musil poznat, že proletariátu nestačí massové scény z Verhaerenova „Svítání“, že proletariát touží po **proletářské dramatickosti a proletářské divadelnosti** [zdůraznil J. H.], nikoli po starých dramatech o revolučních povstáních, ani po dělnických hercích, vychovaných v starých tradicích uměleckého divadla moskevských. (HONZL 1922: 98)

Honzl tedy nesouhlasí s Keržencevovým názorem, že v čele „proletářského divadla“ mají být dělničtí herci, a nespatřuje budoucnost nového divadla v uvádění dosavadní dramatiky – v tomto ohledu kulturní tradici odmítá a volá po novém pojetí dramatickosti a divadelnosti. Budoucnost divadla spojuje s experimenty uskutečňovanými profesionálními umělci. Zdá se, že právě pod vlivem své zprostředkované znalosti Mejercholdových a Tairovových inscenací, a především jejich inspiračních zdrojů – filmu a cirkusu²³ – nachází nový impuls pro divadlo ve „věčné dramatickosti“, jíž podle něj disponují tyto druhy „lidové zábavy“ stejně jako sport a lidové komediantství.

Vliv sovětského divadla nacházíme i v Honzlově uvažování o „lidové komedii“ – konkrétně se inspiruje sovětským Divadlem revoluční satiry Těrevsat. „Lidová komedie“ má podle Honzla obsahovat satiru a úspěchy Těrevsatu podle něj dokazují životnost této teze. „Lidovost“ Honzlem navrhovaného pojetí komedie by vycházela z typů lidové frašky, které předcházely Molièrovým a Shakespearovým lidovým postavám. „Lidový“ humor je podle českého režiséra optimistický, radostný a postrádá sentimentalitu, a navíc by měl být obohacen o aktuální satiru, aby tím znásobil svůj účín (HONZL 1922: 92). V takové „lidové komedii“ pak Honzl spatřuje obrodu tehdejšího ochotnického divadla.

I na počátku svého poetického období považuje Honzl političnost divadla a jeho společenskou roli za důležité aspekty. Divadlo pokládá za základní a mocnou součást společnosti, dokonce za její funkci: „[divadlo] je tak silnou a důležitou funkcí společenskou, [...] je nejvíc vázáno na mocnosti tohoto světa“ (HONZL 1922: 88). Toto přesvědčení prosazuje Honzl o to silněji, o co více shledává, že v soudobé situaci divadlo společenskou funkci neplní. Podle něj je existující „měšťácké“ divadlo jen „prázdnou formalitou společenskou“ [zdůraznil J. H.], která je dělníkovi cizí, protože je odloučená od života (HONZL 1922: 88).

Při pohledu do historie Honzl zobecňuje mocenský rozměr vztahu mezi divadlem a politickými elitami: „Divadlo bylo vždy politikem. Bylo tvrzí, kterou bylo dobývat, když se měnily politické systémy anebo i jen politické skupiny“ (HONZL 1922: 87). Při svém projektování „proletářského divadla“ si tedy byl plně vědom toho, že využívá tohoto uměleckého druhu k politickým cílům. Věřil totiž v jeho mocný vliv: „Divadlo vždy organisovalo společenské smýšlení“ (HONZL 1922: 87). Honzl tedy na jedné straně považoval divadlo za aktivního společenského činitele, ale zároveň ho chápal i jako výraz smýšlení společnosti, jako reprezentanta veřejného mínění.

Agitační funkci umění na rozdíl od některých umírněných zástupců sovětského Proletkultu neodmítal. Chápal ji jako užitečnou, ale spíše než s divadlem ji spojoval se sborovou recitací a dalšími hraničními formami. V roce 1922 ji ve svém manifestu sice přímo neprosazoval, ale z jeho pojetí divadla jako činitele prorevoluční proměny společnosti vyplývala: „Drama proletářské je básnické usilování a básnický čin k osvobození lidstva, toto drama ať vede zástupy odhodlaných ke společenskému boji. Tedy tendence“ (HONZL 1922: 89).

23 Zřejmě právě pod vlivem sovětských divadelníků věnuje Honzl ve svém manifestu zvláštní kapitoly „Kinu“ a „Cirkusu“, o kterém nadšeně konstatuje: „Právě **dramatická skutečnost** dělá z cirkusu divadlo lidu a objevuje nové pojmy, základní pro divadlo proletářské!“ [zdůraznil J. H.] (HONZL 1922: 94).

Honzl svůj vztah k vysloveně agitačním uměleckým formám otevřeně pojmenoval ve své –dnes takřka zapomenuté – přednášce v Moskvě, kterou proslovil během svého prvního pobytu v SSSR v roce 1925 (HONZL: *Theater und Proletariat im Tschechoslovakei*). „Agitační umění“ podle něj mělo splňovat měřítka účelnosti a hospodárnosti, jeho „jasný plán [neměl být] [...] znetvořen poetickými frázemi, rýmy a poezií“. Jako příklady českého „agitačního umění“ uváděl divadelní prvky a principy užití při organizaci demonstrací, dále Živé noviny a sborovou recitaci mládeže. Ty považoval za jednoduché formy agitačního umění (HONZL [1925] in OBST 1973: 256). Výrazně větší pozornost věnoval Honzl v přednášce profesionálnímu divadlu a jeho hledání nových výrazových prostředků. Tuto činnost považoval za nejpodstatnější a příslušné pasáže přednášky se zdají být obhajobou divadelní profesionality. Bylo by je snad možné chápat i jako skrytou polemiku s původními představami radikálních sovětských proletkultistů o vyloučení profesionálních divadelníků z divadelní práce:

Vedle této [agitační divadelní] 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. (HONZL [1925] in OBST 1973: 257)

Honzl tedy klade důraz na profesionální parametry divadelní „revoluční“ práce, a zejména na estetickou stránku divadla, která by podle něj neměla být v zájmu komunikace s dělnickými diváky zjednodušována. Tím se přibližuje k Tairovovi, jehož tvorbu, jak už jsme uvedli, uznával a zprostředkovaně sledoval zřejmě od roku 1922. Ve své moskevské přednášce Honzl básnický rozměr divadla důrazně prosazoval: „Nejprve má být divadlo opět nástrojem poetické práce. Básník se nesmí v divadle ztratit“ (HONZL [1925] in OBST 1973: 257).

Po roce 1922 tedy u Honzla sílí tendence věnovat se v rámci levicově orientovaného divadla experimentům s divadelní formou – chce vytvořit nové pojetí divadelnosti založené na básnických principech. V následujících letech se proto ve své režijní práci soustředí na hledání nových výrazových možností, zejména při inscenování nových českých básnických her a aktuální experimentující francouzské dramatiky v Osvobozeném divadle. Zájem o problematiku „lidovosti“ divadla tak ustupuje do pozadí.

3. Lidovost surrealistická (1934)

Ve 30. letech režíruje Honzl především revue Wericha a Voskovce, ale souběžně se také věnuje surrealismu, jehož poetiku se snaží převést do scénické podoby – jeho experimenty uskutečňované v Osvobozeném a Novém divadle vrcholí v polovině 30. let (KUNDEROVÁ 2019). Přestože „lidovost“ divadla zůstává v té době spíše na okraji Honzlova zájmu, levicové zaměření jeho umělecké práce přetrvává, a také v jeho pu-

blicistice soustředěné k jiným tématům nacházíme pasáže o „lidovosti“ – její pojetí se přitom značně proměňuje. Takové úvahy čteme například v článku „Sláva a bída divadel“ – text poprvé vyšel v roce 1934, tedy v době, kdy Honzl společně s K. Teigem a V. Nezvalem zakládal Skupinu surrealistů v ČSR (HONZL 1937 [1934]).

Na rozdíl od první poloviny 20. let už Honzl ve svém „surrealistickém období“ nespojuje „lidovost“ s výhradně pozitivními kategoriemi jako byla „láska“, „optimismus“ nebo „srdečnost“.

Je toho názoru, že „lidovost“ „není jen klasický jas, harmonie a čistota“ a za výrazný rys „lidu“ považuje „lidový hlad po kých“ (HONZL 1937 [1934]: 113). Umění má totiž podle něj saturovat pudovost „lidu“ včetně jeho sexuální představitosti (HONZL 1937 [1934]: 114). Oproti svému dřívějšímu idealistickému a asexuálnímu pojetí tělesnosti „lidu“ jako těla kolektivní bytosti „proletariátu“ tak nyní soustředí svou pozornost na pudovou stránku tělesnosti „lidu“, včetně té sexuální. Zdá se, že jeho myšlení v polovině 30. let ovlivnila freudovská psychologie, jež uvažovala o sexuálním pudu jako součásti nevědomí a významně inspirovala surrealisty. Honzl ovšem freudovských pojmů výslovně nepoužívá, ani na Freuda neodkazuje.²⁴ Zastává vlastní koncept fungování umění ve společnosti, který se zdá být osobitým sloučením freudovské inspirace s marxismem.

Podle Honzla vytváří „vládnoucí třídy“ obraz skutečnosti, který vylučuje všechny rozpory, jež by se protivily jejich mocenským zájmům – a právě takový idealizovaný a selektivní obraz skutečnosti podává oficiální umění. Veškeré „negace“, které „ohrožuj[e] stabilitu společenských představ a tím také stabilitu systémů“ jsou přitom „vyhnané ze společenského vědomí“ (freudovsky řečeno: vytěsněné do nevědomí), aby nenarušovaly stávající stav (HONZL 1937[1934]: 114). Přitom však mají podle Honzla také pozitivní funkci: stávají se životadárným zdrojem inspirace neoficiálního umění, které je „nutkáno k tomu, aby se zmocňovalo negací této skutečnosti“, umění „živého a skutečného“ (HONZL 1937[1934]: 114). Jako rezervoár inspirace pak tyto vytěsněné negace slouží jak tomuto „lidovému umění“, ať už se jedná o jarmareční balady nebo sešitový román, tak nejvýznamnějším umělcům – za příklady autor uvádí alžbětinské dramatiky nebo prokleté básníky (HONZL 1937[1934]: 114).

O konceptu „lidovosti“ divadla přitom Honzl uvažuje zejména z hlediska divácké recepce – jde podle něj o kvalitu, která je určována zájmem „lidového“ publika, spíše než specifickými formálními či obsahovými rysy. „Šmírácká[é] hra[y]“ je podle jeho názoru „pokládána za *lidovou* [zdůraznil J. H.], protože pro to svědčí fakt její skutečné oblíbenosti. Tuto lidovou hru neklasifikují ani sběratelé folkloru, protože nemá na sobě nic specificky neproměnného a mrtvého, ale je živá v různých formách, které na sebe bere, ať je to vaudeville, nebo anglický černý román nebo píseň o bratřích Kolínských“ (HONZL 1937[1934]:115). Přestože Honzl na rozdíl od „proletářského“ období připouští existenci méně ideálních rysů „lidu“ a jeho kultury, věří, že kromě „nizkosti“ zahrnuje „lidové umění“ také „progresivní tendence“ a „rozkladné a podvrtné prvky, bez nichž není uměleckého rozvoje“ (HONZL 1937[1934]: 113). Proto může být „zdrojem síly

24 Podle Adolfa Scherla chápal Honzl surrealismus specificky, namísto freudovského pojmu „podvědomí“, vztahujícího se k jednotlivci, používal termín „potlačené společenské podvědomí“, které podle teatrologa zdůrazňuje „sociální, a nikoli individuálně psychologickou motivaci jevištní obrazivosti“ (SCHERL 1983: 325).

a vysvobození z nudných konvencí, klasických vzorů“ oficiálního umění, které označuje za „mrtvý akademismus“ nebo také „akademický kýč“ (HONZL 1937[1934]: 113–114). Existenci tohoto „malého, negativního“ a „bořícího“ umění tak považuje Honzl za velmi podstatnou jak z estetických důvodů, jako výše zmíněný prostředek inovace, tak z důvodů politických – „lidové umění“ totiž dokáže vytvářet „novou skutečnost“ a předkládat tak alternativu proti zkreslenému zobrazování reality vládnoucím systémem, a tím ho nabourávat (HONZL 1937[1934]: 114–115).

Kromě výše zmíněných estetických a politických funkcí uspokojuje podle divadelníka „lidové umění“ také „pudy lidu“, jak už jsme zmínili. Honzl mluví přímo o „pudové potřebě umění na straně lidu“, brakové umění podle něj „odpovídá potlačeným hnutím lidové psýchy“ (HONZL 1937[1934]: 115). Nad zálibou „lidového“ publika v „kýči“ se přitom divadelník nepohoršuje – zdůvodňuje ji především sociálním útlakem a touhou dělníků po iluzi, která by jim alespoň dočasně dala zapomenout na krušné životní podmínky: „Lid, jenž je držen v hospodářské i kulturní chudobě, zotročen prací, kterou nenávidí, staví proti práci i skutečnosti neskutečné a sladké štěstí, iluze lásky nebo pomsty“ (HONZL 1937[1934]: 115). Navíc nízkou kvalitou „lidové kultury“ chápe divadelník jako důsledek stávajícího společenského systému: „Úroveň lidových her je úměrná té úrovni lidového vzdělání, kterou si vychovala společenská struktura“ (HONZL 1937[1934]: 113).

Honzlovo pojetí „lidovosti“ v polovině 30. let se tak na jedné straně pod vlivem freudovské psychologie problematizuje – idealistické pojetí „lidu“ a jeho umění zastávané během proletářské a poetistické etapy ustupuje „temnějšímu“ vidění, které zohledňuje nezřídka nízkou až brakovou úroveň „lidové kultury“ a akcentuje vliv pudových potřeb „lidu“ na její podobu. Stále však trvá Honzlův ochranný a sympatizující postoj k dělnictvu a teoretikovo uvažování o úloze „lidového umění“ i nadále probíhá v marxistickém rámci. „Lidové umění“ včetně kýče tak Honzl chápe jako subverzivní činitel, který má napomáhat úsilí o společenský převrat. Zároveň zužuje jeho vymezení – „lidové umění“ už v jeho pojetí nezahrnuje umění jako celek, ale spíše specifickou oblast umění preferovanou ze strany „lidových“ vrstev.

4. Lidovost poválečná (1948)

K tématu „lidovosti“ se Honzl ve větší míře znovu vrací po roce 1945. Tento koncept totiž po skončení války nabývá nové aktuálnosti, protože výrazně sílí postavení Komunistické strany Československa a s ním i význam jí prosazované doktríny socialistického realismu,²⁵ v níž „lidovost“ představuje jednu z klíčových kategorií. Poválečný český socialistický realismus se těsněji přimyká ke svému sovětskému předobrazu a jeho hlavní domácí teoretici – zejména Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll a Jiří Taufer – po roce 1948 autoritativně prosazují socialisticko-realistická měřítká formulovaná především A. A.

25 Socialistický realismus byl vyhlášen v SSSR v první polovině 30. let a byl spojen se jmény Nikolaj Bucharin, Maxim Gorkij a A. A. Ždanov. Do českého prostředí byl uveden už v polovině 30. let literárními kritiky Bedřichem Václavkem a Kurtem Konradem (VLAŠÍN 1984: 348).

Ždanovem (LEHÁR et al: 1998: 649).²⁶ Vedle „stranickosti“ a „ideovosti“ mezi ně patří také „lidovost“.

Honzlovo politické a společenské postavení se po skončení války zásadně proměňuje: z nežádoucího levicového divadelníka, který za Protektorátu nesměl oficiálně pracovat v divadle, se stal jeden ze tří členů umělecké správy činohry Národního divadla v Praze, kde také režiruje. V květnu 1945 znovu vstupuje do KSČ a stává se jednou z hlavních postav kulturní politiky strany v oblasti divadla – je mj. jmenován do divadelní komise při Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ (RAUCHOVÁ 2011: 40, 56). Po roce 1948 se stává jedním ze stěžejních činitelů reorganizace divadelní sféry – je místopředsedou patrně nejmocnější divadelnické organizace, Divadelní a dramaturgické rady, je jmenován profesorem DAMU, kde vede katedru divadelní vědy, a vydává několik časopisů (KUNDEROVÁ 2019).

V poválečných letech představuje „lidovost“ divadla opět jedno z ústředních témat Honzlovy publicistiky, obšírněji se k němu vyjadřoval například ve svém projevu k divadelníkům na festivalu *Divadelní žatva* v roce 1948 (HONZL 1956f [1948]). V jeho tehdejší uvažování o vztahu „lidu“ a divadla nacházíme do jisté míry návaznost na jeho ústřední teze počátku 20. let, zatímco „freudistická“ perspektiva 30. let je převážně zapomenuta či přímo popřena. Honzl se také výrazně přimyká k čelným představitelům poválečného socialistického realismu a kulturní politiky – cituje především Ladislava Štolla a Zdeňka Nejedlého, s nímž ho pojil přátelský vztah už od 20. let.

Stejně jako na počátku své kariéry smýšlí Honzl o „lidu“ jako o synonymu „národa“ – v kontextu poúnorového důrazu na decentralizaci divadla a vyrovnání úrovně mezi divadly v metropolích a na venkově hovoří o „národním“ divadle ve smyslu „lidového“ divadla reprezentovaného všemi divadly v Československu. Jeho pojetí „lidu“ – „národa“ rezonuje s Nejedlého poválečnými proklamacemi o potřebě „národní kultury“, která „ani nemůže být jiná než národní“, protože se opírá o „lid“ a je „vytrysklá z lidu“, Nejedlý přitom vycházel ze Stalinova pojetí „proletářské kultury“ jako kultury obsahem socialistické a formou národní (NEJEDLÝ 2001 [1945]: 42). Honzl ve svém projevu také následuje Nejedlého tezi o potřebě chápat „lidovost“ české národní kultury nikoli jako „vulgarisaci“, patrně ztotožňovanou s nadměrným zjednodušením, ale přimknuť se životu „lidu“ (HONZL 1956f [1948]: 365).

Kromě přetrvávajícího ztotožňování „lidu“ s „národem“ nacházíme kontinuitu s „proletářským“ obdobím také v Honzlově pojetí funkce „lidového divadla“, jež podle něj „dává lidu sílu k boji o budoucnost tohoto života, [...] dává víru v jeho smysl a v jeho krásu a [...] staví před něj příklady, kterými se duch lidu povznáší a zušlechťuje“ (HONZL 1956f [1948]: 366). Divadelník tak popisuje účel divadla takřka stejnými slovy, jakými načrtával svou vizi „proletářského divadla“ v roce 1921 (srovnej HONZL

26 Ždanov je představil ve svém projevu „O nejpokrokovější literatuře světa“ na 1. všesvazovém sjezdu spisovatelů a také ve své kritice prací spisovatelů Michaila Zoščenka a Anny Achmatovové z roku 1947 (ŽDANOV: 1950). Podrobnější analýza Ždanovova projevu poukazující na vágnost jím prezentovaných měřítek socialistického realismu viz kapitolu „Socialistický realismus a měřítko kritiků“ in (KUNDEROVÁ 2007: 29–35).

1956b [1921]). I v jeho poučkových formulacích tak můžeme tušit vzdálenou ozvěnu symbolistického pojetí divadla jako zvěstování naděje a snu.

Podobně jako ve svém „surrealistickém období“ Honzl odmítá ztotožňovat „lidovost“ s konkrétní formou či žánrem; zmiňuje mj. tendence upřednostňovat komediální žánry „s odůvodněním, že veselohra je lidovější než drama“ (HONZL 1956f [1948]: 365). Chápe tedy „lidovost“ jako kvalitu spojenou nikoli s formou, ale spíše s „obsahem“ a funkcí (ačkoliv oddělené uvažování o těchto kategoriích v jiné pasáži odmítá): „Záleží – jak jsme řekli – v tom, že divadlo je nasyceno lidovým životem“ (HONZL 1956f [1948]: 366) a dále ztotožňuje „lidovost“ s výše citovanou schopností dodávat „lidu“ sílu a naději. De facto tedy slučuje koncept „lidovosti“ s posilováním víry v „lepší zítřek“, tedy s agitační funkcí. Přitom však – v návaznosti na své dřívější přesvědčení o důležitosti umělecké stránky divadla – hájí svobodu umělcova výběru výrazových prostředků: „Umělecké metody a umělecké prostředky nemají být z výběru umělcova omezovány. Neboť právě výběrem prostředků a jejich bohatstvím může umělec dosáhnout širokého zobrazení života a může vyjádřit nejdůkladněji a nejmnohostranněji ideový obsah“ (HONZL 1956f [1948]: 366). Jako by tak Honzl do jisté míry trval na svých pozicích z 20. let, v nichž v souladu s Tairovem a jeho tezemi o „zdivadelnění divadla“ prosazoval právo divadla na estetický experiment a básnickou povahu divadla. Nasvědčuje tomu i Honzlovo prosazování stylizačního principu v umění, jímž se vymezuje proti realistickému až naturalistickému chápání umění jako „výseku ze života“, jež bylo v rámci socialistického realismu znovu aktualizováno.²⁷

Setrvalý důraz na estetickou stránku divadla, jakkoliv měla v Honzlově pojetí především sloužit politickým cílům, se zdá být přítomen i v jeho úvahách o společenské funkci umění, v nichž prosazuje její nezastupitelnost a specifičnost: „Dílo se stává uměním svou společenskou funkcí, to jest tím, že zasahuje a uspokojuje lidi právě v té oblasti ducha, kterou může zasáhnout jen umění“ (HONZL 1956f [1948]: 366). Jeho myšlení se tak zdá rezonovat s pojetím estetické funkce Jana Mukařovského, s nímž se Honzl za války sblížil jak při práci na svých strukturalistických studiích pro časopis Pražského lingvistického kroužku *Slovo a slovesnost*, tak při seminářích ilegální divadelní školy v Dušní ulici (RAUCHOVÁ 2011: 42). Ve zdůrazňování specifičnosti funkce umění Honzlem tak zřejmě můžeme zaslechnout Mukařovského pojetí umění jako oblasti, v níž estetická funkce dominuje a jež tak plní ve společnosti jedinečnou úlohu (MUKAŘOVSKÝ 1936). Strukturalismus se však stal z hlediska KSČ po roce 1948 nežádoucí metodologií, Mukařovský se přiklonil k marxistické dialektice a jako rektor Univerzity Karlovy zastával významnou kulturně-politickou pozici (více SLÁDEK 2015). Snad také proto na něj Honzl v této pasáži neodkazuje, zatímco v témže projevu cituje Mukařovského teze o socialismu jako existenční nutnosti (HONZL 1956f [1948]: 365).

27 Honzl píše: „[Umění] je oblast, kde se projevuje touha lidí, být uchvácen takovým živým, konkrétním obrazem života a skutečnosti, který soustřeďuje celou rozlohu života do dvou hodin divadelní hry [...]; toto soustředění je možné proto, že ty dvě hodiny divadelního vnímání [...], není jen jakýmkoli výsekem života a skutečnosti, ale právě tím soustředěným jeho obrazem, který divákovi odkrývá smysl života, smysl lidské práce i touhy“ (HONZL 1956f [1948]: 366).

Honzl v roce 1948 rozvíjí i další ze svých dřívějších témat – vztah „lidu“, „lidového umění“ a kýče. Oproti svým postojům z poloviny 30. let dochází k podstatně odlišným závěrům, opět ovlivněn myšlenkami Zdeňka Nejedlého. Zatímco ve 30. letech považuje konzumaci kýče zástupci „lidu“ za přirozenou a kýč ztotožňuje s „periferním uměním“, které pokládá za zdroj inspirace a vzpoury proti oficiálnímu umění, v poúnorové etapě se staví ke kýči ryze negativně a vymezuje ho jako opak „umění“, konzumovaný výhradně „měšťáky“. Podle něj dlouhodobou spotřebou „té spousty kýčů, padělků a úpadkových děl“ ztratilo „měšťácké“ publikum „Diváckou bezprostřednost“ [zdůraznil J. H.] (HONZL 1956f [1948]: 368). Zatímco takové obecenstvo Honzl spojuje s kýčem a „realismem neumění“, „lidové“ publikum asociuje – ve shodě se Z. Nejedlým – s „realismem“ a „velkým uměním“, které „může mluvit ke všem lidem a ke každému a které k nim může mluvit bezprostředně hned, vždy a všude“ (HONZL 1956f [1948]: 368). Honzl vytváří protiklady: „měšťácké umění“ versus „lidové umění“, „umění“ versus „neumění“ atp., a vytváří tak „falešné dichotomie“ příznačné pro komunistickou ideologii (FIDELIUS 2000). Honzl tedy opouští své pojetí „lidu“ jako spotřebitele kýče, zastávané ve 30. letech, a vrací se k idealizovanému chápání „lidu“ z 20. let, které rezonuje s dobovou politickou rétorikou.

5. Lidovost socialisticko-realistická (1950)

V průběhu poúnorových let se rétorika Honzlových statí politicky radikalizuje a odklání od širších úvah o povaze „lidovosti“ divadla nezřídka ve prospěch přímočaré (kulturně-)politické agitace. Obdobný proces lze sledovat i v jeho posledních režiiích, kdy v Národním divadle uvedl hry L. Bublíka a M. Fialy *Veliká tvůba* a *Moskevský charakter* A. Sofronova (KUNDEROVÁ 2019). Postupující nemoc i neshody v Národním divadle ho však v roce 1951 přiměly k ukončení režijní kariéry a přenesení těžiště činnosti v posledních dvou letech života k publicistice a pedagogice.

Jednu z nejkrajnějších poloh Honzlovy tehdejší kulturně-politické publicistiky představuje článek-manifest uveřejněný v časopise *Divadlo*. Nazval ho příznačně „Za mír, za vlast, za socialismus“ a patrně byl napsaný či pronesený u příležitosti oslav 1. máje (HONZL 1956g [1950]). Divadelník v tomto textu prosazuje zejména aktuální kulturně-politické cíle KSČ, především tzv. boj proti kosmopolitismu, který je podle něj „buržoasní ideologií, je jedním z prostředků, působících vnitřní rozklad národů, zotročených imperialismem“ (DEJDAR in HONZL 1956g: 406). Ve své argumentaci se přitom v textu opírá o prohlášení prezidenta Klementa Gottwalda v ÚV KSČ, představitelů sovětského Informbyra (M. Suslov) nebo o aktuální články v sovětském tisku (*Pravda*, *Trud*). V rámci tohoto „boje“ pak vylučuje z divadelního repertoáru díla Sartra, Camuse, de Beauvoirové či Anouilhe, coby představitelů „rozvrácené erotiky a ubohého egoismu“ (HONZL 1956g [1950]: 404). Namísto nich prosazuje české autory, kteří vzešli vítězně z nejedlovského přehodnocení národní kulturní tradice,²⁸ tedy především Tyla – se

28 Nejedlý, který se po únoru 1948 opět stal ministrem školství, prosadil své přehodnocení české kulturní tradice (vytvořené už ve 20. letech a přepracované na přelomu 40. a 50. let), v němž zdůrazňoval úlohu husitství a národního obrození, zejména díla J. K. Tyla, A. Jiráka, B. Smetany a V. Hálka.

kterým Honzl souzněl už od počátků své kariéry – a Aloise Jiráska. „Vlastenectví“ tvorby těchto autorů pak klade do opozice vůči „nacionalismu“, který považuje za „ideologický buržoazní jed“ (HONZL 1956g [1950]: 406), jako jeho reprezentanty jmenuje např. Jaroslava Hilberta nebo částečně Viktora Dyka. Za nejpozoruhodnější výsledky soudobé „vlastenecké“ dramatiky pak označuje např. hru A. Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* nebo *Partu brusiče Karhana V. Káni*, tedy dramata, jež jsou dnes považována za krajní podoby českého agitačního socialisticko-realistického dramatu.

„Lid“ nabývá v Honzlově textu nově zcela konkrétních obrysů: autor hned v úvodu popisuje zvýšené pracovní závazky, které si předsevzali mostečtí, kladenští a rokycanští oceláři na počest 1. máje, a dále vypočítává dosavadní úspěchy poválečného českého hospodářství, včetně přesných částek rozpočtového přebytku a národního důchodu (HONZL 1956g [1950]: 398). Dělnictvo přitom chápe také jako hlavního aktéra v boji s nebezpečím přicházejícím ze zahraničí:

váleční štváči – podávají sami důvody k tomu, aby dělnická pěst připravila tvrdou ránu: vždyť předními hlídkami válečného amerického imperialismu u nás je spodina, která byla vždy a v každé společnosti v opovržení lidí. Američtí a britští váleční štváči posílali a posílají k nám nebo si u nás za jidášské peníze kupují žháře našich továren, lupiče našeho národního majetku, podvodníky ukryté diplomatickými výsadami, kteří se zabývali zločinnými obchody valutami, zlatem, automobily, opatřují si u nás a vítají u nich gangstery, kteří ohrožují naše dopravní piloty revolvery, aby mohli do ciziny zavléci cestující; konečně jsou k nám britskými špiony a sluhy Vatikánu posíláni najatí a vycvičení vrazi, aby vyzvídali a zabíjeli strážce naší bezpečnosti. (HONZL 1956g [1950]: 399)

Zaměření na společensko-politickou problematiku na stránkách divadelního časopisu, neobyčejně agresivní tón a pro Honzla netypicky redundantní a plochý styl textu vzbuzuje úvahy, zda nepřevzal některé odstavce od stranických ideologů píšících v duchu aktuální propagandy ze Sovětského svazu (ten je v Honzlově textu stavěn do opozice vůči západním „imperialistům“ a idealizován).

Když Honzl formuluje závazky, které by si divadelníci – po vzoru dělnictva – měli vytýčit k 1. máji, vykresluje aktuální společenskou situaci jako „boj za mír“, jímž je třeba čelit riziku hrozící války se západními „imperialisty“. Oxymoron „boj za mír“ byl příznačný pro celé myšlení socialistické ideologie a podrobně tento aspekt analyzoval Vladimír Macura (1992). V kontextu tohoto „boje“ pak Honzl opakuje své v minulých dekádách rozvíjené teze o nutnosti, aby divadlo komunikovalo s „lidem“ a získalo jeho zájem. Stejně jako počátkem 20. let je formuluje konfrontačně, ale oproti „proletářskému“ období nepředstavuje „nepřítele lidu“ pouze domácí „měšťák“, ale také zahraniční „imperialista“.

V roce 1950 již autor považoval za samozřejmé oddělení divadel od dělnictva – původní teze počátku 20. let o „novém divadle“ vytvářeném samotnými dělníky a o splývání rolí herců a diváků jsou tedy zapomenuty. Oddělení profesionálního divadla a dělníků je bráno za samozřejmé, dělník je chápán jako divák, nikoli aktér divadelního umění – postupnou pasivizací role dělníka můžeme sledovat už v Honzlově myšlení ve

30. letech, kdy také zastává především „spotřební“ roli – v tehdejší kontextu konzumenta „kýče“.

Pojetí dělnictva pouze jako divadelního obecnstva je pochopitelně do značné míry výsledkem systémového nastavení poúnorové divadelní sféry, která divadlo považovala za mocný nástroj (pře)výchovy národa, a proto soustředila značné úsilí i prostředky na zajištění divadelního provozu po celé zemi a uvádění repertoáru, který by prosazoval ideologické cíle KSČ. Komunisté tak uvažovali o divadelní komunikaci jako o jednostranné ideologické „výchově“ diváků, a tím je stavěli do pozice převážně pasivních příjemců.

V rámci oficiální rétoriky byl ale vztah divadelníků vůči „lidu“ naopak definován jako služební. I Honzl popisuje postavení dělnictva jako do jisté míry nadřazené umělcům, protože „skutečné výrobní úkoly dělníků a rolníků rozhodují o úspěšné bitvě o mír“ (HONZL 1956g [1950]: 402). Divadelníci si proto mají být vědomi toho, „že slouží dělníkovi, rolníkovi a všem pracujícím“ [zdůraznil J. H.] (HONZL 1956g [1950]: 402). Za hlavní úkol vyplývající z této „služby“ označuje Honzl naplňování „ideovosti“, tedy stěžejního ždanovovského kritéria. Zatímco v předchozích etapách tento pojem nepoužíval a hovořil o „revolučnosti“ či „třídnosti“, počátkem 50. let s ním běžně operuje (HONZL 1956g [1950]: 402).

V Honzlově slovníku nově nalézáme také další ždanovovské kritérium – „stranickost“. Ačkoli ji ve svém raném „proletářském“ období odmítal, protože ji slučoval s politikařením a nemravností a nade vše prosazoval kritérium „třídnosti“, počátkem 50. let se odvolává na Leninovu výzvu „Pryč s nestranickými literáty!“ a přitakává Stalinově představě o umělcích jako „inženýrech lidských duší“ (HONZL 1956g [1950]: 411).

V Honzlově pojetí „lidovosti“ v posledních letech jeho života tedy sledujeme přízpůsobení se hlavnímu kulturně-politickému proudu a převzetí jeho slovníku – sílí tak schematizace Honzlova uvažování i jeho bojovnost.

Závěr

Podrobnější analýza Honzlova myšlení o „lidovosti“ a divadle ukazuje na jedné straně značnou kontinuitu jeho uvažování. Po celý život chápe Honzl divadlo jako politický nástroj, který má sloužit k proměně společnosti v duchu levicových – sociálně-demokratických a posléze komunistických – postulátů, mění se pouze jeho názor na estetickou realizaci těchto politických cílů. „Lidové divadlo“ se přitom ukazuje být po většinu jeho kariéry Honzlovým ideálním modelem divadla. Na druhé straně analýza odhaluje dílčí proměny v Honzlově chápání „lidu“ i „lidového umění“, zejména v surrealistickém období, a názorové posuny – nejnápadněji příklon ke stranickosti v umění v 50. letech, kterou na počátku kariéry odmítal.

Zkoumání Honzlova uvažování o „lidovém divadle“ dále odhaluje fakta či souvislosti, které byly dosavadními teatrologickými pracemi opomenuty, nezřídka z ideologických důvodů. Jedná se zejména o Honzlova silnou rodinnou i názorovou vazbu na sociální demokracii a také jeho až náboženské chápání socialismu i divadla počátkem 20. let,

kteřé rezonovalo jak s některými dobovými proudy v sociální demokracii, tak s Honzlovými dalšími inspiračními zdroji – symbolismem a unanimismem. Při bližším zkoumání se ukazuje také Honzlova strážlivost vůči tehdejší radikálním tendencím v sovětské kultuře, a naopak vystává jeho souznění s tamními umírněnějšími a spirituálnějšími směry. Dále vysvítá Honzlův kontinuální důraz na estetickou stránku divadla a prosazování umělecké autonomie, a to i v poučném diskursu.

Je tedy zřejmé, že se Honzlovo rozsáhlé a mnohvrstevné dílo vzpírá černobílému posuzování.

Bibliografie

- BARANOVÁ, Beáta. 2014. *Estetická teorie Lunačarského a sonda do její recepce*. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie.
- BĚLÍČEK Pavel. 2005. *Dějiny marxistické estetiky: historický vývoj marxistického estetického myšlení*. Praha: Urania, 2005.
- BUDAŘOVÁ, Jana. 2007. *Projevy surrealismu v českém divadle 20. a 30. let XX. století*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy.
- ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007.
- DEJDAR, Břetislav. 1949. *Proti kosmopolitismu v sovětském umění: soubor statí a článků ze sovětského tisku*. Praha: Svět sovětů, 1949. Citován in HONZL, Jindřich. 1956g [1950]. Za mír, za vlast, za socialismus. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 406.
- DĚDIC, Karel. 1897. *Třídní boj: sociální úvahy Karla Dědice*. V Praze: Nákladem časopisu Sociální demokrat, 1897.
- DVOŘÁK, Antonín. 1961. *Trojice nejodvážnějších: Jindřich Honzl – Emil František Burian – Jiří Frejka*. Praha: Orbis, 1961.
- EFFENBERGER, Vratislav. 1999. Scénická poezie J. H. *Divadelní revue* 10 (1999): 3: 17–34.
- FIDELIUS, Petr. 1998. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.
- FIDELIUS, Petr. 2000. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000.
- HONZL, Jindřich. *Theater und Proletariat im Tschechoslowakei*. Strojopis přednášky je uložen v pozůstalosti J. H., složka 010: Zájezd do Ruska, evidenční č. 010h, 7s.
- HONZL, Jindřich. 1922. O proletářském divadle. In *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Nakladatelství Večernice V. Vortel, 1922: 87–98.
- HONZL, Jindřich. 1935. *Sovětské divadlo*. Praha: J. Prokopová, 1935.
- HONZL, Jindřich. 1937 [1934]. Sláva a bída divadel. In Jindřich Honzl. *Sláva a bída divadel: režisérův zápisník*. Praha: Družstevní práce, 1937, s. 111–120.
- HONZL, Jindřich. 1956. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Jaroslav Pokorný (ed.). Praha: Orbis, 1956.
- HONZL, Jindřich. 1956a [1920]. Cesty a směrnice socialismu v umění. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 41–44.
- HONZL, Jindřich. 1956b [1921]. Dělnická láska k divadlu. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 90–91.

- HONZL, Jindřich. 1956c [1922]. O Dědrasboru. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 121–123.
- HONZL, Jindřich. 1956d [1920]. Divadlo jako výraz našeho přesvědčení. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 51–56.
- HONZL, Jindřich. 1956e [1920]. K novému významu umění. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 35–39.
- HONZL, Jindřich. 1956f [1948]. O československé národní divadlo. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 363–368.
- HONZL, Jindřich. 1956g [1950]. Za mír, za vlast, za socialismus. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 398–412.
- HONZL, Jindřich. 1963. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963.
- HONZL, Jindřich. 1973 [1925]. Divadlo a proletariát v Československu. [In Milan Obst. Honzlova moskevská přednáška o českém divadle z roku 1925.] In Jaroslav Burian (ed.). *Na křižovatce umění: sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc.* Brno: Universita J. E. Purkyně, 1973: 254–258.
- HYVNAR, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT, 2008.
- (jt). [TÁBORSKÁ, Jiřina]. 1993. Jindřich Honzl. In *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce 2, H-L*. Praha: Academia, 1993: 254.
- JUST, Vladimír a František KNOPP. 2010. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.
- KAPLAN, Karel. 2011. *Sociální demokracie po únoru 1948*. Brno: Doplněk, 2011.
- KÁRNÍK, Zdeněk. 2019. *Na úsvitu dějin české sociální demokracie: od prvopočátků hnutí k základům moderní politické strany (1844–1893)*. Praha: Zdeněk Kárník ml., 2019.
- KOPECKÝ, Jan. 1961. Oponentský posudek kandidátské disertační práce dr. Milana Obsta Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých. Datován 16. 3. 1961, strojopis, 5 s, nepaginováno. Uloženo v oddělení Dokumentace Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze, složka „Jindřich Honzl“.
- KUNDEROVÁ, Radka. 2007. *Divadelní kritika v časopise Divadlo v roce 1953*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2007.
- KUNDEROVÁ, Radka. 2019. Honzl, Jindřich. *Česká divadelní encyklopedie*, Institut umění – Divadelní ústav, 2019 [online; cit. 20. 3. 2019]. Dostupné online na: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Honzl,_Jindřich.
- LEHÁR, Jan et al. 1992. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidových novin, 1998.
- MACURA, Vladimír. 1992. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- MORÁVKOVÁ, Alena. 2002. Ke vztahu české a ruské divadelní avantgardy. In *Avantgarda: vztah české a ruské avantgardy: k 80. narozeninám Jiřího Fraňka*. Praha: Národní knihovna ČR, 2002: 78–84.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1936. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- MUSILOVÁ, Martina. 2015. Avantgardní sňatek umění a politiky: vliv ideologie na teoretické texty Jindřicha Honzla. *Divadelní revue* 26 (2015): 3: 27–49.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. 2001 [1945]. Za lidovou a národní kulturu. In Michal Příběh. *Z dějin českého myšlení o literatuře 1945–1948: Antologie k Dějinám české literatury 1945–1990: I, 1945–1948*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001: 33–48.

- OBST, Milan. 1962. Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých. In Milan Obst a Adolf Scherl. *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl, E. F. Burian*. Praha: ČSAV, 1962: 7–146.
- OBST, Milan. 1983. Činoherní divadlo od vzniku Československa do počátku hospodářské krize (1918–1929). In Jan Mukařovský, František Černý a Jaroslav Bartoš. *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983: 13–206.
- OBST, Milan. Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých (Teze kandidátské disertace). Strojo-
pis, 2 s. Uložen v oddělení Dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu v Praze, složka „Jindřich Honzl“.
- POKORNÝ, Jaroslav. 1956. Úvod. In Jindřich Honzl. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. Praha: Orbis, 1956: 5–32.
- Pozůstalost Jindřicha Honzla. Legitimace do kursu Dramatický sbor. Kartačka obsahuje jméno Marie Dědicové, název “Dělnická akademie” a podpis J. Zory, není datována. Je uložena v pozůstalosti J. H.
- RAUCHOVÁ, Jitka. 2011. *Spoutané divadlo: Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945–1959)*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, 2011.
- RUDNITSKY, Konstantin. 2000. *Russian Theatre and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*. London: Thames & Hudson, 2000.
- SCHERL, Adolf. 1983. Činoherní divadlo v letech zápasů proti fašismu (1929–1939). In Jan Mukařovský, František Černý a Jaroslav Bartoš. *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983: 206–439.
- SCHERL, Adolf. 1994. Julietta B. Martinů v Národním divadle 1938. *Divadelní revue* 5 (1994): 3: 44–52.
- SLÁDEK, Ondřej. 2015. *Jan Mukařovský: život a dílo*. Brno: Host, 2015.
- ŠIMOVÁ, Kateřina. 2017. Cesty československých intelektuálů do sovětského Ruska. In Kateřina Šimová, Daniela Kolenovská a Milan Drápala. *Cesty do utopie: sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů*. Praha: Prostor, 2017: 51–81.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed). 1984. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- WORALL, Nick. 2009. *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov – Vakhtangov – Okhlopkov*. Cambridge University Press, 2009.
- ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. 1950. O nejpokrokovější literatuře světa. In Andrej Alexandrovič Ždanov. *O umění*. Praha: Orbis, 1950: 11–22.

Mgr. et Mgr. Radka Kunderová, Ph.D.

Institut für Theaterwissenschaft,
 Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften,
 Freie Universität,
 Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin
 kunderova@zedat.fu-berlin.de

Radka Kunderová je teatroložka, pedagožka a divadelní kritička. Zabývá se zejména vztahem divadla a společnosti, publikovala studie o situaci českého divadla po roce 1989 nebo o posunech autoritativního diskursu v českém divadle a divadelní kritice za perestrojky. V současnosti vědecky a pedagogicky působí na Institutu divadelní vědy Freie Universität Berlin. Je hlavní řešitelkou tamního výzkumného projektu *Redefining the Agency: Post-1989 Crisis of the Czech and Former East German Theatre* (www.theatre-redefined.org) realizovaném v rámci Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowship uděleném Evropskou komisí. Vedla výzkumné pracoviště na Divadelní fakultě JAMU v Brně, kde také přednášela dějiny českého divadla.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.